

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra alternativního a loutkového divadla

Obor herectví

DIPLOMOVÁ PRÁCE

ZVÍŘE NA JEVIŠTI

Eliška Hanušová

Vedoucí práce: Mgr. Karolina Plicková

Oponent práce: MgA. Vladimír Novák, Ph.D.

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Acting of Alternative and Puppet Theatre

MASTERS'S THESIS

ANIMAL ON STAGE

Eliška Hanušová

Supervisor: Mgr. Karolina Plicková

Opponent: MgA. Vladimír Novák, Ph.D.

Date of defense:

Given academic degree: MgA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma:

ZVÍŘE NA JEVIŠTI

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Poděkování

Ráda bych zde složila velkou poklonu a dík vedoucí své práce, Mgr. Karolině Plickové, která se mnou měla po celou dobu mojí tvorby a navzdory nestandardnímu a nelehkému období obrovskou trpělivost a snahu, dosáhnout co nejlepšího možného výsledku. Byla mi velkou oporou a inspirací.

Abstrakt

Tato práce se zabývá vyznačením specifických vlastností zvířete na divadle a následným hledáním stejných kvalit u herce. Práce se dělí na dvě hlavní kapitoly. V první části se skrze konkrétní inscenace, ve kterých je zvíře využíváno, snaží určit nejdůležitější vlastnosti, kterými zvíře divadelní tvorbu obohacuje. V druhé části práce se opírá o již vyznačená specifika, která se pokouší aplikovat na herce lidského. Pomocí příkladů konkrétních inscenací, hereckých a režijních metod a osobních zkušeností autorky, se v práci nachází jakýsi panoramatický přehled napříč historickým i kulturním spektrem, kterým se lze jak herecky inspirovat, tak z něj v praxi čerpat.

Abstract

This work deals with marking of animal's specific characteristics in the theatre and subsequent searching for the same qualities in actor. The work is divided into two main chapters. Through the specific dramas, in which the animal is used, in the first part, there is an effort to determine their most important qualities, by which the animal enriches theatre creations. The second part of this work is based on these marked specifics, and tries to apply it on the human actor. Based on concrete dramas, acting and directing methods and also on personal experiences of the author, the work contains a panoramic overview across the historical and cultural spectrum, which can be both inspiring for acting and useful in practice.

Obsah

Úvod	9
1. Specifika přítomnosti zvířete na divadle	11
1.1. Historická úloha zvířete v umění	11
1.2. Zvířecí nepředvídatelnost	15
1.3. Zvířecí energie a napětí	17
1.4. Zvířecí autenticita	20
1.5. Zvířecí zranitelnost a křehkost	23
2. Hledání animálního herce	26
2.1. Nepředvídatelný herec	26
2.1.1. Vnitřní kritik	31
2.2. Napětí a energie herce	33
2.2. Autenticita herce	39
2.2.1. Inscenování autenticity v dokumentárním divadle	40
2.2.2. Techniky pravdivého herectví	42
2.3. Zranitelnost a křehkost herce	47
Závěr	52
Literatura a prameny	53

Úvod

Fascinace zvířecím světem mě provází už od malička. Vždy jsem jimi byla obkloповána. Pohled na zvíře a jeho opěťovaný pohled na mě považuji za fascinující okamžik. Nastavuje mi zrcadlo, nabízí porozumění, dodává mi energii a navozuje pocit hlubokého spojení s přírodou a její ryzí silou. Takový druh energie shledávám natolik inspirujícím, že jsem se rozhodla najít spojení mezi světem zvířecím a divadelním.

Práce se zvířetem na divadle je velmi choulostivý obor. Je to neustálé hledání rovnováhy mezi využitím jeho přítomnosti pro dobro výsledného tvaru inscenace a snahou nedrezírovat ho natolik, aby se jeho fascinující vnitřní svět neproměnil na klubíčko strachu a poslušnosti. Pokud chce člověk zvíře využít jako podpůrný prvek inscenace, je třeba se k němu stavět jako k naprosto jedinečnému, živému organismu, který pozbývá schopnosti být režírován. Zvíře se nám pak odmění velkou škálou specifických vlastností, které dokážou inscenaci povznést a ozvláštnit. V první části své práce pod názvem Specifika přítomnosti na jevišti, bych ráda tyto jeho jedinečné vlastnosti rozdělila do několika podkapitol. Každou z nich pak detailněji popsala konkrétními příklady inscenací, ve kterých se zvířata objevují. Pro přehlednější značení již nalezených specifík zvířete na jevišti budu v první části své práce tyto důležité vlastnosti zvýrazňovat kurzívou.

Jak jsem již psala, nenapodobitelná energie zvířat je pro mne velmi inspirativní, z vlastní zkušenosti ale vím, že je na jevišti velkým konkurentem herců. Při zkoušení představení *Malá*¹ jsem poznala, že i pouhá akvarijní rybička na sebe dokáže bez problému strhnout veškerou pozornost obecnstva. A jelikož se jednalo o monodrama, samotná představa o tom, kolik energie a úsilí bych musela pokaždé vložit jen do toho, abych byla pro diváky zajímavější než ona zlatá rybka, byla v tu dobu nad mé herecké síly. Ačkoli jsme se nakonec bez živého zvířete obešly, při zpětném ohlédnutí mi přijde fascinující, kolik toho i takto malý živočich dokáže vyzářovat.

V druhé, pro mě zásadnější, části své práce bych ráda vycházela z již nalezených specifík a podle stejné osnovy je aplikovala na herce lidského. Tímto způsobem se pokusím vytvořit široké spektrum cvičení a metod, které by můj

¹ *Malá*. Kavárna Potrvá, prem. 2. 3. 2018, režie a scénografie Tereza Černá, scénář Jan Dvořák, hudba Petr Kolman.

herecký výkon dokázaly povznést na vyšší úroveň, právě podobnou té zvířecí. A jelikož jsem přesvědčená, že témata se zvířetem spojená jsou stále aktuálnější a žádanější, věřím, že takto získané kvality mohou být pro mé herecké působení na alternativních i jiných scénách jen přínosem. Více než o samotném zvířeti bych tedy ráda práci vedla na téma zvířecího principu v hereckém projevu.

Jakou podobu má zvířecost v nás? Dá se skrze pozorování čisté zvířecí energie dojít k novému hereckému poznání? Může se člověk díky divadlu vrátit na úroveň zvířete? Jsme schopni přinést na jeviště stejné kvality, jaké přináší zvíře? Alespoň část otázek, které bych chtěla skrze svou práci zodpovědět.

1. Specifika přítomnosti zvířete na divadle

Dnešní zvíře v umění má alespoň to štěstí, že se jej snaží společnost chránit zákony. Jejich cesta historií byla však trnitá a troufám si tvrdit, že pro lepší orientaci v problematice práce se zvířaty v současnosti, je třeba si alespoň zhruba zmapovat úlohu zvířete v běžném i uměleckém prostředí v minulosti.

Za tímto účelem bych ráda podnikla malý exkurz do divadelní historie, ve kterém bych se chtěla zaměřit jak na hledaná specifika zvířete na jevišti, tak na různé způsoby vnímání jejich přítomnosti (atrakce, objekt, oběť) a zacházení s nimi (rituál, drezura, boj). Dále bych zde chtěla sledovat vývoj jejich postavení ve společnosti a způsob, jakým se v kontextu doby dokázala zapsat do umění.

1.1. Historická úloha zvířete v umění

Velmi přehledné schéma zvířecí cesty historií vypracovala vysokoškolská profesorka divadelních studií Lourdes Orozco. V následující podkapitole budu čerpat informace z její knihy *Theatre & Animals*², ve které se autorka zabývá rozvojem zvířat v divadelním prostředí.

Zvířata jsou s člověkem spjatá už od počátku naší existence. Lidská zkušenost lovu zvířat, využívání zvířat při práci a lovu nebo jejich postupná domestikace, to vše se promítalo i do umění doby. Už v jeskynních malbách byl nejčastějším motivem kůň, bizon či mamut.

Velmi důležitou roli hrálo odpradáвна zvíře i v rituálech. Nejčastěji vystupovalo jako oběť, kterou člověk přinášel vyšší existenci. Samotná zvířecí krev byla přísadou rozmanitých nápojů, které dodávaly například sílu lovcům. Zvíře se v rituálech objevovalo i ve formě masky, kterou si lidé nasazovali, aby snáze dosáhli transformace nebo transu.

Ve starověkých řezbářských výrobcích se ukazuje zvíře nejen jako partner, ale často mu jsou přisuzovány lidské vlastnosti, jako třeba schopnost hraní na nástroje. Přisuzování lidských vlastností zvířeti, a naopak těch zvířecích člověku, považuji za velmi důležitou tendenci, která se silně odráží i v umění. Mimo jiné je

² Lourdes Orozco. *Theatre & animals*. První vydání. New York: Red Globe Press, 2013, s. 8-20.

pro mě právě takové ztotožnění se se zvířecí *silou, rychlostí* nebo například *mazaností*, jedním z nejdůležitějších východisek při hledání odpovědí na otázky, které jsem si na počátku psaní práce položila.

Když se posuneme dále do antického Řecka a Říma, nalezneme zvíře v samém centru kulturního dění. Právě v této době začaly vznikat filozofické texty o lidské nadvládě nad zvířetem nebo o etické stránce využívání zvířat nejen v kulturních produkcích. Dále se už tehdy rozvíjela kultura zoologických zahrad, zvěřinců a cirkusů, kde byla zvířata nucena předvádět naučené triky pro potěšení obecnstva. Zvířata byla neoddělitelnou součástí náboženských a obětních rituálů. Řecké divadlo také využívalo zvířata živá; pro jejich nevyzpytatelnost a nepředvídatelnost se ale objevovala spíše v zastoupení hercem v masce nebo jen v pouhé zmínce. Například Aischylos byl známý tím, že motivy a obrazy zvířat využíval ve svých tragédiích, aby dosáhl velkých divadelních efektů. Jako například pro epický příjezd aktérů na vozech tažených koňmi. Mimochodem jsou to právě koně, kteří náleželi tragédii, a komedii sloužili povětšinou osli.

Orozco popisuje přístup římského zacházení se zvířaty jako mnohem brutálnější, než je tomu v Řecku. Při *Vanationes*, neboli zápasech dravých zvířat, které začaly být velmi populární, když se v roce 80 n. l. otevřelo Colosseum, se podle autorky obětovalo okolo devíti tisíc zvířat. Při této podívané se se zvířaty zacházelo buď jako s lovnou zvěří, anebo naopak jako s predátory, kteří lovili otroky vpuštěné do areny.

Krutou podívanou se ostatně lidé bavili i ve středověku. Jednalo se o veřejné výkony trestu pro obžalované. Viník byl mučen psy, koňmi nebo prasaty. Taková podívaná měla sloužit především státu, který si skrze zastrasování upevňoval svou moc. Naštěstí úloha zvířat nebyla jen negativně zbarvená. Koně, psi, medvědi a další snadno drezírovatelná zvířata, se objevovala ve vystoupeních kočovných umělců nebo v cirkusech. Součástí doby je také vznik bestiářů, ve kterých byla zobrazována jak skutečná zvířata, tak i mýtická stvoření. Psány byly tyto tisky v latině a jejich součástí byly barevné malby tvorů.

Obecně ve středověku zvířatům náležela převážně symbolická úloha. Například s jelenem se tu setkáváme jako s nositelem kříže, který nesl mezi parohy v legendě o Eustachovi a Hubertovi. Medvěd byl ve středověkém umění, pro svůj zimní spánek, symbolem stáří a smrti člověka. Křesťanská symbolika jej

vyobrazuje většinou v negativním smyslu, a to jako představitele ďábla nebo smrtelného hříchu obžerství. Stejně tak démonicky byl zobrazován i vlk, a v jeho protikladu stálo jehně symbolizující víru a bezbrannost.

V době renesanční Anglie (kde jsem já osobně doufala v o něco sofistikovanější zábavu) byly velmi populární tzv. baiting pits nebo baiting arenas. Jednalo se o jámu, do které se vpustila zvířata pro boj trénovaná, za účelem krvavé podívané. Většinou se jednalo o medvědy, lvy nebo psy. Pro takové akce se stavěly areny podobné tehdejšímu divadelním budovám. Lidé si na tuto krutou podívanou kupovali vstupenky. Tento nelidský trend byl až překvapivě vyrovnaný s divadlem, co se návštěvnosti týče.

Přesuneme-li se k osvícenství, můžeme – díky jeho fokusu na rozum, lidské právo nebo na vzdělanost – konečně vidět zásadní změnu ve vnímání zvířete jak v běžném životě, tak i v umění. Zvíře se stalo objektem zkoumání, a spíše než o krvavá jatka, měli lidé zájem se ke zvířeti přiblížit a analyzovat je. Například zvěřince a výstavy exotických zvířat již nebyly uzavřenou podívanou pro vyšší třídu aristokratů, ale byly otevřeny pro širokou veřejnost, která se tak mohla seznamovat s rozmanitostí zvířecích druhů. Na téma pozorování zvířete píše (o několik století později) v knize *O pohledu* umělecký historik John Berger toto: „V dobrovolné ideologii hrají zvířata vždy roli toho, jenž je pozorován. Skutečnost, že ona také mohou pozorovat nás, ztratila veškerý význam. Jsou z nich objekty našeho stále se šířícího poznání. Naše poznatky o zvířatech představují doklad o naší moci, a tedy i doklad o vzdálenosti, která nás od nich dělí. Čím víc víme, tím jsme vzdálenější.”³

V 18. století se konečně objevují nesouhlasné protesty proti krutosti na zvířatech a vznikají první asociace na ochranu zvířat. To dalo vzniknout několika zákonům týkajících se krutosti na zvířatech v umění a jejich pozice v zábavním průmyslu. V eseji *The Discourse of Dog Fighting (2007)*, profesorů sociologie z Michiganské státní univerzity, Lindy Kalof a Carla Taylora, specializujících se na studium zvířat, nacházíme zajímavou poznámku o zábavním průmyslu a tradicích zvířat v něm, která je úzce spojená se sociální vrstvou, ve které se tradice praktikuje. Poukazují zde na fakt, že zatímco podívané dělnické třídy typu zápasy medvědů nebo psů v arénách byly zakázané a naprosto vymizely z naší kultury,

³ John Berger. *O pohledu*. Přeložil Martin Pokorný. Vydání první. Praha: Fra, 2009, s. 26.

zábava střední a vyšší třídy jako je lov lišek, hony nebo rybaření zůstala beze změn i nadále součástí společenských tradic.⁴

V 19. století byla jednou z oblíbených atrakcí v Evropě tzv. psí dramata. Hlavní role byly psány a následně obsazovány výhradně psy. Tento věk se ale bohužel také stává obdobím, kdy se cesty člověka a zvířete začaly výrazně oddělovat. Díky průmyslové výrobě se zvíře nevratně upozadilo a bylo nahrazeno strojem. Zvíře postupem času a vynálezů vymizelo z našeho každodenního života. V této době také ohromně vzrostla návštěvnost zoologických zahrad. Množství exotických zvířat zavřených v klecích evokuje mimo jiné dobytí všech dalekých krajín. Lidé se tou dobou chodili na zvířata dívat jako na umělecká díla přírody. V již zmiňované knize *O pohledu* se John Berger vymezuje vůči zoologickým zahradám dnes i v minulosti: „Zoologická zahrada, kam se lidé chodí setkat se zvířaty, pozorovat je a vůbec vidět, tvoří de facto památník, jenž zaznamenává neuskutečnitelnost takových setkání.”⁵

Zhruba od šedesátých let dvacátého století konečně zaznamenáváme v americkém divadelním kontextu nový pojem, který dává zvířeti na jevišti další možnosti působení. Jde o umění happeningů, na které později navazuje performance. Profesoři Carol S. Stern a Bruce B. Henderson připisují performanci ve své knize *Performance Studies: Text and Contexts* mimo jiné vlastnosti provokativního, multimediálního, nekonvenčního umění, které se staví proti establishmentu.⁶ Podle mého názoru takovými vlastnostmi tento směr umění vyložené svádí performery k netradičnímu využití zvířat a je ideálním nástrojem pro znovu navazování vztahu člověka a přírody, který byl mechanizací narušen.

Německá teatroložka Erika Ficher-Lichte ve své knize *Estetika performativity* uvozuje kapitolu *Zvířecí tělo* takto: „Mluvíme-li o tělesnosti a podíváme-li se na divadlo a performanční umění od šedesátých let, vidíme, že zabývat se toliko těly herců a performerů nestačí. [...] V devadesátých letech se ‚vystupování‘ zvířat rozmohlo.”⁷ Věřím, že performance je z hlediska přítomnosti zvířete na divadle

⁴ Linda Kalof a Carl Tylor. „The Discourse of Dog Fighting.” *Humanity & society*. 2007, roč. 31, s. 136.

⁵ J. Berger. *O Pohledu*, s. 30.

⁶ Carol S. Stern, Bruce B. Henderson. *Performance Studies: Texts and Contexts*. Vydání první. Harlow: Longman Publishing Group, 1993, s. 84.

⁷ Erika Ficher-Lichte. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta Polochová. Vydání první. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, s. 147.

jedním z nejpłodnějších žánrů. Proto bych zde ráda zakotvila a pokusila se na konkrétních událostech konkretizovat první z nejzásadnějších specifik, jakými dokáže zvíře divadelní prostor obohatit.

1.2. Zvířecí nepředvídatelnost

Jak můžeme vyčíst v knize *Estetika performativity* již zmiňované Fischer-Lichte, v performanci je energetická vazba mezi člověkem a zvířetem jedním z poměrně často zkoumaných témat. Proto se v tomto žánru objevuje větší koncentrace příkladů, ze kterých lze čerpat. Velmi výmluvným příkladem je pro účel této práce týdenní performance Josepha Beuyse s názvem *I like Amerika and Amerika likes me*, které se Fischer-Lichte v *Estetice performativity* důkladně věnuje.⁸

Akce probíhala v René Block Gallery v New Yorku, vždy od deseti dopoledne do šesti hodin večer. Do prostoru výstavní místnosti byla vložena mříž, která oddělovala Beuyse a diváky. Dne 23. května 1974 byl Beuys přivezen do galerie a nechal se na celý čas performance zavřít do uzavřeného prostoru s divokým kojotem. V místnosti měli jen slámu, dva pruhy plsti, hůl, rukavice, baterku, magnetofonovou pásku a padesát výtisků *The Wall Street Journal*, které kojotovi sloužily k jistým utilitárním účelům. Baterka, která byla kromě zdroje světla také znakem slunce a ohně, byla zabalena, aby zbytečně nerušila svým technickým vzhledem. Kojot, který tento pruh světla sledoval, se nikdy neotočil k publiku zády.

Beuys měl v průběhu dnů několik akcí, které se opakovaly. V rukavicích a s holí vztyčenou vzhůru se balil do plsti a následně měnil polohy. Znenadání se svalil k zemi, pak zase rychle vstal. Dával kojotovi roztrhat svoje rukavice, rovnal výtisky novin, které kojot rozházel či roztrhal. Ke stimulaci zvířete používal i zvukových podnětů. Například triangl, který měl zavěšený na krku a do kterého třikrát udeřil, nebo nahrávky zvuku turbín, přicházející k nim z vnějšku prostoru, které měly evokovat nadvládu technologií. Na konci sady úkonů si vždy sedl a zapálil si cigaretu. V tento okamžik si k němu kojot přisednul.

⁸ Následující informace vycházejí především z knihy: E. Fischer-Lichte. *Estetika performativity*, s. 149-154.

Každý objekt a každá akce, kterou s nimi vykonal, měla cíleně sloužit k přenosu energie mezi ním a kojotem, potažmo přírodou. Výběr *divokého* kojota nebyl v žádném případě náhodný. Vyznění performance mělo být převážně mytologické. Jelikož legendy původních obyvatel Ameriky praví, že byl kojot představitelem jednoho z nejvyšších božstev, byl pro ně symbolem proměny z tělesné na duševní a naopak. Dokázal člověka zranit i léčit. Tento posvátný status mu ovšem Amerika už dávno vzala, a proto se Beuys rozhodl navrátit mu jeho postavení a skrze „energetický dialog“ vyvolával jeho léčivou sílu, která spustila proces hojení a přeměny.

Pokud tedy vycházím z předpokladu, že hlavním cílem akce je navázání vztahu mezi oběma živými subjekty, velmi důležitým aspektem mi přijde rovnocennost partnerského vztahu mezi performerem a kojotem, kterou se Beuys snažil udržovat po celou dobu performance. Jak píše Fischer-Lichte: „*I kdyby divák nevěděl nebo si nevšiml, že Beuys připisuje kojotovi vědomí, musel nutně vnímat, že vztah mezi člověkem a zvířetem není hierarchický - jako při drezuře -, ale že je řízený výměnnými procesy, při nichž člověk uznává zvíře jako rovnocenného partnera.*“⁹ Domnívám se, že díky takovému přístupu dostalo zvíře maximum prostoru k jednání, což ovšem vedlo ke znepokojenému divákovi. Znovu podotýkám, že se jednalo o šelmu právě odchycenou ve volné přírodě. Troufla bych si říct, že více nevyzpytatelné zvíře si pro svou performanci najít nemohl. A právě *nevyzpytatelnost* je jedna z vlastností, kterou divadelníci a performeři od šedesátých let ve svých dílech vyzdvihovali.

Právě tuto zvířecí vlastnost vyzdvihuje ve svých textech často i Fischer-Lichte. Tvrdí, že bez ohledu na to, jestli je zvíře ochočené, nebo divoké, spolu s ním vstupuje na jeviště cosi nevypočitatelného. Na rozdíl od herce, od kterého divák čeká předem nazkoušené chování, u zvířete hrozí, že svou nepředvídatelností naruší chod představení.¹⁰ Konkrétně u *I like Amerika and Amerika likes me* vidíme, že ačkoli neschopnost odhadu chování zvířete může pro aktéra představovat přímé nebezpečí na zdraví, je taková vlastnost především výsadou a esencí díla. Díky ní získává svébytnost a živost. Umím si představit, že při sledování kojota, který trhá performerovu rukavici na kusy, anebo kojota, který se snaží schoulit pod látku, kterou je performer omotán, mohl divák cítit silné emoce strachu, vzrušení a jedinečnosti okamžiku, které dokáže na jevišti vyvolat

⁹ E. Fischer-Lichte. *Estetika performativity*, s. 153.

¹⁰ Tamtéž, s. 155.

snad jen zvíře. Pravdou jistě je, že sílu okamžiku nevyvolávalo jen zvíře samotné, ale spíše ona rovnocennost ve vztahu člověk - zvíře, která se ze společnosti vytratila a kterou muselo být fascinující sledovat.

Ve své divadelní studii *Pes na jevišti: divadlo jako fenomén* píše americký dramatik a teoretik Bert O. States následující: „Zvíře může být vycvičeno nebo utlumeno sedativy, ale nelze se na ně v žádném případě spolehnout. Nikdy neví, že je součástí hry; nikdy se nám od něho nedostane vhodného chování, pouze chování.“¹¹ Takto autentické nevyzpytatelnosti a nebezpečí, které představuje zvíře, může člověk na jevišti jen stěží dosáhnout. Na rozdíl od zvířete člověka svazuje vědomí, že je pozorován. Schopnost autocenzury a sebekritiky jsou sice v běžném životě velmi užitečné, na jevišti ale mohou být přítěží. Hercům zabraňují jednat bez zábran, pudově nebo, chcete-li, zvířecky. Teď nemluví o tom, že by herec nebo performer musel za každou cenu exhibovat a hnát své chování do extrému. Z mé strany se jedná jen o čirou závist, že si na rozdíl od zvířete nikdy neužiju na jevišti chvíli, kdy nebudu nikým posuzována. Nikým včetně mě samotné.

Ačkoli se chci nyní přesunout k další specifické vlastnosti zvířete, ráda bych se k tématu vnitřního kritika opět vrátila, a to v druhé části práce, zacílené přímo na herce.

1.3. Zvířecí energie a napětí

Úvaha o sebekontrolě mě opět přivádí k problematice tělesné přítomnosti a využívání plné energetické kapacity herce, kterou jsem se již zabývala ve své bakalářské práci.¹² V té jsem se mimo jiné snažila najít způsoby, jak může herec dosáhnout napětí v těle na jevišti. A pokud se na toto téma podívám skrze zvířecí perspektivu, nemusím chodit pro odpověď daleko.

Abych byla konkrétní, podívejme se například na koně. Zvíře, které má velmi široké spektrum symboliky jako *moudrost*, *divokost*, *vytrvalost* nebo *sílu*. Jeho přítomností na jevišti nebo v aréně jsem byla naprosto pohlcena úplně pokaždé,

¹¹ Bert. O. States. „Pes na jevišti: divadlo jako fenomén“. *Divadelní revue*. 2013, roč. 24, č. 3, s. 89.

¹² Eliška Hanušová. *Hledání tělesné přítomnosti při procesu tvorby*. Bakalářská práce. Praha: Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra alternativního a loutkového divadla, 2017.

když se zjevilo. Síla, kterou cítím, když se kůň rozeběhne a já můžu díky jeho hrubé stavbě těla pozorovat, jak pracují jeho pevné svaly, je jeden z nejintenzivnějších zážitků, co se zvířecí přítomnosti týče. Skoro *hmatatelné vnitřní napětí* a zároveň *impozantní klid*, které s sebou toto zvíře do inscenace přináší, jsou právě ty energie, které bych i já jako herečka toužila na jeviště vnést.

Jejich krásou se nechal plně pohltit například režisér Bartabas, který se většinu svého života zabývá vztahem člověk - zvíře skrze umělecké dílo. Na svém webovém profilu popisuje symbiózu, ve které se svými koňmi žije na předměstí Paříže.¹³ K jeho pozemku patří také restaurace a velké dřevěné divadlo uzpůsobené k vystupování koní. To vše pod záštitou divadla Zingaro, které sám v roce 1989 založil. V knize *Theatre & Animals* Orozco tvrdí, že sám Bartabas popisuje svou divadelní společnost jako taneční skupinu, jejíž nedílnou součástí jsou právě koně. Práci s nimi nazývá jakýmsi dialogem mezi člověkem a zvířetem. Místo příkazů dává svým koním nabídku, kterou každé zvíře přijímá po svém, a následně tvoří společně představení.¹⁴

Inscenaci *Le Centaure et l'animal (Kentaur a zvíře)* popisuje Orozco jako počín, ve kterém Bartabasovo zkoumání otázky, co znamená být člověkem a co naopak zvířetem, vykrystalizovalo.¹⁵ V této inscenaci vystupovali kromě Bartabase, také tanečník Ko Murobushi celý pokrytý stříbrnou barvou a čtyři koně.

Podobně jako v performanci Beuyse a kojota, kde se autor snažil o jakýsi energetický dialog, i zde hovoří Bartabas o vnitřním dialogu člověka a zvířete. Podobnost jistě není náhodná, oba umělci se totiž snaží se zvířetem pracovat jako s rovnocenným partnerem, přičemž jako společný jazyk využívají ten divadelní. Ale na rozdíl od Beuyse a kojota má Bartabas se svými koňmi dlouholetý, pevný vztah, díky kterému si navzájem dokonale věří a vytvářejí tak jiný druh umění.

Podle jedné z recenzí na toto představení, na kterou jsem narazila na britském online divadelním portálu British Theatre Guide, nastalo v představení několik

¹³ The Zingaro Equestrian Theatre [online]. 2020. Dostupné z: <http://bartabas.fr/?lang=en>.

¹⁴ L. Orozco. *Theatre & animals*, s. 33.

¹⁵ Tamtéž.

momentů onoho kýženého splynutí zvířete a člověka: „V sekvenci, kdy Murobushi opakovaně padá a vstává, jej kůň a zpola svlečený jezdec následují v natolik zpomalené ozvěně, že dohromady opravdu vypadají jako kentaur. V dalším silném obraze se zdá, že hlava koně zcela nahrazuje hlavu muže stojícího pod ním, a vůbec nejdojemnějším momentem je sekvence, kdy muž zvedá ruce a vstává ze země a kůň olízne jeho dlaně a paže jako by přenášel nějakou životní sílu do jeho těla.“¹⁶

Z dostupných videozáznamů představení souboru Zingaro můžeme vidět, že režisér Bartabas sice pracuje s koňmi také formou drezury, ale ve většině záběrů vidíme koně bez otěží nebo sedel, jak cválají a skáčou prostorem s obrovskou *vytrvalostí* jim vlastní. V inscenaci *Ex anima* (2017), ve snaze dát divákovi nahlédnout do přirozeného pudového chování koňů, dokonce omezil přítomnost lidského faktoru natolik, že mohli diváci přihlížet i opravdovému animálnímu boji na jevišti.

Obraz Bartabasových koní ve mně vzbuzuje vzpomínku na novocirkusový festival Letní Letná, kde jsem v roce 2018 měla to štěstí dostat se na vyprodané představení *Bestias* novocirkusového souboru Baro d'Evel Cirk Cie. Mimo jeviště nás uvnitř stanu obepínal ještě druhý, divákově oku skrytý prostor, ve kterém se mohli koně pohybovat. Velmi živě si vybavuji moment, kdy okolo nás koně cválali. Síla zvuku jejich kopyt, která mě obklopovala v pravidelném kruhu, rezonovala jak v celém prostoru, tak uvnitř mě samotné. Jednou za čas si koně krátili cestu napříč arenou. Někdy jen proběhli, někdy se zastavili a oddechovali. Jejich *vytrvalost* byla pozoruhodná, ale nejvíce mě uchvátila vteřina, kdy kůň prudce zastavil, ale já mohla stále cítit tu nespoutanou sílu, která v něm běžet nepřestala.

Živelná energie, která neustále proudí tělem zvířete, je rozhodně jednou z věcí, které nabudí moje smysly v momentě, kdy zvíře na jeviště vkročí. Práce s vnitřní energií na divadle, kterou jsem se zabývala ve své bakalářské práci a

¹⁶ „In one sequence, when Murobushi repeatedly stands then crumbles to the ground, horse and bare-torsoed rider echo him almost in slow motion, as they do so looking very like a centaur. In another powerful image the horse's head seems to replace that of the man standing below it and, most movingly, there is a sequence when, the man raising his arms and rising from the ground, the horse licks his hands and arms as though transferring some life force into his body.” Texty z angličtiny jsou uváděny v překladu autorky. Howard Loxton. „The Centaur and the Animal” [online]. British Theatre Guide. 6. 3. 2011 [cit. 9. 4. 2020]. Dostupné z: <https://www.britishtheatreguide.info/reviews/centauranimal-rev>.

kteřou se jako herečka snařím neustále zdokonalovat, nacházím tam, kde mě nenapadlo ji hledat. Je to ona *ryzí* energie přírody, ze které lze čerpat a kteřou se lze inspirovat.

1.4. Zvířecí autenticita

Autenticita zvířete na jevišti je skoro nejdůležitějším specifikem, které zvíře na jeviště přináší. Jeho již zmiňovaná neznalost prostředí a pravidel divadla mu umožňuje jednat naprosto *přirozeně*. Sama cítím, že v dnešním divadelním prostředí je ona *autenticita* velmi vyhledávaným prostředkem při tvorbě. Stal se z ní, řekla bych, až trend. Jsem si vědoma, že se jedná o velmi složité téma, které teď a tady není v mých silách rozluštit. Zároveň jsem se ale při svém studiu několikrát setkala s pokynem „nehraj“, který mi teď, skřze autenticitu zvířat, nabývá nového smyslu.

Prozatím bych ale vynechala autenticitu živého herce a vrátila se zpět do okruhu zvířat. Ve své studii *Pes na jevišti* se Bert O. States zmiňuje o jakési *uchvacující přirozenosti* zvířete na jevišti. Dokazuje ji například na inscenacích Shakespearovy hry *Dva kavalíři z Verony*, v nichž se neplánovaným ústředním aktérem obvykle stává pes jménem Hoch, „[...] který na sebe strhává veškerou pozornost tím, že je jednoduše sám sebou.“¹⁷ Jde o uchvacující moment, kdy, jak popisuje States o stránku dál, „[...] přihlížíme vpádu reálného do magického kruhu tvořeného divadelními konvencemi, které měly reálné držet v bezpečné vzdálenosti.“¹⁸

O takovém vpádu a bezpečné vzdálenosti hovoří všemi známý axiom o zvířatech a dětech, které podle všeho na jeviště nepatří. Pokud se ale chceme dostat mimo osu bezpečí a jistoty, právě tyto specifické skupiny se jeví ideálním prostředkem pro narušení stabilního programu.

V tomto směru mě zaujal britský soubor Quarantine Theatre Company, který mimo jiné pořádá akce jako rozhlasové vysílání, scénické čtení pro jednoho diváka, kuchařské lekce atd. Na webových stránkách uskupení se lze dočíst, že v jejich projektech se často objevují tzv. neherci (konkrétně filozofové, vojáci,

¹⁷ B. O. States. „Pes na jevišti: divadlo jako fenomén“, s. 89.

¹⁸ Tamtéž, s. 90.

květinářky, děti ad.). Práce souboru Quarantine spočívá v dlouhém výzkumu s lidmi, kteří nejsou interprety, ale individualitami s vlastními příběhy.¹⁹ V roce 2008 vzniklo představení s názvem *OLD PEOPLE, CHILDREN AND ANIMALS*, ve kterém, jak už sám název napovídá, pracoval režisér Richard Gregory s velmi specifickými skupinami – s důchodci, dětmi a zvířaty. První část performance ovládl papoušek jménem Betty, kterého na začátku posadili na židli a čekali, co se bude dít. Nejednalo se tedy o nijak nazkoušené číslo, zprvu mohl divák vidět pouze krásně zbarveného ara papouška, který si čechral peří a chytrýma očima pozoroval diváka. Postupem času si však Betty zapamatovala, jaké scény v performanci následují, a začala tak například vyvolávat jména lidí, kteří vystupovali po ní.

Sám tvůrce, Richard Gregory, píše v předmluvě knihy *Theatre & Animals*: „Zkousím do performance přinést narušující činitele. Zajímá mě, co se stane, když se na jevišti objeví postava nesrozuměná s pravidly a strukturou události.“²⁰ V představení *OLD PEOPLE, CHILDREN AND ANIMALS* se tedy nejedná pouze o jedno *autentické* zvíře, ale hned o několik specifických skupin, kteří podle mého názoru mohou na diváka působit podobně *přirozeně* a zároveň trochu *nevyzpytatelně*. Vystává mi zde tedy otázka, jestli je možné, aby se ke zvířecí ryzosti dokázal přiblížit i dospělý „trénovaný“ herec, nebo zda má takové předpoklady jen jedinec divadlem nepolíbený? Hereckou autenticitou u člověka bych se ale ráda zabývala až v následující kapitole, zaměřené pouze na člověka a jeho herecké vlastnosti zvířaty inspirované. Dovolte mi tedy vrátit se opět k autenticitě samotného zvířete.

Ráda bych teď totiž uvedla další příklad, kdy dává tvůrce naprostou svobodu pohybu a existence zvířeti na jevišti. Jedná se o performance s názvem *The others*, kterou vytvořila performerka, učitelka a zastánkyně práv zvířat Rachel Rosenthal. Jak sama uvádí ve svém příspěvku v *The Drama Review*, do této performance začlenila okolo pětácti druhů zvířat, jako například psy, kočky, ptáky, plazy, ale i větší zvířata jako třeba koně nebo prasata. Cílem akce bylo zdůraznit sílu a zároveň křehkost vztahu mezi člověkem a bytostí ne-lidskou.²¹

¹⁹ Quarantine [online]. 2020. Dostupné z: <https://qtine.com/about-us/>.

²⁰ „So I try to introduce agents of disruption into performance. I'm interested in what happens when the figures onstage appear to be unaware of the rules and structures of the event.“ L. Orozco. *Theatre & Animals*, s. x.

²¹ Rachel Rosenthal. „Animals Love Theatre“. *TDR/The Drama Review*. Spring 2007, roč. 51, č. 1, s. 5–7.

Důvodem, proč tento projekt vnímám jako zajímavý, a především vhodný příklad pro téma autenticity, je skutečnost, že zde byla po celou dobu všechna zvířata na jevišti ponechána být pouze sami sebou, podobně jako tomu bylo s papouškem Betty v *OLD PEOPLE, CHILDREN AND ANIMALS*. Je pravda, že z důvodu četnosti zvířat mělo v *The others* každé z tvorů přiděleného řekněme lidského průvodce, který dohlížel na své zvíře. Jinak měla zvířata svobodu pohybu i projevu.

O specifickém vnímání existence zvířete na jevišti v performanci *The others* se americký profesor H. Peter Steeves zmiňuje ve své knize *Beautiful, Bright and Blinding: Phenomenological Aesthetics and the Life of Art* takto: „[...] žádné ze zvířat se neobjevuje jako symbol svého zvířecího druhu, ani jako nepopsaný list, na který by Rosenthalová a její publikum mohli psát, ale jako rovnocenní performer, jako spolutvůrci tohoto díla i tohoto světa.²²

Rosenthalová viděla v existenci zvířete v umění obrovský potenciál. Velmi ostře se vymezovala vůči nadřazenému postoji člověka ke slabšímu, „nelidskému“ stvoření (jak je sama označuje). Naprosto odsuzovala kruté zacházení se zvířaty jako např. sekání hlav živým kuřatům v performanci Ralpha Ortize nebo upálení motýla v happeningu Petera Brooka.²³ Její přístup ke zvířatům byl láskyplný a naprosto konkrétní. Například její krysa Tatti Watles nebyla součástí performance jakožto symbol pro lidské znechucení a strach, jako věc nebo prostě jako krysa. Byla její přítelkyní, byla performerkou, bylo na ni nahlíženo jako na samostatně smýšlející, ustrašenou, ale i statečnou živou bytost.

Způsob, který Rosenthalová zvolila při své práci se zvířaty, mi je více než sympatický. V žádném případě nevnímá zvířata jen jako objekt k pozorování a manipulaci. Nechává je skrze divadlo promlouvat jejich autentickým jazykem. Například v performanci s názvem *Painting is Hell* z roku 2005, která začala ve vší vážnosti jako rozbor malby, kterou vytvořila sama Rosenthalová, začali na jeviště vbíhat psi. Postupně se jich spolu s jejich páníčky dostavilo kolem pětadvaceti. V jeden moment dala Rosenthalová pokyn: „Everybody off the

²² „[...] each animal appeared not as a symbol for its kind nor as a blank slate on which Rosenthal and her audience could write, but as equals, as performers, as co-constitutors of this art and this world.” H. Peter Steeves. *Beautiful, Bright and Blinding: Phenomenological Aesthetics and the Life of Art*. První vydání. New York: SUNY Press, 2017, s. 161.

²³ Tamtéž.

leash!“ A každý pes byl vypuštěn na volno.²⁴ Psi běhali kolem jeviště i do publika a lidé tak mohli pozorovat jak autentickou radost a komunikaci mezi psy, tak i bezradné chovatele, kteří se marně snažili polapit své psy zpět na vodítko. Jen ta představa ve mě vyvolává čistou radost.

Autentické, bezprostřední chování zvířete na jevišti je přesně to, co nás v prostředí divadla, tedy v prostředí umělém, znejšťuje. Jedná se o paradox, který v nás vyvolává již zmiňované příjemné vzrušení a pocit nebezpečí z faktu, co při takovém setkání reálného s iluzivním může nastat.

Abych ale zvířatům nepřisuzovala jen samé jiskřivé vlastnosti, přesunula bych se k již poslednímu tématu této kapitoly, a to k něžné a křehké stránce zvířecí duše.

1.5. Zvířecí zranitelnost a křehkost

Rosenthalová mě hned na samém začátku své rozpravy v článku pro odborný časopis *The Drama Review* dovedla k myšlence *zranitelnosti* a *bezbrannosti* zvířat. Popisuje tam své převážně negativní zkušenosti z návštěv divadelních akcí, ve kterých se pracovalo se zvířetem jako s objektem bez vědomí a citu.²⁵ Text *Animals Love Theatre* i téměř veškerá její práce jsou protkány etickým apelem. A není divu, pravdou totiž je, že jakmile se jedná o existenci zvířete v jakékoli umělecké sféře, vždy jde tato skutečnost nutně ruku v ruce s etickými otázkami. Na zvíře je totiž člověkem obecně pohlíženo jako na tvora bezbranného a nevinného, tím pádem snadno manipulovatelného. Všeobecně platí, že špatné zacházení se zvířetem dokáže v divákovi vyvolat velmi silnou negativní reakci a soucit. Skoro bych si troufla říci, že často i silnější, než když se jedná o utrpení člověka. I proto se zvířata záměrně objevují v kontroverzních performancích.

Ukázkovou provokaci pomocí hrubého zacházení se zvířaty předvedl v roce 2002 v představení *After Sun* španělský režisér Rodrigo García. Scéna se odehrávala za extrémního hluku písně *Sexbomb*, smíšené se zvukem zatloukání

²⁴ Rachel Rosenthal. „Animals Love Theatre“. *TDR/The Drama Review*. Spring 2007, roč. 51, č. 1, s. 5–7.

²⁵ Tamtéž.

hřebíků do dřevěné desky a křikem performera. Zeleně laděné osvětlení blikalo ve velmi nepříjemné frekvenci. Do toho všeho přinesl performer dva bílé králíky. Manipulace s nimi působí z videozáznamů velmi hrubě. Většinou s nimi jen pohazoval z místa na místo. Cílem scény mělo být znázornění zkaženosti dnešní doby, což demonstroval skrze markýrování jejich kopulace. Jistě dosáhl velké satisfakce, když v průběhu představení odešla ze sálu až třetina diváků.

Další, opět Garcíovo představení s názvem *Accidens*, které se hrálo na *Europeana Festival* v Itálii roku 2005, obsahovalo přímo kulinářský zážitek. Hlavní aktér zde v průběhu představení před zraky diváků zabil, uvařil, a nakonec i snědl humra.

Takové zacházení se zvířaty v umění trefně odsuzuje Rosenthalová hned v první části své úvahy: *„Zvířata, jakožto snadné kořisti bez možnosti bránit se nebo utéct, byla často nedobrovolným dokladem necitelnosti lidstva vůči ostatním druhům a také jeho dominance nad nimi; jindy byla antropomorfizována, aby ztělesňovala a reprezentovala lidské slabosti a nedostatky. Ani zasazení zvířat do ‚uměleckého‘ kontextu tedy nezakrylo náš zastaralý postoj vůči nim, ani naši potřebu je kontrolovat, ubližovat jim, či je dokonce zabíjet.“*²⁶

Osobně nevidím, podobně jako Rosenthalová, v takovém druhu umění žádný potenciál. V době, kdy se spousta divadelních akcí dokáže vytvořit záměnou, trikem nebo iluzí, je naprosto zbytečné zneužívat zvířecí *bezbrannosti* k dosažení větší kontroverze díla. Naopak jsem toho názoru, že nevhodné zacházení se zvířetem je samo o sobě několikanásobně rušivější než už tak rušivá přítomnost živého zvířete na jevišti. Takže nejen že se tvůrce připravuje o možnost získat spolu se zvířetem nový rozměr představení, ale domnívám se, že tím, že se divák plně soustředí na nešťastné zvíře, uniká mu hlubší podstata sdělení (je-li vůbec přítomna).

²⁶ „Easy victims with no escape or opportunity to fight back, animals were often the unwilling illustrations of humanity's callousness toward and dominance over other species; or they were anthropomorphized and made to embody and represent human foibles or defects. Placing them in an "art" context didn't hide the playing out of age-old attitudes vis-à-vis animals and our need to control and often hurt and kill them.” Rachel Rosenthal. „Animals Love Theatre“. *TDR/The Drama Review*. Spring 2007, roč. 51, č. 1, s. 5–7.

Opačným příkladem práce se živým zvířetem na scéně je inscenace Kláry Hutečkové s názvem *Oblovka*²⁷, která měla premiéru ještě v podobě klauzur na DAMU na Katedře alternativního a loutkového divadla. Na jevišti se tehdy pohybovalo okolo stovky šneků. V jedné ze scén, kdy museli herci velmi opatrně procházet skrze pole šneků, došlo k „nehodě“. Jeden z herců ztratil rovnováhu, udělal krok vzad a omylem na jednoho šneka šlápl. Ozvalo se křupnutí a všichni diváci leknutím zatajili dech. Ve skutečnosti se ale jednalo o přesně vyměřený krok na předem připravenou prázdnou ulitu. To ale divák samozřejmě nevěděl, takže reakce byla stejně intenzivní, jako kdyby se jednalo o šneka živého. Účel byl tedy splněn, s tím rozdílem, že se žádnému zvířeti reálně nemuselo ublížit.

Přítomnost *křehké* šnečí ulity dodala představení mimo jiné i specifický temporytmus. Herci se záměrně přizpůsobovali pomalému pohybu zvířete prostorem. Každý krok museli činit s rozmyslem, aby omylem nešli na nepravou ulitu. Každý centimetr hrál roli, což samo o sobě vyvolávalo v divákovi napětí a obavu o bezpečí zvířecích aktérů. Taková atmosféra ve mně evokuje představu akrobata na laně. Opatrně měří každý krok, divák tají dech a sleduje tu napínavou podívanou.

Na rozdíl od velmi specifické akrobatické sféry divadla, kam lidé chodí právě za oním vzrušením a kde musí aktér vynaložit velké úsilí, aby vůči němu divák pociťoval strach nebo soucit, zvířata takové emoce vyvolají pouhou svou existencí na jevišti. Bez ohledu na jejich druh, velikost nebo neohroženost, bez ohledu na to, v jakém divadelním žánru se objevují, dokáží v člověku snadno vyvolat pocit blízkosti a obavy s ním spojené.

Že se může člověk od zvířete do života mnohé naučit, víme. Zvířata jsou nám velkou oporou v oblasti vědy, v odvětví asistenčních a rehabilitačních služeb, v hospodářství, u bezpečnostních složek nebo jako milovaní členové domácnosti. V umění tomu není jinak. Jsou z velké části jeho součástí a mohou být tvůrcům inspirací. Ráda bych se nyní přesunula do druhé části své práce, ve které bych vycházela z již vyjmenovaných specifíků (v textu označených kurzivou), které zvířecí aktér na jevišti přináší, a aplikovala je na herce lidského. Znovu bych se tak vrátila k otázce, kterou si kladu již v úvodu své práce, a tedy, zda je možné, aby člověk na jevišti vzbuzoval v divákovi alespoň podobně vzrušující dojem, jakým působí zvíře.

²⁷ *Oblovka*. KALD DAMU, prem. 4. 10. 2014, režie Klára Hutečková, scénografie Veronika Svobodová.

2. Hledání animálního herce²⁸

Jedním z nejdůležitějších východisek pro mé herecké výkony je samozřejmě počáteční inspirace k tvorbě. Na začátku studia alternativního a loutkového herectví na DAMU jsem vycházela převážně ze svých vlastních zkušeností. Postupem času jsem se přirozeně naučila vnímat všechno kolem sebe jako možný zdroj podnětu k tvorbě, včetně přírody. Jak píše States ve své již zmiňované úvaze Pes na jevišti: „*Divadlo je bezmezně tolerantní institucí, která dokáže do své stravy zařadit takřka cokoli.*“²⁹

Pokud se vracíme ke kořenům, k přírodě, mluvíme o něčem větším, než je člověk sám. Jedná se o sílu, kterou má každý zakořeněnou hluboko v sobě a stojí jistě velké úsilí se k ní nejen dostat, ale být schopný z ní i čerpat. Pokud se ale ohlédnou na již probraná témata, domnívám se, že dojít k takové *energii, síle, vytrvalosti* a dalším vlastnostem, zmiňovaným v souvislosti se zvířetem na jevišti, musí být pro člověka zážitkem ryze autentickým. A co se hereckého umu týče, nepochybuji, že ten, který v sobě dokáže objevit onu zvířeckost a následně s ní pracovat, získává na jevišti obrovskou výhodu.

V následujících podkapitolách práce bych ráda následovala cestu, kterou jsem si v první části vytyčila. Opět na konkrétních příkladech nacházela inspiraci zvířetem, nebo alespoň metody, které podle mého názoru mají potenciál rozvinout hercovy schopnosti na úroveň zvířeti podobnou. To vše s touhou naléznout určitou cestu, kterou bych se já sama mohla řídit a rozšířit tak své herecké povědomí.

2.1. Nepředvídatelný herec

Samotný název této podkapitoly ve mně vzbuzuje rozpor. Z vlastní zkušenosti vím, že práce s člověkem, který je nepředvídatelný, není nic komfortního. Naopak bych řekla, že pokud se jedná o kolektivní práci, je zapotřebí vědět, co můžete od svých kolegů čekat. Nejednou jsem zažila kolegovu naprostou ztrátu

²⁸ Pod slovem „animální“ si člověk většinou představí pouze živočišnost ve smyslu dravosti a pudovosti. Ráda bych ale v této části práce nahlížela na onen pojem širším pohledem a nacházela další vlastnosti s ní související.

²⁹ B. O. States. „Pes na jevišti: divadlo jako fenomén“, s. 92.

zábran při představení ve smyslu výbuchu hněvu nebo agrese, při které lítaly vzduchem různé předměty. Taková reakce byla svým způsobem nepředvídatelná a možná i divácky zajímavá, ovšem pro další aktéry na jevišti nebezpečná a zcela zhoubná pro další tvorbu. Ale stejně tak jako zvíře ve své nepředvídatelnosti přináší na jeviště vzrušující obavu o dílo, může mít i člověk tuto zajímavou jiskru, kterou bych ovšem nazývala spíše *spontaneitou*, *bezprostředností* nebo *impulzivitou*.

Declan Donnellan, který působí v rodné Británii i mezinárodně jako režisér filmových i divadelních děl, se ve své knize *Herec a jeho cíl* vyjadřuje k důležitosti takových vlastností u herce následovně: „*Herectví, které, jak se zdá, postrádá spontaneitu, působí jako mrtvé[...]*“³⁰ Jako jeden z nejdůležitějších předpokladů herce, který chce být na jevišti spontánní, považuje Donnellan jeho *absolutní přítomnost*. Pokud herec není maximálně přítomný, logicky není v jeho schopnostech bezprostředně reagovat na situaci, která se před ním objeví. Zároveň ale tvrdí, že nikdo nemůže být na jevišti vědomě zcela spontánní: „*Když je reakce vědomá, nemůže být spontánní.*“³¹ Z čehož vyplývá, že herec určitou míru spontaneity potřebuje, aby v něm divák spatřoval jakési živoucí jiskření, nelze toho ale docílit záměrně. Jedná se tedy o nevědomé instinktivní reakce, které se v nás probouzejí při maximálním soustředění? Tedy o něco původního v nás?

Osobně jsem se s největšími nároky na tuto schopnost setkala v období tvůrčího procesu inscenace. V týdnech, ve kterých se zabýváme hledáním obsahu, či formy připravovaného díla. Nejčastější způsob stimulace herecké spontaneity, který bývá při tvorbě využíván, je formou *improvizačního cvičení*. V improvizaci je totiž zapotřebí vnášet do děje osobní kreativitu a rychle reagovat na podněty, které režisér nebo herecký kolega nabízí.

Český pedagog, psycholog a teatrolog doc. Josef Vinař hovoří na téma „Improvizace a spontánnost“ ve své knize *Herec je svou vlastní možností: Poznámky o herectví*. Onu spontánnost zde nazývá také jako nezadrženost nebo nezdrženlivost. Přímo k improvizací technice se ale vyjadřuje takto: „*Hereckou improvizací rozumíme takovou techniku, která z pohledu diváka je nepřipravená, těžko předvídatelná, která vzniká a rozvíjí se vlastními poukazy hry samé.*

³⁰ Declan Donnellan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007, s. 226.

³¹ Tamtéž.

*Technika improvizace tedy nějak souvisí s hravostí. Hravost a improvizace jsou nástrojem i součástí tvořivosti, kreativity.*³² Tedy už samotným popisem shledávám improvizální trénink ideální formou pro rozvíjení oné nezadrženosti nebo tedy nepředvídatelnosti herce.

Podobný pocit svobody, nezdrženlivosti a bezprostřední inspirace jsem možná poprvé silně pocítila při tvorbě našeho magisterského projektu *Proměním se v zajíce se zármutkem a obrovskou opatrností*³³ v režii Anny Klimešové. Celý akademický rok jsme věnovaly pravidelnému tréninku, který sloužil jako laboratoř pro následný tvůrčí proces. Byl tedy věnován převážně improvizálním cvičením, kterými jsme se snažily dostat k jádru problematiky, jíž jsme se v rámci inscenace zabývaly.

V tomto projektu, řekněme mu zkráceně *Zajíc*, jsme se v prvopočátku inspirovaly především čarodějnickými procesy, proměnou v zajíce, chápaného jako symbol proměny; ale také magií a tradicemi krajů, ze kterých každá z tvůrkyň pochází. Podnikaly jsme proto i výlety do různých oblastí protkaných folklorem, čerpaly jsme z energie a proměnlivosti přírodních živlů a inspirovaly se vlastnostmi zvířete, a to jak vnější mimezí, tak vnitřním prožíváním.

Pro vsutku široké pole zájmu, jsme se dostávaly k podstatě našeho hledání dlouhou dobu, proto jsme také zvolily pravidelné improvizace v tanečním sále na DAMU téměř rok před samotným zkoušením *Zajíce*. Díky výhradně ženskému složení celého inscenačního teamu, v nás rezonovala i témata jako hledání role v čistě ženském kolektivu a její upevňování nebo prozkoumávání feminní vnitřní síly skrze jakousi proměnu. Právě ona proměna pro nás byla, řekla bych, jedním z nejčastějších témat našich improvizací.

Velkou výhodou složení tvůrčího kolektivu byl i fakt, že jsme se všechny znaly už několik let, jak osobně, tak pracovně. I proto nás příliš netrápila tréma nebo pocit studu, což vnímám jako zásadní právě pro ztrátu přílišné sebekontroly a rozvíjení spontaneity při procesu tvorby.

³² Josef Vinař. *Herec je svou vlastní možností: Poznámky o herectví*. První vydání. Praha: Pražská scéna, 2017, s. 220.

³³ *Proměním se v zajíce se zármutkem a obrovskou opatrností*. Klauzurní festival Proces, KALD DAMU, Divadlo Archa, prem. 6. 5. 2019, režie Anna Klimešová, scénografie Klára Fleková.

Ráda bych teď uvedla konkrétní cvičení, které jsme s Annou Klimešovou několikrát aplikovaly v naší laboratoři. Byl jím samotný akt proměny. Výchozí pozice byla vždy následovná: ocitáte se před tribunálem, který vás odsuzuje na smrt. Jako chvilkový útěk mimo vaše tělo je vám zmiňovaná proměna v zajíce, ať už ji v přeneseném slova smyslu vnímáme jakkoli. Důležité je projít těmito záchytnými body: vyslechnutí rozsudku, vnitřní reakce vyúsťující v naši proměnu, následné spočinutí v těle „zajíce“ a návrat před tribunál. Každá jsme pak po jedné chodily do prostoru a pokoušely se v sobě najít zvířecí sílu, která by nás dokázala jakoby přenést do jiné dimenze. Úkolem nebyla etuda, kterou bychom reálně využily do představení, ani reálné zachycení podoby zvířete, ale spontánní navození emoce.

Velmi živě si představuji jednu ze spolužaček, která se v jednu chvíli krčila v koutě, roztřesená jako vyplašené zvíře. Přes tvář měla vlasy, ale protože velmi silně oddychovala, mohly jsme jednou za čas zahlédnout i divoké oči, které působily, jako by v ní rezonovalo něco pudového, zvířecího. Každopádně každá z nás měla z tohoto cvičení svůj autenticky silný, animální zážitek, ke kterému jsme se při tvorbě často vracely.

Tento přístup ke spontaneitě, který velmi úzce souvisí také s důvěrou vůči kolektivu a schopností se otevřít druhým, vnímám především jako snahu uvolnit mysl natolik, že svým chováním začnu sebe, kolegy i diváky uvádět do překvapujících momentů. Je to tedy proces silně tvůrčí, vycházející jak z fyzické, tak mentální a duchovní roviny našeho těla a mysli.

Podobný názor na tuto problematiku s námi ve své knize *Nepřevtělený herec* sdílí francouzský režisér a herec Louis Jouvet. Tato kniha je výběrem z Jouvetových esejů, myšlenek a úvah, ve kterých se věnoval hereckému poslání, zásadám herce a vztahu herec - postava. Jouvet, podobně jako Donnellan, tvrdí: *„Bezprostřednost: okamžik, kdy otázka a odpověď splývají, a kdy citové poznání a sama poznávající bytost, herec, tvoří jednotu. Okamžik, kdy postava se herci vyjeví a herec si začíná uvědomovat sám sebe [...], bez jakékoli jiné kontroly nebo kritického smyslu.“*³⁴ Stejně tak věří, že rozum se na takovém jednání podílí jen mlhavě. Jejich názory se ale brzy začnou lišit, když Jouvet píše: *„Bezprostřednost má cenu jen tehdy, je-li kontrolována a přesně zaměřena.“*³⁵

³⁴ Louis Jouvet. *Nepřevtělený herec*. První vydání. Praha: Orbis, 1967. s. 135.

³⁵ Tamtéž.

Věří, že herec žije a pracuje v bezprostřednosti a je tedy v neustálém pokušení spontánního projevu, kterou usměrňuje kritickým smyslem, svým druhým, diváckým já. Což tedy činí zásadní rozdíl mezi impulzivitou herce a zvířete.

Jouvet také hledá bezprostřednost v improvizaci, píše: „*Bezprostřednost je vždy plodná.*“ Její přínos pro tvorbu je onen impulz, který nám bezprostřednost nabízí, onen začátek intuice. Následně je ale potřeba aby byl tento prvotní pocit uchopován, prohlubován, kontrolován a třiben.³⁶

Existuje ale ještě docela jiný pohled na tuto problematiku. Velmi důležitou zmínkou, ve které se pracuje s lidskou spontaneitou, můžeme najít ve *Slovníku divadelní antropologie*, který napsal italský režisér a dramaturg Eugenio Barba spolu s kolegou, profesorem Nicolou Savaresem. Oba se celoživotně zabývají studiem asijského divadla, díky kterému procestovali Indii, Japonsko, Bali nebo Tchajwan. Barba působil několik let jako stážista u Jerzy Grotowského. Je také zakladatelem světoznámého souboru ODIN THEATRE a Mezinárodní školy divadelní antropologie ISTA, kde je právě Savarese nejaktivnějším členem.³⁷

Pracuje se zde s výrazem *spontaneity* ve smyslu přirozeného jednání člověka. Propracovanou spontaneitu nahrazují autoři slovním spojením „technika inkulturace“. *Inkulturace* je podle antropologů „[...]proces pasivního smyslově-motorického absorbování každodenního chování v dané kultuře.“³⁸ Je tedy determinovaná kulturou a sociálním prostředím, ve kterém vyrůstáme. Přizpůsobování se od dětství životním normám a kulturnímu prostředí, podmíněnost „přirozenosti“, v člověku podněcuje osobnostní růst. Jako nejzásadnější metodologický přínos k této problematice označuje Barba metodu magického „kdyby“, kterou vyvinul ruský herec, divadelní režisér, pedagog a teoretik, Konstantin Sergejevič Stanislavský.³⁹

V knize *Herec je svou vlastní možností* popisuje tuto metodu Josef Vinař následovně: „V konkrétní situaci, která nabízela hrát v nějakém banálním, předpokládatelném zobrazování, nastolil novou okolnost. ‚Kdyby...‘ se tato

³⁶ L. Jouvet. *Nepřevtělený herec*, s. 135-137.

³⁷ Eugenio Barba, Nicola Savarese. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000, zadní přebal knihy.

³⁸ Tamtéž, s. 175.

³⁹ Tamtéž.

situace, tento předmět, tato postava chovala jinak, tak a tak - reagujte! Nebo dokonce nastolme magické ‚kdyby‘, které nás donutí jednat instinktivně, tedy zcela bezprostředně. (Je to známá etuda, že za dveřmi je agresivní šílenec.)“⁴⁰

Situační vklad se může týkat jak fyzických okolností, jako chůze v blátě, horko, chlad, ale stejně tak niterných emočních stavů postavy jako je smutek, štěstí nebo bolest. Tato metoda čerpá z přirozené tvorby hry (budeme si hrát na..., ty budeš jakoby...) a rozvíjí naši kreativitu.⁴¹

Ačkoli je každý ze zmíněných přístupů jiný, ve všech případech se k pojmu *spontaneity, bezprostřednosti nebo inkulturace* pojí princip hry a představování si. Především formou improvizovaného hraní se má herec dostat k nepředvídatelné myšlence a následnému spontánnímu činu. Ve své podstatě je to o mnoho složitější cesta, než jakou prochází zvíře, ale člověk narozdíl od něj musí vytěšňovat vědomí, že je pozorován. Jak jsem již citovala v podkapitole *Zvířecí nepředvídatelnost*, Bert O. States píše, že zvíře jednoduše neví, že je součástí hry, a proto se od něj nedá očekávat jiné než nepředvídatelné chování. Od člověka se naopak očekává, že se v prostoru divadla bude chovat, jak píše States, „vhodně“. Proto je tak vzácný čas zkoušení, který nejenom toleruje, ale dokonce vyžaduje vystupování z komfortní zóny, chybování nebo nevhodné chování, které v nás podněcuje jistou míru zvířeckosti.

S tímto tématem úzce souvisí i okolnost, která může naši bezprostřednost značně ovlivnit. Již několikrát jsem zmiňovala autocenzuru, sebekritiku, vědomí, že jsme pozorováni, stud nebo trému. Ráda bych tedy udělala slibovanou malou odbočku, ve které bych tuto problematiku rozebrala detailněji.

2.1.1. Vnitřní kritik

Kritické myšlení, jedna z vlastností, která nás odlišuje od zvířat. Aspekt, který dokáže značně podlomit naši tvůrčí spontaneitu. Herec, který je ochromený trémou, studem nebo přílišnou kontrolou svého jednání, jednoduše nemůže jednat impulzivně.

⁴⁰ J. Vinař. *Herec je svou vlastní možností: Poznámky o herectví*, s. 221.

⁴¹ Tamtéž.

Tento strach nás podle Declana Donnellana dělí na klamnou dvojici sebe a toho, který mě soudí. Na vykonavatele a pozorovatele. Jak sám píše v knize *Herec a jeho cíl*: „*Toto druhé, monitorující já je tvrdý kritik, který vám nepřetržitě posílá nekonečnou průběžnou zprávu o výsledcích.*“⁴² Kritika, který odvádí naši pozornost od hereckého cíle, nazývá „kruté oko“.

Pamatuji si jednu ze svých kolegyň, která byla až obsesivně zaujatá kvalitou každého svého nápadu nebo výkonu. Její sebekontrola byla neustálou překážkou ve snaze dosáhnout spontánního tvůrčího procesu, a to jak pro herečku samotnou, tak pro celý kolektiv. Většina materiálu vznikala formou improvizace, při které nebyl čas ani prostor pro přílišné promýšlení každého kroku. Následkem tedy bylo, že výkon kolegyně působil, jak píše D. Donnellan, mrtvě. Na diváka to působilo dojmem, že z tvorby nemá žádnou radost. Když se vytratila ona jiskra spontaneity, herečka se sama naprosto zablokovala a byla neschopna další tvorby.

Ačkoli jsme se v kolektivu opravdu snažili kolegyni povzbudit, podporovali jsme její nápady a pokoušeli se vytvořit co nejotevřenější prostředí bez potřeby studu nebo přehnané kontroly, výsledek se nijak zvlášť nelišil. Nejednalo se totiž o nedostatek důvěry vůči nám, kolegům. Sváděla boj sama se sebou a se svým vnitřním kritikem. Její „vykonavatel“ byl mnohem submisivnější než „pozorovatel“. Proto se jí režisérka celé inscenace rozhodla zadat etudu, při které měla za úkol popsat a ztvárnit svoji vnitřní kritičku. Pamatuji si, že ona představa byla velmi konkrétní. Popisovala účes, barvu očí, brýle, styl chování, přísný pohled. Bylo znát, že je to pro ni velmi těžko překonatelná bariéra.

Následovala improvizovaná akce, při které herečka ztvárňovala onen vnitřní boj s touto konkrétní osobou, která ji soudila na každém kroku. Za zvuku písně *Somebody to love* od skupiny Queen postupně přestávala dbát na přísný pohled oné kritické dámy s červenou rtěnkou, která v rohu místnosti poklepává nohou. Po dobu těch necelých pěti minut skladby jsme mohly pozorovat ten neutuchající přísun energie a nadšení, který se v ní do té doby ustrašeně krčil, a který k nám najednou prýštil plnou silou.

Nevím, jestli jí tento moment pomohl se té přemíry sebekritiky kompletně zbavit, ale rozhodně můžu říct, že bylo divácky nesmírně zajímavé vidět onen

⁴² D. Donnellan. *Herec a jeho cíl*, s 47.

herecký přerod. Tu jiskru, která uvnitř problikávala. *Spontánní nezadrženost* nebo *nezdrženlivost*, jak trefně popisuje již citovaný doc. Josef Vinař.⁴³

2.2. Napětí a energie herce

V tu chvíli, kdy se na jevišti objeví zvíře, se okamžitě objevuje i cosi *původního, nebezpečného, fascinujícího*. Jedná se o velmi silný první dojem. Herec, který vstupuje na jeviště, nemá takové vyzařování automaticky. Je k tomu zapotřebí spousta práce, soustředění, a především bytostná přítomnost aktéra. Ve slovníku divadelní antropologie popisuje Eugenio Barba své zkušenosti takto: *„Někteří asijské i západní herci a tanečníci mají schopnost bytostné přítomnosti na jevišti, která diváka okamžitě zaujme, upoutá jeho pozornost, a to i v případě pouhých technických demonstrací. V takové situaci nic nevyjadřují, a přece v nich je něco jako energetické jádro, sugestivní a vědomé, ale nikoli záměrné vyzařování, které zaujme naše smysly.“*⁴⁴

Okamžik bleskového zaujetí, upoutání pozornosti, to jsou přesně první momenty, které jsem v předchozích podkapitolách připisovala objevení se zvířete na jevišti. Je tedy zřejmé, že i herec dokáže svým chováním dosáhnout podobně silného zaujetí diváka, za dobu své existence na jevišti. Barba tento specifický způsob vyzařování nazývá *„zvláštní způsob užívání těla“*.⁴⁵ Jedná se o velmi rozdílné užívání těla ve sféře každodenních tělesných úkonů běžného života a v situaci divadelního představení. Zjednodušený popis této teorie je, že na rozdíl od běžné každodenní techniky, kde se lidé snaží co nejvíce šetřit energií, v té nekaždodenní, tedy také divadelní technice, se energií záměrně plýtvá. Aktéři *„[...]používají princip maximálního množství energie pro minimální výsledek.“*⁴⁶

V Číně můžeme tuto bytostnou přítomnost nebo také energii, o které se tak často zmiňuji, naleznout pod pojmem *kung-fu*. Tento pojem je u nás známý nejvíce jako název pro bojové umění, ale může také znamenat práci a sílu, kterou člověk vykonává a dokončuje. V umění slouží mimo jiné k oddělení obyčejného lidského života a něčeho speciálního, nevšedního na jevišti. Barba

⁴³ J. Vinař. *Herec je svou vlastní možností: Poznámky o herectví*, s. 220.

⁴⁴ E. Barba, N. Savarese. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*, s. 7.

⁴⁵ Tamtéž.

⁴⁶ Tamtéž.

tuto sílu popisuje jako nehmatatelnou, nepopsatelnou a nezměřitelnou kvalitu aktéra. Pokud má herec kung-fu, má onu zvláštní vlastnost vibrace a intenzivní přítomnosti. Takovou sílu lze získat jen nepřetržitým tréninkem.

Na Bali hercovu bytostnost definují pojmy *češta kara*, *taksu* a *bayu*. První z nich se získává opět přísným tréninkem jako u energie kung-fu. Druhý z pojmů, *Taksu*, je spíše prožitek, který lze popsat jako božské vnuknutí. Poslední pojem je běžný popis hercovy bytostné přítomnosti. Přesněji, jak píše Barba: „*doslovným vystižením posílení energie, která nadnese tělo a dovrší pro diváka pocit životnosti.*“⁴⁷

Sám pojem *energie* je podle Barby pojmem zřejmým a obtížným zároveň. Ve Slovníku divadelní antropologie píše následující: „*Spojujeme si jej s vnějším popudem, s přemírou svalové i nervové aktivity. Avšak vztahuje se také k něčemu intimnímu, k něčemu co pulzuje v nehybnosti a tichu, k nezadržované síle, která probíhá v čase, aniž by byla rozptylována v prostoru.*“⁴⁸ Má za to, že energie je osobní náboj, který v sobě herec formuje nebo probouzí. Každý herec má své naprosto jedinečné, energetické možnosti, které má za úkol odhalovat a hájit.

Zajímavou vlastností oné vrozené *energie* je i její „dvoutvářná povaha“. Barba poukazuje na fakt, že především v Asii můžeme v období výuky pozorovat, že herci, ženy i muži, zvládají role obou pohlaví, bez rozdílu. Sama energie se totiž nedělí na ženskou a mužskou. Nic takového jako typicky ženská nebo typicky mužská energie podle něj neexistuje. Existuje pouze kvalita rázná a tvrdá - *animus*, a opačně měkká - *anima*. V každém herci se mísí obě a je pouze na jeho zkušenosti, aby dokázal v pravou chvíli jednu z nich správně dávkovat a zdůrazňovat. Tato schopnost, která se u západních herců trénuje převážně v oblasti tanečního divadla a pantomimy, tedy schopnost nerozlišovat pohlaví, „[...] umožnila mnoha hercům fascinovat a překvapovat tím, že narušují sociální stereotypy maskulinního a feminního chování.“⁴⁹

Velmi mě zaujal také fakt, že pojem energie je, jak v asijském pojetí (balijské *bayu* - vítr, japonské *ki-ai* - dech), tak například v latinském anime a animus

⁴⁷ E. Barba, N. Severase. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*, s. 55.

⁴⁸ Tamtéž, s. 57.

⁴⁹ Tamtéž, s. 56.

(vzduch, dech), úzce spjat s živlem vzduchu a větrem. Tvzení, že úkolem herce je přimět tento vítr, aby uvnitř něj vál, mi přijde velmi inspirativní.

Obecně je inspirace živly velmi účinnou formou tréningu proměnlivosti kvality herecké energie. V rámci již zmiňované laboratoře k představení *Zajíc* jsme měly možnost workshopu s tanečníkem, performerem a lektorem Tomášem Wortnerem, který mimo jiné působil jako herec v Institutu Grotowského ve Wroclawi. Ten přišel s velmi zajímavou formou improvizace, která se týkala právě hledání rozmanité škály našeho osobního energetického rozsahu. Prvotním zadáním bylo vytvořit si pro každý jeden živel (ohněň, voda, vítr, zem) čtyři různé charakteristické pohyby. Například voda: kapky letního deště, klidná hladina rybníka, rozbouřený oceán a tenký proud potoka.

Po poměrně dlouhé době, kterou jsme měly na nalezení a ukotvení pohybu, zvuku a energie, která se k charakteristice pojila, jsme si vzájemně naše pojetí předváděly. Následně jsme si vybraly od každého dvě, nám nejbližší kvality, které jsme se snažily co nejpřesněji naučit ostatní. To jsme několik následujících tréninků opakovaly, zdokonalovaly a prohlubovaly. Aplikovaly jsme tento gestus i do několika improvizčních cvičení, jako možnou kvalitu pohybu nebo energie. Skrze přírodní sílu těchto živlů jsme se učily i rychlému stříhu energií. Například mezi bouří a vánkem. Tato inspirace nám sloužila především k získání energetického rejstříku a materiálu pro následnou tvorbu, kdy už jsme v sobě dokázaly velmi účinně nalézt sílu, která ve své podstatě přesahuje energii člověka.

Několik dalších možností, pro práci s přírodními živly, popisuje ve své knize s názvem: *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby: příručka pro adepty a studenty herectví*, doc. Václav Martinec. Režisér, choreograf a pedagog herectví, který ve své práci uplatňuje nároky na fyzicky náročné divadlo, vycházející z principů Antonina Artauda a rituálního divadla. Detailně vysvětluje konkrétní výrazová cvičení a improvizace na téma přírodních živlů, které považuje za velkou hereckou inspiraci a způsob, jak tříbit technické schopnosti.⁵⁰

Například jeho práce s vnitřním ohněm začíná paradoxně pocitem mrazu. Herec si představuje, že ho obklopuje velký chlad, proto se nejprve schoulí do

⁵⁰ Václav Martinec. *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby: Příručka pro adepty a studenty herectví*. Praha: Pražská scéna, 2003, s. 118 - 124.

klubička, aby koncentroval teplo ve svém těle. Následně se potřebuje ubránit prochlazením, proto začne pracovat se svým tělem jako se samotným zdrojem tepla. Začne v něm plápolat malý plamínek, který postupně rozdmýchává a živí, až z něj vytvoří silný plamen. Uvnitř schouleného těla se koncentruje teplo a s ním i vnitřní napětí a síla. Následuje exploze. Jak píše Martinec: „*ohně řádí jako zlý pán.*“⁵¹ Stáváte se oním rozbouřeným živlem a tvoříte jej jak tělesným, tak hlasovým projevem. Dynamicky rozvíjíte tento živel do jeho různých podob a intenzit. Stáváte se nejprve plamínkem sirky a přes plameny hranice nebo hořící stoh slámy se dostáváte až k energii Slunce, která skrze vás vyzařuje.

Dále Martinec pracuje v knize i se smyslovým vnímáním živlů. Uvádí herce opět do klidu, do polohy lehu na záda, kde se aktér vědomým dýcháním uvolní a zasoustředí. Promítá si přitom různé formy ohně. Poslouchá praskání dřeva v krbu, cítí vůni kouře, ochutnává spáleninu, na těle pociťuje bolest a štiplavost spálené kůže.⁵²

Tímto způsobem rozpracovává každý jeden živel zvlášť. Velmi detailně popisuje různé formy každého z nich a následně jim nechává čas, aby se mohly uvnitř herce rozvíjet, růst a on tak nabyl jejich specifickou energií.

Podobný princip čerpání energie z přírody se objevuje v již zmiňované knize *Herec a jeho cíl*, ve které se autor Declan Donnellan zabývá nejrůznějšími hereckými technikami. V jedné z nich figuruje tzv. zemitá energie. Jedná se o čerpání energie ze země, to znamená směrem vzhůru. Taková technika může obohatit herce, který často předpokládá, že zdrojem jeho síly je pouze energetický tok pramenící z jeho mozku, který stéká do zbytku těla. Tento zaběhnutý předpoklad může hercovu energetickou kapacitu značně omezovat. Proto přichází Donnellan s technikou využívání síly země jako zdroje pro sílu hercovu.

Samotný průběh cvičení popisuje autor následovně: „*Představte si, že všechna energie prýští ze země. Herec si lehne na zem a vnímá, jak podlaha podepírá jeho záda. Postupně si všímá každého jednotlivého styčného bodu mezi podlahou a zády. Herec se stále více uvolňuje a do styku s podlahou přicházejí další a další*

⁵¹ V. Martinec. *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby: Příručka pro adepty a studenty herectví*, s. 118-119.

⁵² Tamtéž, s. 120.

*části jeho těla. Páteř se uvolní a protáhne. Brzy může herec nebo herečka říkat text, jako by vycházel zezdola z podlahy, procházel bránicí, plícemi, pak hrudníkem a nakonec rezonoval celým tělem. Herec může pomalu postupovat až k vzpřímenému stojí, kdy zemité energii ponechá jedinou možnou trasu: nahoru přes chodila, přes kotníky a tak dále.*⁵³

Když se ohlédnou do podkapitoly *Zvířecí energie a napětí*, kterou jsem dokládala na koních souboru Zingaro, vyzdvihovala jsem jejich téměř hmatatelné napětí a zároveň impozantní klid, který bych jako herečka toužila sama na jeviště vnést. Že může člověk takových, zdánlivě si vzájemně odporujících energií dosáhnout, jsem pocítila v taneční inscenaci s názvem *Amazonky*⁵⁴ v režii Lenky Vágnerové. Téma mýtických Amazonek je spjato s tématy jako je násilí, krutost nebo nemilosrdnost. Tím byla také celá inscenace protkaná. Živě si vybavuji tu atmosféru boje, ve kterém nikdo neznal odpočinku.

V recenzi na tuto inscenaci s názvem *Zlo a krutost v přímém přenosu* popsala Marcela Benoniová energii skupiny takto: *„Pouze čtyři tanečnice - performerky rozpoutají na scéně takovou vřavu, jako by jich byl celý pluk.*“⁵⁵ Konkrétně se jednalo o tři tanečnice a jednu herečku. Dohromady tvoří skupinu silných žen, které se vzájemně trénují v boji, udržují dobrou fyzickou kondici, posilují tělo i ducha. K tomu využívají velkou škálu nejrůznějších rekvizit jako jsou provazy, dřevěné tyče nebo biče.

Ňadra mají každá pevně svázaná obinadly, jako odkaz na starověkou pověst, která tvrdí, že si Amazonky odřezávaly poprsí, aby jim nepřekáželo při střelbě z luku. Tak moc jsou oddané násilí a lovu. V jiné recenzi s názvem *Amazonky - ženy v rolích nemilosrdných predátorek*, jejíž autorkou je Lucie Dercsényiová, se píše následující: *„Pohybové eskalace nabírají na síle a agresi. Válečnice buší provazy o zem, krouží s nimi nad hlavou a vyvolávají dojem jízdy na koni. Jsou*

⁵³ D. Donnellan. *Herec a jeho cíl*, s. 153.

⁵⁴ *Amazonky*. Lenka Vágnerová & Company, prem. 1. 11. 2017, režie, choreografie Lenka Vágnerová, scénografie Michal Heriban.

⁵⁵ Marcela Benoniová. „Zlo a krutost v přímém přenosu“ [online]. Novinky.cz. 2. 11. 2007 [cit. 26. 4. 2020]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/clanek/recenze-zlo-a-krutost-v-primem-prenosu-40050529>.

*jako divoké, nezkrotné klisny.*⁵⁶ Zvířecími přirovnáními se hemží i recenze z portálu Operaplus s názvem *Ženy, které rozsévají smrt: Amazonky*, ve které píše autorka Lucie Kocourková toto: „*Jejich paže jsou silné, jejich instinkty bdělé jako tělo geparda, rozsévají smrt a milují pachutí krve.*“⁵⁷

Hlavní z tanečnic, vůdkyně smečky, Francouzka Fanny Barrouquère, ale i její kolegyně Amazonky Simona Machovičová, Barbora Rokoszová a Markéta Frösslová měly přesně onu kvalitu pohybu a energie, o které jsem hovořila. Napětí, které vytvořily, by se dalo krájet. Jejich energie byla *zvířecí, divoká, pružná*, ale zároveň v sobě měla každá z nich i ledový *klid*, který jim umožňoval precizní pohyb a soustředění. Tenze v jejich zatnutých pěstích, věčně připravených do boje, sálala až do poslední řady. Tato impozantní choreografie Lenky Vágnerové je ztělesněním instinktu a dravosti divokých bytostí.

Ve sbírce esejů francouzského básníka a divadelního vizionáře Antonina Artauda, *Divadlo a jeho dvojenec*, popisuje autor svou zkušenost s divadlem na Bali, které označuje za ryzí divadelní tvorbu. Způsob, jakým Balijsci přistupují k divadelnímu umění, je zcela odlišný od západního chápání divadla. Jak píše Artaud, na rozdíl od „tlachání“, mají Balijsci pro všechny životní události bohatou škálu gest a mimických výrazů. Přesné množství těchto precizně zvládnutých gest je klíčovým faktorem při jejich projevu. Není zde prostor pro jakoukoli improvizaci, vše je řízeno do posledního detailu: „*Mechanické koulení očima, špulení pysků, přesně dávkované svalové stahy s metodicky propočítanými efekty[...]*“⁵⁸ Přesto ale nepůsobí jejich vystupování nijak suše nebo uniformně. Naopak o něm Artaud hovoří jako o divadle plném fantazie, bohatém a štědrém. Nazývá ho vyšším druhem tance.

V knize popisuje děs a strach, který člověk, nezasvěcený do jejich divadelního jazyka pociťuje při pozorování takto zmechanizovaných bytostí. Aktéři působí dojmem, že je ovládá cosi vyššího. I proto se celek podobá rituálu, posvátnému obřadu. Působí dojmem nelidského, božského. Samotný závěr popisu balijského druhu divadelního umění ve mně vyvolává představy podobné tomu, co jsem

⁵⁶ Lucie Dercsényiová. „Amazonky - ženy v rolích nemilosrdných predátorek“ [online]. Taneční aktuality. 1. 11. 2017 [cit. 27. 4. 2020]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/recenze/amazonky-zeny-v-rolich-nemilosrdnych-predatorek>.

⁵⁷ Lucie Kocourková. „Ženy, které rozsévají smrt: Amazonky“ [online]. Operaplus. 4. 11. 2017. [cit. 27. 4. 2020]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/zeny-ktere-rozsevaji-smrt-amazonky/>.

⁵⁸ Antonin Artaud. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann & synové, 1994, s. 61.

mohla pocítit při zmíněných *Amazonkách*: „*Válečníci vstupují do mentálního lesa s burácením strachu; zmocňuje se jich nesmírné chvění, objemná, jakoby magnetická rotace, v níž cítíme střemhlavý pád animálních nebo minerálních meteorů.*“⁵⁹

Inspirace přírodními živly nebo přírodou jako takovou je velmi silným tématem v mnoha divadelních studiích. Výčet, který jsem zde vytvořila, je především jakýmsi odrazovým můstkem pro způsob herectví, se kterým osobně souzním. Rozhodně z něj ale vyplývá, že člověk je schopen dosáhnout takového způsobu energie, který lze nazvat *animálním*. Další možnou cestou by tedy bylo tázat se, jestli by člověk dokázal živé zvíře na jevišti učinit energeticky submisivnějším. V další podkapitole nás ale čeká mnohem palčivější téma jak mé práce, tak současného divadla.

2.2. Autenticita herce

Již jednou jsem citovala trefnou poznámku Berta O. Statese, který tvrdí, že od zvířete nemůžeme očekávat vhodné chování, ale pouze chování. Jejich bezprostřednost působí zcela autenticky, a tak prosakuje reálné do magického.⁶⁰ Je v možnostech profesionálního herce, aby v divákovi vyvolával podobný pocit reálného? A je to v iluzivním prostřední divadla vůbec žádoucí?

Samotnou autenticitu popisuje divadelní režisérka Barbara Herz v příspěvku pro kritický čtrnáctideník A2 takto: „*Autenticita vzbuzuje dojem, že se jedná o cosi vrozeného a přirozeného, na rozdíl od věcí uměle vytvořených. Vnímáme ji jako místo, kde zůstala původní realita či originalita nedotčená fikcí a napodobeninou.*“⁶¹ I proto v nás tento dojem vzbuzují právě zvířata, která zůstala nedotčená, čistá, tedy autentická. A i proto se takové vlastnosti těžko přisuzují herci.

⁵⁹ A. Artaud. *Divadlo a jeho dvojenec*, s. 75.

⁶⁰ Bert. O. States. „Pes na jevišti: divadlo jako fenomén“. *Divadelní revue*. 2013, roč. 24, č. n°3, s. 89.

⁶¹ Barbara Herz. „Inscenovaná autenticita: Od mimetické iluze k bezprostřední přítomnosti“. A2. 2016, roč. 12, č. 10, s. 18.

2.2.1. Inscenování autenticity v dokumentárním divadle

Na rozmanité škále divadelních směrů se nachází konkrétní oblast, která, za účelem vytvoření autenticity, profesionálního herce záměrně vyřadila. Je jím dokumentární divadlo, které se z velké části soustředí právě na co největší upřímnost a pravdivost. Herz tuto formu divadla nazývá přímo oním „inscenováním autenticity“. Jedním z velmi důležitých aspektů, díky kterým dokumentární divadlo působí na diváka autentickým dojmem, je podle Herz následující: *„U forem dokumentárního divadla, které v různé podobě pracují s konceptem expertů všedního dne, se performerovo ‚bytí ve světě‘ a jeho fenomenální tělo v rámci divácké recepce akcentují do té míry, že divák snadno nabývá zdání, že tělo sémiotické, tedy uměle vytvořená jevištní postava, vůbec neexistuje. Tím, že divák nevnímá znakový charakter jevištní přítomnosti, zesiluje se u něj pocit autenticity.“*⁶² Neměli bychom ale zapomínat na fakt, že onen pocit autenticity, který divák prožívá, je výsledkem promyšleného konceptu, za tímto účelem vytvořeného.

Pojem „expert“, který jsem právě citovala, je označením pro zprostředkovatele události, kterou on sám zažil a kterou skrze inscenaci vypráví. Ten tedy plně nahrazuje herce, který by jeho zkušenost pouze interpretoval. Divák, který vychází z informace, že se vyprávěná událost přímo týká zprostředkovatele, vnímá dílo jako autentickou zповěď. Expert odhaluje svá niterná tajemství, své příběhy, stává se tak také *zranitelným*. Podobně jako se zvíře důvěřivě vydává napospas neznámému divadelnímu prostředí, i expert zde vstupuje na neprobádané území. Tzv. území *hic sunt leones* (kde žijí lvi).

Další z prvků, které popisuje ve své eseji Herz a kterých využívá právě dokumentární divadlo k dosažení větší autenticity díla, je omezení znaků tradičního divadla na minimum, a to včetně herecké postavy. Na rozdíl od klasického pojetí divadla skrze fikci a znakovost, ve které dochází k tzv. trojímu zprostředkování: 1. skutečnost - dramatický text, 2. dramatický text - herecká postava, 3. herecká postava - divák; dokumentární divadlo minimálně jednu z forem vypouští. Nejčastěji tedy fikční dramatický text, který nahrazuje autentickou výpověď *expertů*.

⁶² Barbara Herz. „Inscenovaná autenticita: Od mimetické iluze k bezprostřední přítomnosti“. A2. 2016, roč. 12, č. 10, s. 18.

Jedním z nejlepších příkladů takového způsobu inscenační tvorby je berlínská skupina Rimini Protokoll. V rozhovoru pro Divadelní noviny uvádí jeden ze zakladatelů Daniel Wetzel, že skupina vznikla z „antidivadelních důvodů“. Z pocitu, že je současné divadlo příliš konzervativní, překonané a že postrádá politický apel. Proto se rozhodli pro hledání nových divadelních forem, které by dokázaly zachytit, co se děje tady a teď. Jedna z těchto forem bylo ono nahrazení herců *experty*.⁶³

Zakladatelé Rimini Protokoll, tvůrci Helgard Haug, Stefan Kaegi a Daniel Wetzel přišli v roce 2008 s konceptem *100% City*. Projekt, který se uskutečnil ve více než pětatřiceti městech po celém světě, angažoval v představení vždy místní obyvatele. Na začátku byl lokálním teamem a skupinou Rimini Protokoll vybrán první aktér, jehož úkolem bylo nominovat dalšího potencionálního účastníka představení, který následně opět nominoval dalšího. Tímto způsobem bylo vybráno sto lidí různého věku, rasy nebo politického přesvědčení z konkrétního města, kteří měli reprezentovat danou společnost. Nikdo z nich nebyl profesionální herec. Jak sami tvůrci uvádějí ve videu s názvem *Making of "100% Melbourne"*, které popisuje tvorbu tohoto konceptu ve městě Melbourne v Austrálii, jedná se o obyčejné lidi z ulice, kteří se snaží ukázat, kdo vlastně jsou.⁶⁴

Kromě autentičnosti se v tomto díle ukazuje i nepředvídatelnost těchto zprostředkovatelů, kteří nejsou z velké části zasvěceni do jakéhosi divadelního slovníku. Mimoto se v jejich rozmanitosti objevují jak děti, tak velmi staří lidé nebo také lidé s určitým hendikepem. Specifické skupiny, které jsem zmiňovala již v první části své práce v rámci představení *OLD PEOPLE, CHILDREN AND ANIMALS*, mají na jevišti velmi podobný účinek ozvláštňení, jaký mohou přinést zvířata.

Jejich projev, který rozvíjejí tvůrci především formou her, je přesně oním nedotčeným, ryzím projevem, který působí velmi autenticky. Každý z účastníků dostane v určitou chvíli mikrofon, do kterého se krátce představí. *100% City* se zabývá i statistikou, a to opět skrze hru otázek a odpovědí. Otázky, které často

⁶³ Marina Feltlová. „Daniel Wetzel: Umění nemá být užitečné“ [online] Divadelní noviny. 8. 12. 2015 [cit. 29. 4. 2020]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/daniel-wetzel-umeni-nema-byt-uzitecne>.

⁶⁴ Rimini Protokoll. „THE MAKING OF 100% Melbourne. Our city. On stage. | Haug / Kaegi / Wetzel (in English)“ [online]. *Vimeo.com*. [cit. 29. 4. 2020]. Dostupné z: <https://vimeo.com/53318534>.

pokládají sami *experti*, rozdělují skupinu například podle názorů na politiku, homosexualitu, podle věku nebo průměrného příjmu jejich domácnosti. Jejich autentické vystupování věcně shrnuje Barbara Herz v již zmiňovaném příspěvku *Inscenovaná autenticita* následovně: „*Dojem autenticity expertů v divadelní produkci Rimini Protokoll pramení z toho, že jsou na scéně sami za sebe, nikdo je nezastupuje a ‚autenticky‘ neumělým způsobem sdělují svůj, často mimořádně silný osobní příběh či životní zkušenosti. Veškeré chyby a prohřešky proti klasickému chápání divadelnosti (zapomínání textu, přechnutí se, nervozita, fyzická nejistota) výsledný dojem jen posilují.*“⁶⁵

Rimini Protokoll dokázali ve svém představení *Remote X*, vypustit nejen fikční text, ale dokonce i herce jako takové. Divák se zde stal jak aktérem, tak recipientem. A to díky virtuálnímu hlasu, který každému z nich dává pokyny do sluchátek. Kam mají jít, na co mají upřít svůj zrak, ale i jak se mají cítit. Tak se sami staví do role herce, ale zároveň přihlížejí divadelnímu výstupu ostatních ve skupině a sledují dění, na které je hlas ve sluchátkách upozorní. Tím se již zmiňované „trojí zprostředkování“ zúží pouze na zprostředkování skutečnost - divák.

Jak se zdá, platforma dokumentárního divadla je ideálním vzorem pro co nejeфекtivnější práci s autenticitou na jevišti. Je ale také velmi specifická. A přestože mi práce formace Rimini Protokoll připadá velmi podnětná, pro mě jako pro herečku zde není příliš materiálu, ze kterého bych v praxi mohla čerpat. Momentálně je mi totiž bližší autorské a interpretační divadlo, ve kterém pracuji s fiktivní postavou, kterou zcela nebo částečně vytvářím. Pokusím se tedy v další části této podkapitoly trochu sobecky zaměřit na pravdivost projevu profesionálního herce, ze kterého bych mohla v praxi sama čerpat.

2.2.2. Techniky pravdivého herectví

Autenticitu projevu herce můžeme rozdělit buď na jeho vlastní pravdivý prožitek, nebo podle toho, jak pravdivě jeho výkon působí zvenčí, tedy jak ho vnímá sám divák. V každém případě ústřední roli hraje herec, jehož úkolem je pravdivě interpretovat fikční příběh. Jak píše jeden z nejvýraznějších českých

⁶⁵ Barbara Herz. „Inscenovaná autenticita: Od mimetické iluze k bezprostřední přítomnosti“. A2. 2016, roč. 12, č. 10, s. 18.

režisérů dvacátého století, a rovněž také herec, Otomar Krejča v knize *Divadlo jsou herci*, kterou sestavili Helena Glancová a Karel Kraus z jeho režijních poznámek, podnětů a připomínek, ale i zápisků a článků: „*Všechno, co se děje na jevišti, děje se jen skrze hercův výkon; co není konkretizováno hercem, neexistuje.*“⁶⁶

Ve stejné knize v kapitole s názvem *Herec* se Krejča mimo jiné zabývá hereckou autenticitou a pravdivostí, jak ji sám jako herec vnímá. Jelikož je ale téma autenticity herce natolik široké, že není možné definovat je obecně, dokázal zde Krejča popsat pouze to, co podle něho pravdivé není: „*Dovedu spíš říct, co přirozenost a pravdivost není, než co to je. Přirozenost hledáme, je to odměna, dar, výhra za hluboce a správně konanou (talentovanou) práci. Nepřirozenost vidím v každé ‚normalizovanosti‘, v každém zkonvenčení hercova jednání, ve vyjadřování jenom vnějšími prostředky, v ‚prohánění‘ vnějších prostředků, podlézání jim, v duchovní prázdnotě, hereckém sebeuplatňování atd.*“⁶⁷

Možná může čtenáře překvapit, že se v práci na téma *zvířeckosti* – která obvykle evokuje prudkou živočišnost a dravost projevu – objevuje odkaz na režiséra proslulého přísnou a možná až asketicky přesnou režijní metodou. To se ovšem navzájem nevylučuje. Chápeme-li *zvířeckost* v širším smyslu a hledáme-li tedy kvalitu *pravdivosti* a *přirozenosti*, nacházíme právě u Krejči podnětné formulace tohoto jinak značně širokého a komplikovaného tématu.

Co se herecké techniky zobrazování pravdy na jevišti týče, existuje v historii divadelních metodik velká řada přístupů, z nichž každý se úzce váže k době svého vzniku. Za jedny z nejdůležitějších, ke kterým se ovšem nepřestává obracet i současné divadlo a které tedy ve velké míře formovaly podobu divadla nejen své doby, považují nejprve myšlenky francouzského osvícenského filozofa Denise Diderota a následně, o půldruhého století později, jeho ruského oponenta, herce, režiséra, teoretika a pedagoga Konstantina Sergejeviče Stanislavského.

Denis Diderot velmi výrazně ovlivnil pojetí herecké techniky svým dialogem pod názvem *Herecký paradox* (1770). Věřil, že drama pohne divákem jen tehdy,

⁶⁶ Helena Glancová, Karel Kraus. *Otomar Krejča; divadlo jsou herci*. Praha: NAMU, 2011, s. 19.

⁶⁷ Tamtéž, s. 26.

pokud na jevišti vytvoří iluzi reality. Za tímto účelem na jevišti prosazoval například repliky skutečných pokojů.⁶⁸

Pro vytvoření co možná nejvíce autentického projevu herce přichází Diderot s technikou tzv. prozaického dialogu, detailního pohybu, a především s konceptem „čtvrté stěny“. Právě čtvrtá stěna má být pro herce vysvobozením z již zmiňovaného svazujícího vědomí, že jsme pozorováni a hodnoceni divákem, které nás na rozdíl od zvířete na jevišti zásadně ovlivňuje. Ve sborníku svých prací vyzývá herce, aby diváka nebrali vůbec v potaz: *„Ať tedy píšete nebo hrajete, nemyslete na diváka. Představte si na kraji jeviště vysokou zeď, která vás odděluje od hlediště. Hrajte, jako by se opona nezvedla.“*⁶⁹

Diderot vidí herce jako génia bez citu. Jeho výkon je soustředěný a jeho hra technicky dokonalá. Měl by především zpodobnit postavu tak, jak je psaná v textu. Vlastní iniciativu má herec projevít pouze při tvorbě, a to formou inspirace ze své vlastní zkušenosti. Jeho výkon při samotném představení pak závisí pouze na dokonale zvládnuté herecké technice, bez reálného prožívání vlastních emocí. Tedy jak píše sám Diderot: *„Hercovy slzy kanou z jeho mozku, slzy citlivého člověka stoupají ze srdce.“*⁷⁰ Ztvárnění role postupem času zdokonaluje a upevňuje na základě již odehraného a naučeného. Za jednu z nejúčinnějších forem tréningu považuje Diderot hraní před zrcadlem.

Kvality Diderotova velikého herce:

- hodně úsudku a bystrosti
- velmi spolehlivý vkus
- vytrvalá práce
- znalost způsobů
- znalost lidského srdce
- jemný takt
- zkušenost
- návyk na divadlo
- schopnost chladného a klidného pozorování⁷¹

⁶⁸ Oscar G. Brockett. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, 1999, s. 346.

⁶⁹ Denis Diderot. *Diderot o divadle*. Praha: Umění lidu, 1950, s. 149.

⁷⁰ Tamtéž, s. 36.

⁷¹ Denis Diderot. *Herecký paradox*. Přeložil Josef Pospíšil. Olomouc: Votobia, 1997, s. 6.

Výkony herce „hrajícího srdcem“, označuje jako nestejně, nejednotné, nevyrovnané. Herec, který se nechává unést vlastními emocemi, je prudký a nepůsobí na diváka důvěryhodně.⁷²

Jeho technika byla ve své době jistě velmi přínosná, z vnějšího pohledu to ale působí, jako kdyby se herce snažil „drezírovat“, tak jako je tomu u zvířat v cirkusu, které jen tupě plní rozkazy. Diderot hledá dokonalost a preciznost, upozaduje vášeň a prudké emoce. Herecké techniky, které praktikoval, pracují s naprosto opačným principem, než na jakém funguje autenticita zvířete. Celá jeho myšlenka na mě působí tak, že aby Diderot učinil projev člověka na jevišti pravdivým, zbavil ho nejprve veškeré jeho ryzí pravdivosti a následně ho pevně zarámoval do dokonalé iluze.

Co se týče práce s vnitřními emocemi herce, téměř opačným směrem se ve svém systému vydává Konstantin Sergejevič Stanislavskij. I on se zaměřoval na přirozenost a pravdivost hereckého projevu na jevišti. O mnoho desítek let později a ve zcela jiném historickém, společenském i uměleckém kontextu mu dokázal konkurovat ucelenou hereckou metodikou, která se zabývala především vnitřním prožíváním herce.

Veškeré své „cvičné příklady“ postupně popsal ve svazcích:

- *Můj život v umění* - autobiografický úvod k následujícím svazkům
- *Moje výchova k herectví 1* - popis systému vnitřní techniky prožívání herce
- *Moje výchova k herectví 2* - popis systému vnější techniky ztělesňování
- *Práce na roli* - odborný text

Dohromady měly tyto metody činit tzv. systém Stanislavského. Ten měl herce na jevišti uvádět do stavu tvůrčí přirozenosti, do tzv. organického spojení těla a mysli. Takové spojení nastává v okamžiku, kdy tělo reaguje na pokyny mysli plyně, organicky a smysluplně.⁷³

⁷² D. Diderot. *Herecký paradox*, s. 28.

⁷³ E. Barba, N. Savarese. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*, s. 218.

Ve *Slovníku divadelní antropologie* Barba zmiňuje znepokojení Stanislavského, který tvrdí, že přestože je ono organické spojení těla a mysli přirozeným stavem člověka, herec, který vkročí na jeviště, tuto přirozenost rázem ztrácí. Stává se „nadbytečným“, „nedostatečným“ a „nesouvislým“. Čímž se připravuje o svou přirozenost, kterou měl před vstupem na jeviště, kterou ale opět získá ihned po odchodu z jeviště. Jeho řešení je následující: „*K tomu, abychom tuto přirozenost, hlas lidského života, skutečnosti, znovu vytvořili, je zapotřebí práce, studia a techniky*“.⁷⁴

Základní nároky Stanislavského na herce:

- musí pečlivě cvičit tělo i hlas
- musí cvičit hereckou techniku pro vytvoření charakteru bez umělé konstrukce
- musí být obratný v pozorování reality
- musí dokázat vnitřně opodstatnit vše, co na jevišti dělá
- musí pečlivě analyzovat text a pracovat s „danými okolnostmi“
- musí definovat motivaci postavy v každé scéně, ve hře jako v celku i ve vztahu ke každé další postavě
- musí následovat situaci tak, jak se postupně odvíjí = „iluzivní poprvé“
- musí neustále zdokonalovat svoji chápavost a odbornost⁷⁵

Herec a pedagog, Radovan Lukavský, který přetvořil Stanislavského svazky do ucelené učebnice s názvem *Stanislavského metoda herecké práce*, ho zde parafrázuje následovně: „*Tajemství tkví v tom, že se na vlastní city nesmí naléhat, o 'opravdovosti vášní' se nesmí přemýšlet, protože city a vášně se nepodrobují rozkazu ani násilí, ale přicházejí samy od sebe. Stačí soustředit se na dané okolnosti a vžít se do nich.*“⁷⁶

Stanislavskij, na rozdíl od Denise Diderota, věří, že nezáleží, jestli je herec obklopen pravým nebo kaširovaným, hlavní je jeho vztah k věcem, který opravdový být musí. Jeho práce je ale stejně tak založená na důkladném tréninku a cvičení, díky kterým herec dokáže své tělo a mysl dostat pod kontrolu. Jeho herecký systém mi není o moc bližší než ten Diderotův, avšak značný rozdíl v práci s emocemi, které klíčí a dále se rozvíjejí v hereckém vědomí, shledávám jako inspirativní v mnohých oblastech herectví.

⁷⁴ E. Barba. N. Savarese. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*, s. 219.

⁷⁵ O. G. Brockett. *Dějiny divadla*, s. 539.

⁷⁶ Radovan Lukavský. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: SPN, 1978, s. 25.

Jestli je „pravdivý“ projev na jevišti možný, je otázkou, na kterou jsem zdaleka nenašla jednoznačnou odpověď. Autenticitu, kterou do hry přináší zvíře, by podle mého názoru a zkušenosti bylo možné stejně nejlépe přirovnat například k neinscenovanému zakopnutí herce, který přehlédl schod na jevišti. Nebo třeba k autentické pauze nebohého herce, který má při představení „okno“ a loví v paměti zapomenutý text. Jedná se tedy o momenty lidské a přirozené, které lze jen těžko vytvořit úmyslně.

To ve mě vyvolává vzpomínku na velmi hluboký zážitek z představení, které jsem měla tu čest vidět ve Studiu Hrdinů. Jednalo se o představení *Den opričníka*⁷⁷ v režii Kamily Polívkové, kde v hlavní roli exceloval Karel Dobrý.

Na samém začátku leží ve vaně a interpretuje text. Vyčerpáním se noří pod vodu, znovu se pomalu zvedá, sedá si na okraj vany a natáhne se pro flašku vodky. V momentě, kdy si řádně přihne, se mu udělá natolik zle od žaludku, že tekutinu vyplivne a běží do zákulisí. Divák pak slyší jen hlasité dávení se. Živě si vybavuji, jak jsem se zděšením usoudila, že to do hry jistě nepatří a že je skutečnému Karlovi Dobrému špatně a nemůže pokračovat v představení. Moje smysly se zbystřily a ucítila jsem vzrušení, že jsem se stala svědkem něčeho, co nebylo součástí iluze, ale jakousi chybou. Toto přesvědčení mi vyvrátila až pozdější konverzace nad vínem s dalšími diváky. I tak to ve mně zanechalo intenzivní divadelní zážitek.

Možná je to tím, že jsem velmi důvěřivý divák, ale osobně věřím, že opravdový mistr oboru, kterým bezpochyby Karel Dobrý je, dokáže působit natolik autenticky, že mě dokáže nejen plně vtáhnout do děje, ale stejně tak mě i znejišťovat a udržovat bdělou. Podobně jako nevypočitatelný kojot nebo divoký kůň.

2.3. Zranitelnost a křehkost herce

Ačkoli to může čtenáři znít jako paradox, já, jakožto herečka, se na jevišti cítím zranitelná neustále. Možná je to ono vědomí, že jsem pozorována? Možná je to tím, že jsem zatím nezískala dostatek zkušeností? Možná že mi taky chybí

⁷⁷ Den opričníka. Studio Hrdinů, prem. 7. 2. 2013, režie a scénografie Kamila Polívková.

určitá dávka sebevědomí k herectví potřebná? Možná, že se tak cítím jen já, a možná je to nevyhnutelný pocit každého herce?

Co vím jistě je, že nejčastěji se cítím zranitelná, když odhaluji sebe samu. Když vím, že do svých výkonů vkládám velký kus sebe, čímž téměř pravidelně odhaluji stovkám cizích lidí svou duši. Už jen z důvodu, že jsem se na toto povolání dobrovolně dala, ale nepochybuji, že ve mně převládá jistá dávka exhibicionismu. To ale neznamená, že je moje tělo připravené snášet každý druhý den ten obrovský přívál emocí, které mi přináší pobyt v divadle a které, doufám, přináším já divadlu.

Ale právě touto nesnadnou cestou, při které se herec snaží překonat svou vnějškovost a opravdu si sáhne do svého tvůrčího nitra, dokáže podle Václava Martince narazit na syrovost a animálnost původního lidského rodu.⁷⁸ Jinými slovy skrze vědomé odhalování se stovkám lidí nahlíží do hlubších rovin herecké inspirace.

Jedno z jeho cvičení na objevení animality uvnitř herce, které uvádí v knize *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby*, pojmenoval přímo *Zvíře ve mně*. Ono zvíře zde popisuje jako něco ušlechtilého v nás, něco, co na rozdíl od člověka ještě oplývá zdravými pudy a instinkty. Herec má za úkol vědomě hledat konkrétní zvíře, kterému se sám podobá. V rámci cvičení ale i animální stránku sebe samého, a to včetně její zvrhlosti a bestiality. K tomu nám dopomáhá využívání co nejširší palety citoslovcí a pohybových kreací. Podle Martince získává herec skrze takový způsob improvizace „*prostor pro hereckou meditaci o kořenech vlastní osobnosti*“ a to především pokud se jedná o existenciální situace jako je hlad, žízeň nebo obrana mláďat.⁷⁹

Pokud se ovšem vrátím ke křehkosti a zranitelnosti, s jakou člověk přistupuje ke zvířeti, obávám se, že lidský herec v druhém člověku nedokáže probudit takovou míru soucitu. Už jen proto, že zvíře se na rozdíl od člověka nemohlo rozhodnout, jestli na jeviště vstoupit, nebo ne. Naopak fakt, že jsem se já odhodlala vystoupit před stovku diváků, byla moje svobodná vůle.

⁷⁸ V. Martinec. *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby: Příručka pro adepty a studenty herectví*, s. 93.

⁷⁹ Tamtéž, s. 94.

Pokud je však autorovým záměrem, aby divák nahlížel na aktéry jako na bytosti z masa a kostí, jako bytosti chybující a zranitelné, jedna z možností je, vystavit je na jevišti okolnostem, které je vedou až na samý okraj jejich hranic a možná ještě dále za ně. Přímému fyzickému nebezpečí vystavil své tanečnický například belgický choreograf Wim Vandekeybus ve svém debutu s názvem *What the Body Does Not Remember*. Původní verze choreografie vznikla už v roce 1987. Já jsem měla tu možnost vidět její obnovenou verzi v roce 2013 v pražském Divadle Archa, kde účinkoval i český tanečník Pavel Mašek.

Je to sice poměrně dlouhá doba, co jsem představení viděla, ale i tak mám v paměti dva jasné obrazy, a to: snášejíci se peří a padající cihly. Jak se totiž píše v knize, která byla vydána k třicetiletí souboru *Ultima Vez, Wim Vandekeybus: The Rage of Staging*, tato choreografie přinášela na jeviště prvek „reality“ skrze obavu a znepokojení.⁸⁰

V jedné ze scén tanečníci vši silou vyhazovali cihly přímo nad sebe, čímž se dostali do přímého ohrožení na zdraví. Jediná záchrana byla v ruce jejich spolutanečníků. Když tedy jeden vyhodil cihlu, druhý se k němu velkou rychlostí rozeběhl přes celý prostor a přemístil ho na bezpečné místo, mimo dopad cihly. V tu chvíli na místo doběhl třetí tanečník, cihlu sám chytil a následně opět vyhodil nad svou hlavu. V této scéně Vandekeybus pracoval převážně s *instinktem, pudovostí a důvěrou* mezi tanečníky. Ovšem v debatě, která následovala po představení uvedl, že mají pro případ zranění v zákulisí vanu plnou ledu, ve které by byla případně možnost zranění tzv. zaledovat. Jak jsem již psala, člověk totiž chybje a v případě tanečníků, kteří komunikují s divákem hlavně skrze své tělo, by mohlo mít zranění fatální následky.

Sám Wim Vandekeybus přiznává, že jeho zájem o tyto kvazi-animální reflexy u lidí pramení už z dob jeho dětství, kdy se svým otcem veterinářem objížděl kontrolovat dobytek místních farem a pozoroval z bezprostřední blízkosti chování zvířat. Ve svých choreografiích tak záměrně hledá extrémní vztahy a situace mezi lidmi. Snaží se dosáhnout bodu, kdy člověk nemůže danou situaci logicky promyslet, kdy mu nezbývá než okamžitě instinktivně reagovat. Pro svá díla nevyužívá jen tanečníků, ale herců a neherců všeho věku, od dětí po starce.⁸¹ Jak sám řekl do jednoho rozhovoru při pražském uvedení představení

⁸⁰ Mauro Pawlowski, Peter Verhelst. *Wim Vandekeybus: Rage of Staging*. Tielt: Lannoo, 2016, s. 6.

⁸¹ Tamtéž, s. 7.

nieuwZwart: „[...] jde jen o to dosáhnout toho, aby váš instinkt byl v pohotovosti, nesmí být z pohodlný. Mám rád, když musíte být v pohotovosti, když něco chcete, protože ve chvíli, kdy něco chcete, tak pro to něco děláte.”⁸²

Vandekeybus v představení *What the Body Does Not Remember* narazil i na kontroverzní téma, které jsem už přímo zmiňovala v podkapitole *Zvířecí zranitelnost a křehkost*. Totiž když jsem se snažila popsat, jakým způsobem sleduje divák zvíře, připisovala jsem mu vlastnosti jako *nevinnost, bezbrannost, křehkost* a nazývala jsem ho *slabším* oproti silnějším člověku. A pokud se se zvířetem zachází neeticky, probouzí to v lidech silné emoce. Troufnu si říct, že na velmi podobně tenkém ledu se pohybujeme i co se tématu násilí na „slabším“ pohlaví (na ženách) týče.

V části choreografie s názvem *Frisking*, což lze přeložit buď jako výraz pro prošacování člověka, nebo pro označení zvířecího dovádění, divák přihlíží tanci muže a ženy, který svou intenzitou připomíná tango. Z počátku vidíme pouze muže, který prohledává ženu. Jako když ochranka u vchodu do sálu kontroluje, jestli dovnitř nepronášíte kontraband. Z žen přitom cítíme lehkou nervozitu a nepříjemný pocit z narušení jejich osobního prostoru. Postupem času se začíná atmosféra vyostřovat. Ženy, které se ocitají ve strnulé pozici s rozpřaženými rukama i nohama, se postupně snaží uniknout z nepříjemné situace. Ruce muže lačně přejíždí přes ženské tělo, doteky jsou intimnější, agresivnější.

Novinářka a kritička, Victoria Looseleaf, která se zabývá uměním hudebních a tanečních festivalů po celém světě, popisuje svůj osobní zážitek z choreografie *Frisking* následovně: *„Na scéně jsou Maria Kolegova, Tanja Marin Friðjónsdóttir a Aymara Parola, sice s ocelovým pohledem, ale stále jakožto zranitelné objekty touhy, ve které se láska stává tangem přitažlivosti a zároveň odporu.”⁸³*

Tak jak pravdivě člověk vnímá ohrožené zvíře na jevišti, stejně tak pravdivě vnímá násilí na ženách. Když v choreografii Vandekeybuse nastává moment,

⁸² Alex Švamberk. „Slavný choreograf Wim Vandekeybus staví na intenzitě” [online] Novinky.cz. 13. 11. 2009. [cit. 3. 5. 2020]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/clanek/slavy-choreograf-wim-vandekeybus-stavi-na-intenzite-40241947>.

⁸³ „Here are Maria Kolegova, Tanja Marin Friðjónsdóttir and Aymara Parola, steely-faced yet vulnerable objects of desire, where love becomes a tango of attraction/repulsion.” Victoria Looseleaf. „Ultima Vez” [online]. Dance Magazine. 21. 3. 2013 [cit. 3. 5. 2020]. Dostupné z: <https://www.dancemagazine.com/ultima-vez-2306907593.html>.

který balancuje na hraně mezi fikcí a skutečným fyzickým napětím, divák se přímo stydí, přihlížet takové akci, je znejistěn a zároveň pohnut.

Abstrakce pohybového výrazu tanečního divadla může v divákovi vyvolat extrémně konkrétní představu. Alespoň ve mně působí častokrát větší emoce, než je tomu v inscenacích, které promlouvají výhradně textem. Těch několik představení, která jsem mohla od souboru Ultima Vez zhlédnout, jako například *In Spite of Wishing and Wanting*, *Speak low if you speak love...* nebo *Mockumentary of a Contemporary Saviour*, pro mě bylo vždy silným emotivním zážitkem. Animalita a posouvání limitů s ní spojené, kterou vídáme nejen u Vandekeybusových tanečnicků, je vždy velmi inspirativní a dojemná.

Strach, nejistota a momenty nezáměrnosti, které se v jeho choreografiích často objevují a které úzce souvisejí s tématem zvířeckosti, by bylo možné vztáhnout k triádě reprezentace, prezentace a sebeprezentace, o níž píše německý teatrolog Andreas Kotte ve své publikaci *Divadelní věda* (v češtině vyšla roku 2010). Sebeprezentace podle autora „stojí nejbliže úplné hře. Prezentace je zpravidla akcentovanější a reprezentace se svou zástupností se pohybuje spíše tam, kde se zastupované může stát také vyobrazeným. Hlavní činnost diváků spočívá v zábavném odlišování těchto tří rovin [...]“⁸⁴ Pokud je herec vystaven akutnímu hrozícímu nebezpečí, nemá jednoduše „čas“ na reprezentaci, tedy „zastupování něčeho odlišného od vlastní osoby před ostatními“,⁸⁵ a jeho reakce je nutně bezprostřední. Možná tedy „zvířecí“?

⁸⁴ Andreas Kotte. *Divadelní věda*. Přeložila Jana Slouková. Praha: KANT, 2010, s. 130.

⁸⁵ Tamtéž, s. 129.

Závěr

Ve své práci jsem se zabývala nejprve vytyčením pro mě nejzásadnějších specifik, které živé zvíře na jeviště přináší. Na konkrétních příkladech inscenací z různých zemí, kultur a období, jsem tyto vlastnosti detailněji popsala. V druhé části práce jsem pak tato specifika využila k hledání jisté míry animality herce, a to především skrze rozvoj již zdůrazněných vlastností.

K mému překvapení jsem v průběhu psaní této práce našla řadu témat, která jsou nejen velmi současná, ale především by každé z nich vydalo na samostatnou práci. Pokusila jsem se tedy vypracovat alespoň přehled technik, metod a inscenací, které mě osobně nejvíce zaujaly a inspirovaly k dalšímu psaní a zkoumání.

Pravdou je, že ačkoli jsem si před sebe nakladla velkou spoustu otázek, jednoznačné odpovědi jsem se zatím nedobrala. Osobně to ale nepovažuji za pochybení, naopak v tom nacházím utvrzení o tom, jak plodné a tajemné téma zvířete a hercovy animality může být. Co jsem se ovšem dozvěděla s jistotou je, že úspěch při práci se zvířetem tkví především v pochopení jeho specifik a ve vzájemném respektu. Jedině tak lze dosáhnout plodné spolupráce, která vytváří na jevišti hluboký zážitek jak pro herce, tak pro diváka. Pro hereckou práci zase platí, že hledání oné *nevyzpytatelnosti, zvířeckosti, pravdivosti* nebo *zranitelnosti*, závisí především na otevřenosti vlastní mysli a touze překračovat své hranice a limity.

Velký rozdíl mezi člověkem a zvířetem, který jsem už několikrát v práci zdůrazňovala, je ono vědomí, že jsem pozorována. Tento lidský „hendikep“ je podle mého názoru také stěžejní pro nevyrovnanost vlastností člověka a zvířete. To, jak zvíře působí čistě a původně na jevišti, nebudeme nikdy schopni napodobit. Jedná se totiž o vlastnosti, kterých jsme se už dávno dobrovolně i nedobrovolně vzdali. A ačkoli se obávám, že se tato skutečnost už nedá zvrátit, stále existuje nespočet způsobů, kterými lze tuto ryzí energii znovuobjevovat.

Literatura a prameny

Tištěné zdroje:

Artaud, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha: Herrmann & synové, 1994.

Barba, Eugenio – Savarese, Nicola. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2000. ISBN 9788071063698

Berger, John. *O pohledu*. Přeložil Martin Pokorný. Vydání první. Praha: Fra, 2009. ISBN 978-80-86603-81-0

Brockett, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, 1999. ISBN 978-80-87950-66-1

Diderot, Denis. *Diderot o divadle*. Praha: Umění lidu, 1950.

Diderot, Denis. *Herecký paradox*. Přeložil Josef Pospíšil. Olomouc: Votobia, 1997. ISBN 80-7198-187-7

Donnellan, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7

Ficher-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta Polochová. Vydání první. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. ISBN: 978-80-904487-2-8

Glancová, Helena – Kraus, Karel. *Otomar Krejča; divadlo jsou herci*. Praha: NAMU, 2011. ISBN 978-80-7331-215-2

Herz, Barbara. „Inscenovaná autenticita: Od mimetické iluze k bezprostřední přítomnosti“. A2. 2016, roč. 12, č. 10, ISSN 1803-6635

Jouvet, Louis. *Nepřevtělený herec*. První vydání. Praha: Orbis, 1967. ISBN 11-039-67

Kalof, Linda – Taylor, Carl. „The Discourse of Dog Fighting.“ *Humanity & Society*. 2007, roč. 31.

Kotte, Andreas. *Divadelní věda*. Přeložila Jana Slouková. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-019-9.

Lukavský, Radovan. *Stanislavského metoda herecké práce*. Praha: SPN, 1978. ISBN14-559-78

Martinec, Václav. *Herecké techniky a zdroje herecké tvorby: Příručka pro adepty a studenty herectví*. Praha: Pražská scéna, 2003. ISBN 978-80-86102-47-4

Orozco, Lourdes. *Theatre & Animals*. První vydání. New York: Red Globe Press, 2013. ISBN 978-0-230-20327-3

Pawlowski, Mauro – Verhelst, Peter. *Wim Vandekeybus: The Rage of Staging*. Tíelt: Lannoo, 2016. ISBN 978-9401434713

Rosenthal, Rachel. „Animals Love Theatre“. *TDR/The Drama Review*. Spring 2007, roč. 51, č. 1, ISSN: 1054-2043

States, Bert O. „Pes na jevišti: divadlo jako fenomén“. *Divadelní revue*. 2013, roč. 24, č. 3, ISSN 0862-5409

Steeves, H. Peter. *Beautiful, Bright and Blinding: Phenomenological Aesthetics and the Life of Art*. První vydání. New York: SUNY Press, 2017. I S B N 9781438466538

Stern, Carol S. – Henderson, Bruce B. *Performance Studies: Texts and Contexts*. Vydání první. Harlow: Longman Publishing Group, 1993. ISBN 9780801307874

Vinař, Josef. *Herec je svou vlastní možností: Poznámky o herectví*. První vydání. Praha: Pražská scéna, 2017. ISBN 978-80-88217-05-3

Elektronické zdroje:

Benoniová, Marcela. „Zlo a krutost v přímém přenosu“ [online]. Novinky.cz. 2. 11. 2007 [cit. 26. 4. 2020]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/clanek/recenze-zlo-a-krutost-v-primem-prenosu-40050529>

Dercsényiová, Lucie. „Amazonky - ženy v rolích nemilosrdných predátorek“ [online]. Taneční aktuality. 1. 11. 2017 [cit. 27. 4. 2020]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/recenze/amazonky-zeny-v-rolich-nemilosrdnych-predatorek>

Feltlová, Marina. „Daniel Wetzel: Umění nemá být užitečné“ [online] Divadelní noviny. 8. 12. 2015 [cit. 29. 4. 2020]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/daniel-wetzel-umeni-nema-byt-uzitecne>

Kocourková, Lucie. „Ženy, které rozsévají smrt: Amazonky“ [online]. Operaplus. 4. 11. 2017. [cit. 27. 4. 2020]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/zeny-ktere-rozsevaji-smrt-amazonky/>

Looseleaf, Victoria. „Ultima Vez“ [online]. Dance Magazine. 21. 3. 2013 [cit. 3. 5. 2020]. Dostupné z: <https://www.dancemagazine.com/ultima-vez-2306907593.html>

Loxton, Howard. „The Centaur and the Animal“ [online]. British Theatre Guide. 6. 3. 2011 [cit. 9. 4. 2020]. Dostupné z: <https://www.britishtheatreguide.info/reviews/centauranimal-rev>

Quarantine [online]. 2020. Dostupné z: <https://qtine.com/about-us/>

Rimini Protokoll. „THE MAKING OF 100% Melbourne. Our city. On stage. | Haug / Kaegi / Wetzel (in English)“ [online]. *Vimeo.com*. [cit. 29. 4. 2020]. Dostupné z: <https://vimeo.com/53318534>

Švamberk, Alex. „Slavný choreograf Wim Vandekeybus staví na intenzitě“ [online] Novinky.cz. 13. 11. 2009. [cit. 3. 5. 2020]. Dostupné z:

<https://www.novinky.cz/kultura/clanek/slavny-choreograf-wim-vandekeybus-stavi-na-intenzite-40241947>

The Zingaro Equestrian Theatre [online]. 2020. Dostupné z: <http://bartabas.fr/?lang=en>