

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění
Scénografie alternativního a loutkového divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

SOUČASNÉ FORMY POLITICKÉHO DIVADLA

Analýza tří inscenací

Karolína Kotrbová

Vedoucí práce : MgA. Marta Ljubková

Oponentka práce: doc. Mgr. Andrea Králová, Ph.D.

Datum obhajoby: červen 2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha a Lublaň, 2019 – 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
THEATRE FACULTY

Dramatic Arts
Stage Design for Alternative and Puppet Theatre

MASTER THESIS

CONTEMPORARY FORMS OF POLITICAL THEATRE

Analysis of three theatre productions

Karolína Kotrbová

Thesis supervisor: MgA. Marta Ljubková

Thesis opponent: doc. Mgr. Andrea Králová, Ph.D.

Date of Thesis Defence: June 2020

Proposed Academic Title: MgA.

Prague and Ljubljana, 2019 – 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

SOUČASNÉ FORMY POLITICKÉHO DIVADLA

Analýza tří inscenací

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

V Praze, 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.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Poděkování

Za připomínky k této práci i za všechny konzultace po celou dobu mého studia děkuji Martě Ljubkové. Jsem také vděčná Filipovi za všechny podnětné debaty o otázkách, které ve své práci rozebírám. S láskou mu děkuji za oporu, kterou mi během posledních sedmi let byl. Velký dík patří Ludvíkovi za jeho obětavost při konzultování této práce. Za sdílení tvůrčího zázemí k psaní děkuji Emilovi, Eliášovi, Kátě a Zuzce. Děkuji také své rodině, přátelům i pedagogům, kteří mě podporovali a byli mi nápomocní při řešení nejen studijních výzev.

Abstrakt

Ve své práci skrze analýzu tří aktuálních inscenací zkoumám, co dnes znamená pojem politické divadlo. Tvrdím, že politická může být veškerá divadelní činnost, jelikož se vždy děje v konkrétním časoprostoru a společném kontextu. Pro účely práce si však definici političnosti v divadle zužuji na takovou divadelní činnost, jež splňuje některý ze tří parametrů, které jsem si za politické stanovila – způsob přípravy inscenace, explicitně politické téma a také přístup k recipientům a definování jejich divácké pozice v inscenaci. Cílem je zreflektovat z tohoto hlediska vlastní tvorbu především v průběhu magisterského studia a popsat, jak dnes mohu jako divadelní tvůrce k političnosti divadla přistupovat a proč to považuji z tvůrčího hlediska za přínosné.

Abstract

In my thesis, through the analysis of three current theatre productions, I examine what can the term *political theatre* mean today. I claim that all theatrical activity can be political, because it always takes place in a specific space, time and in a common and shared context. For the purposes of my work, however, I narrow the definition of *political* in theatre to such theatrical activity, which meets one of the three parameters that I had set as such. Either the method of preparation, explicitly political theme and approach to recipients or defining of the position of the audience in the production.

The aim is to reflect my own work from this point of view, especially the work I did during my master's degree. I am describing how can I, as a nowadays theatre maker, approach the *political* in theater and why do I find it beneficial to deal with it from the creative point of view.

OBSAH

1. Úvod.....	9
2. Političnost divadla.....	11
2.1 Co myslím pojmem politické divadlo?.....	11
2.2 Divadlo explicitně politické.....	13
2.3 Političnost „apolitického“ divadla.....	14
3. Stručný historický přehled politického divadla.....	15
3.1 Světový kontext 20. století.....	15
3.2 Československý a český kontext.....	18
3.3 Pojem devised.....	19
4. Oliver Frlić: Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!.....	23
4.1 Popis inscenace.....	25
4.2 Politické aspekty inscenace.....	28
5. Rimini Protokoll: Unheimliches Tal.....	35
6. 8lidí: Press Paradox.....	44
7. Političnost jako nekončící hledání.....	53
Seznam použité literatury.....	55
Knižní zdroje:.....	55
Webové zdroje:.....	57
Seznam příloh.....	59

1. Úvod

S koncem studia přichází nutnost pojmenovat, v čem spočívá má divadelní práce. Jak ji mohu charakterizovat, co ji propojuje, čím se vlastně zabývám? Po zpětné reflexi inscenací, na kterých jsem se v uplynulých letech autorsky podílela, docházím k tomu, že mne jako divadelního tvůrce zajímá pozice divadla v současné společenské a politické situaci. Ve vztahu ke své tvorbě čím dál častěji přemýšlím o roli a relevanci divadla v dnešním světě. Tyto úvahy od své tvorby momentálně nedokážu úplně oddělit, a proto jsem se jimi rozhodla ve své práci zabývat.

Zkoumám zde, jak se skrze divadelní tvorbu k současnému dění vyjadřovat a co může dnes znamenat, označíme-li nějaké divadlo za politické. Tuto práci chápu jako vlastní rešerši a polemiku nad pojmem politického divadla.

Političnost divadla nevnímám pouze v tématu, které daná inscenace zpracovává. Vidím ji především ve vztahu tvůrců k divákům a také v procesu, kterým se k finálnímu tvaru dojde a který nakonec umožní nový náhled na skutečnost, jíž spolu tvůrci a diváci sdílí.

V první části práce tento svůj výklad politického divadla definuji. Druhou část pak tvoří rozbor tří formálně i kontextuálně velmi odlišných inscenací, na jejichž základě vysvětluji zvolené projevy političnosti divadla, naznačené již v první části práce. K analýze jsem zvolila slovinskou inscenaci *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*¹ režiséra Olivera Frljiće, robotickou performance *Unheimliches Tal*² od skupiny Rimini Protokoll a jako příklad vlastní práce také inscenaci *Press Paradox*³ od skupiny 8lidí, jejíž jsem stálou členkou.

Vím, že takto diverzifikovaný výběr může přinést řadu nevýhod a terminologických nejasností. Těm se proto snažím vyhnout a dopředu je vyjasnit. Domnívám se, že mi tato různorodost umožňuje nahlédnout političnost divadla z více úhlů pohledu a má tvrzení lépe doložit. Mezi vybranými příklady také vidím několik pojmů.

1 FRLJIĆ, Oliver. *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*. Mladinsko Gledališče Ljubljana. Premiéra 03. 03. 2010. Dostupné z WWW: <https://mladinsko.com/sl/program/19/preklet-naj-bo-izdajalec-svoje-domovine/>. [cit. 2020-04-20].

2 KAEGI, Stefan. *Unheimliches Tal*. Münchner Kammerspiele. Premiéra 4. 10. 2018, Dostupné z WWW: <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/project/unheimliches-tal-uncanny-valley>. [cit. 2020-04-20].

3 8lidí. *Press Paradox*. Divadlo DISK. Premiéra 14. 12. 2018. Dostupné z WWW: <http://8lidi.cz/projekty/press-paradox/>. [cit. 2020-04-20].

První z nich vychází z četby disertační práce MgA. Sodji Zupanc Lotker Ph. D. *Apologie mistra úniků*.⁴ Inscenace vznikly v prostředí střední a východní Evropy, kde se čím dál častěji prosazují autoritářské vlády a kde jsou stále běžnější politické systémy bez jasné ideologie, které postupně centralizují moc a demobilizují své obyvatelstvo.⁵

Zmíněné inscenace s vědomím těchto změn pracují a naopak se snaží diváka svojí otevřeností aktivizovat.⁶ Všechny umožňují divákovi uvědomit si vlastní pozici ve vztahu k daným tématům a tím mu otevírají možnost jim specificky porozumět. Aktivizují diváka ve smyslu uvědomění si vlastní pozice ve společnosti a spoluautorství na vyznění inscenace.

Všechny tři inscenace také spadají do mého popisu političnosti – jsou takové ať už tematicky, nebo svým vztahem k divákovi, případně organizací práce daného tvůrčího kolektivu a také okolnostmi, které uvádění těchto inscenací provází. Těmto jednotlivým aspektům se budu podrobně věnovat v jejich analýzách.

Odlišnost kontextů vybraných inscenací odůvodňuji také tím, že se pohybuji v různorodém divadelním prostředí, což považuji pro soudobého divadelního tvůrce za typické. Domnívám se, že tato nomádská zkušenost pak tvorbu nutně ovlivňuje a je to další důvod, proč chci definovat vztah politiky a divadla.

Pracuji převážně v rámci alternativní scény a jsem členka skupiny 8lidí. Ta experimentuje s demokratizací role divadelního tvůrce. Vedle toho již několik let pracuji jako technická produkční na Pražském divadelním festivalu německého jazyka. Tam se pravidelně setkávám s výběrem z aktuální německé tvorby, mimo jiné právě s inscenací *Unheimliches Tal*. Také jsem absolvovala půlroční stáž v Lublani, kterou jsem zaměřila na prostudování tématu političnosti v divadle a kde jsem se seznámila s analyzovanou inscenací Olivera Frljiće. Za výrazné tematické pojítko všech tří inscenací tedy považuji také tento sdílený evropský kontext, se kterým jsou dnešní tvůrci čím dál provázanější.

4 ZUPANC LOTKER, Sodja. *Apologie mistra úniků*. Disertační práce na Divadelní fakultě Akademie múzických umění, 2017 [online]. Dostupné z WWW: <https://dspace.amu.cz/jspui/handle/10318/10151>. [cit. 2020-04-20]. Str. 8.

5 Německo je samozřejmě Evropa západní a tyto tendence se zde v takové míře neprojevují. Kontext okolní měnící se Evropy ovšem pozorně vnímá a vztahuje se k němu. V Německu obzvlášť je obezřetnost vůči autoritářským režimům silně zakořeněná a pochopitelná.

6 Zupanc Lotker využívá ve své práci tento příklad ve vztahu k představení maďarské skupiny Krétakör Company. Domnívám se, že jej lze vztáhnout i k mému výběru.

Nevztahuji se zde k inscenacím dramatických textů. Všechny uváděné příklady vychází z metody *devised*, tedy z autorského způsobu tvorby.⁷ Jsou to inscenace navazující na postmoderní tradici a zvolená forma i dědictví postmoderny jsou pro tvůrce v těchto případech stejně důležité jako sdělení, které tyto inscenace nesou. Jde o dva neoddelitelné aspekty, které spolu souvisí – forma ovlivňující sdělení. Tvůrci vyhledávají paradoxní a odlišné pohledy problematizující zpracovávaná témata a pak ve svých tvarech tyto paradoxy řeší. K tématu se nevztahují pouze z jedné a „správné“ pozice, ale podrobují jej kritickému výzkumu.

Kromě vybraných inscenací čerpám také z textů Waltera Benjamina, Eriky Fischer-Lichte, Bojany Kunst, Alaina Badioua, Kathrin M. Syssoyevy a dalších teoretiků.

2. Političnost divadla

2.1 Co myslím pojmem *politické divadlo*?

Přesná definice širokého a nejednoznačného označení „politické divadlo“ je velmi složitá. Vymezím jej zde z hlediska toho, jak tento termín používám ve své práci a jakou optikou nahlížím na političnost rozebíraných děl.

Z nejširšího hlediska je politická veškerá divadelní činnost, protože divadlo se vždy děje v konkrétním časoprostoru a společenském kontextu. To je ovšem definice příliš široká. Proto jsem si ji pro potřeby této práce zúžila a definuji pojem podrobněji.

Za politickou označuji inscenaci, jestliže má politické téma. Dále také pokud využívá specifický přístup k divákům a k jejich pozici v inscenaci. Jako poslední ukazatel političnosti vnímám způsob přípravy inscenace a průběh zkoušení. Vybraní tvůrci všechny tyto aspekty naplňují jak svojí celkovou tvorbou, tak také inscenacemi, které uvádím jako příklad.

Politické divadlo může obsahovat prvky divadla dokumentárního, sociálního, enviromentálního, využívá humor a kombinuje množství různých přístupů. Nemusí se nutně zabývat přímo politikou, ale také tématy s politikou nepřímo spjatými – náboženstvím, ekonomickou či sociální situací, médií, historickými událostmi a jejich vlivem na současnost, různými etniky a tak dále. Řídit se tedy při tomto definování pouze explicitně politickým tématem by tedy mohlo být zavádějící – může jít i o téma společenské, které v daném kontextu politicky vnímáme.

⁷ K definici pojmu *devised* se dostanu v následující kapitole.

Divadlo je komunikačním médiem, skrze které se přenáší informace z jednoho subjektu na druhý, a které bylo společností vytvořeno, aby se jeho prostřednictvím komunikovala potřebná témata.⁸ Funguje tedy v přítomnosti a na základě právě probíhajícího fyzického setkání účinkujících a diváků.

Počátky političnosti divadla nacházíme v antickém Řecku, kdy je divadlo součástí *polis* a je tedy také jednou ze složek, která dotváří rovnováhu v ideálním státě. Vztah divadla a politiky je předjímán už zde.⁹ Již v době, kdy evropské divadlo vzniká, se tak děje proto, aby pak reflektovalo a vykládalo společenské dění, jak to zmiňuje například Brockett: „*Lénaje byly převážně místní slavnost. V důsledku toho tu vládla větší svoboda slova, takže Lénaje byly spjaty především s komedií, v níž byli často athénští úředníci a politické poměry ostře zesměšňováni.*“¹⁰ Proto v úvodu tvrdím, že politické nakonec může být jakékoliv divadlo právě tím, co jej činí divadlem – skrze kontakt diváků a tvůrců v daném přítomném okamžiku.

Političnost divadla lze tedy posuzovat také podle jeho postoje k člověku – divákovi jakožto k součásti většího společenského celku. Diváci i tvůrci sdílí účast na události vztahující se ke společenskému dění, jehož jsou obě skupiny součástí. Hledání nového divadelního jazyka, nových způsobů nahlížení onoho sdíleného kontextu, a tedy i nového způsobu, jak s divákem komunikovat, to jsou postupy, kterými lze k političnosti dojít. Za aspekty zmíněného sdíleného kontextu považuji uvědomění si pozice diváka ve světě, míry jeho vlivu na politický život a občanskou zodpovědnost.

Podobný pohled na politické divadlo popisuje např. režisér Jiří Havelka v interview na Rádiu Wave. Tam tvrdí, že političnost spočívá v opakovaném zkoumání a hledání nového jazyka, který neustále dokazuje smysluplnost existence divadla.¹¹ Ve své disertační práci *Zmrazit čerstvé ovoce* popisuje Havelka vztah diváka a tvůrce jako „*spolupráci kompliců*“.¹² Píše zde také o revolučnosti umění nikoliv z agitace, ale z nutnosti a potřeby změny.¹³

8 ŽANTOVSKÁ, Irena. *Divadlo jako komunikační médium*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012. Str. 26.

9 Kromě náboženského aspektu, který také hraje v případě antického divadla podstatnou roli. Tomu se zde ale nevěnuji a zmiňuji jej tedy jen v poznámce.

10 BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. 2. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001. Str. 34.

11 HAVELKA, Jiří. *Divadlo je politické ze své podstaty*. Radio Wave [online]. 24. 02. 2014. <https://wave.rozhlas.cz/jiri-havelka-divadlo-je-politicke-ze-sve-podstaty-5239545>. [cit. 2020-04-27].

12 HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce*. Dotisk 1. vydání. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2017. Str. 39.

13 Tamtéž. Str. 14.

Politické divadlo hledá nová témata i nový jazyk, kterým je zobrazovat. Zvolenými tématy pak definuje svůj vztah k současnosti a ke svému divákovi. Ptá se tak po smyslu toho, proč divadlo zrovna v tuto chvíli vytvářet a proč se k současnosti vyjadřovat právě skrze něj. Být politický znamená bourat naučená očekávání a nabízet odlišné způsoby přemýšlení, které zpochybňují zaběhnuté pořádky.

Samotný pojem „politický“ (často chápáný stejně jako „angažovaný“) s sebou nese negativní konotace zvláště pro generaci, která prošla socialismem. Nemusí to tak ale být, pokud političnost chápeme jako pobídku pro diváka, aby se stal spoluautorem svého vlastního diváckého zážitku. Pokud jej nevychováme, neříkáme mu, co si má myslet a místo toho mu nabízíme varianty výkladu toho, co předkládáme, pak jde jen o výzvu kriticky myslet a tvaru po svém porozumět.

Cílem této práce je nahlédnout aktuální divadelní zpochybňování zaběhnutých pořádků a možné projevy političnosti v divadle. Naopak cílem práce není tvrdit, že jedině politické divadlo je divadlo smysluplné. Na vybraných příkladech dokazuji, že být politický znamená bourat zažitá očekávání, nabízet odlišné způsoby přemýšlení z nutnosti a potřeby změny vnímání daného tématu.

2.2 Divadlo explicitně politické

Domnívám se, že pokud inscenace vzniká pouze se záměrem hlásat konkrétní názorový směr dané skupiny tvůrců, přestává pak jít o umění a začíná se jednat o plakát. Ačkoliv záměr tvůrců může být ve své podstatě sympatický a dobrý, mám-li jako divák pocit, že se mnou tvůrci nechtějí vejít v dialog a nedávají mi dostatečný prostor pro vlastní imaginaci, těžko mohu akceptovat jejich sdělení. A to i přes to, že bych s ním třeba souhlasila, bylo-li by vysloveno v běžné debatě.

Skrze to, co zobrazuje, umí divadlo konfrontovat diváka s konkrétním problémem, momentální politickou či jeho osobní situací. Dokáže to svým vlastním způsobem – tak, že mu téma divadelně zpřítomní. V tom spočívá jeho síla a smysl, kterého je škoda se vzdávat a nahrazovat obrazový divadelní jazyk něčím jiným (žurnalistikou, propagováním konkrétního politického programu atd.).¹⁴

14 Mluvím o nahrazení divadelního jazyka ideologií. Místo sledování obrazů, které diváka dovedou k vlastní úvaze nad vybraným tématem, je nám rovnou sdělena konkrétní úvaha – to, co tvůrci chtějí, abychom si mysleli. Problém není v tom, že mají potřebu nasměrovat diváka ke konkrétním úvahám. Jako problematické považuji, pokud toho dosahují nedivadelně, pouhou proklamací politických statementů.

O ztrátě takového napojení na diváka přes přílišné moralizování se můžeme dočíst například v *Malém organonu pro divadlo* od Bertolda Brechta. Podle něj musí divadlo komentovat a zrcadlit realitu tím nejspravedlivějším a nejpravdivějším způsobem, aby zcela plnilo svou vlastní funkci, ale morální lekci je podle něj také třeba „*zpříjemnit a divadelně potěšit smysly*“, což vidí jako princip, který může morální sdělení jedinečně posílit. Jinak podle něj naopak hrozí, že se bude divák chovat zdrženlivě a sdělení se k němu nedostane.¹⁵

2.3 Političnost “apolitického” divadla

V začátku hovořím o tom, že politické může být každé divadlo. Krátce bych se zde tedy chtěla zmínit také o političnosti divadla, které samo sebe označuje za apolitické. Deklarovaná apolitičnost je pouze zdánlivá. Divadlo nelze od politiky odstříhnout nikdy – ani dnes, ani pokud se podíváme k jeho samotným počátkům. Političností se musíme zabývat vždy, ať už bychom hovořili o zřízení divadla a způsobu jeho vedení, nebo třeba o jeho financování. To samé platí o dané metodě tvůrčí práce, o tematice vybraných inscenací, o dramaturgickém plánu nebo o vztahu divadla jakožto celé instituce ke svému okolí.

Dokonce také scény, které produkují pouze nezávaznou, ničeho se hlouběji nedotýkající a nic podstatného neukazující zábavu, mohou právě takovou produkcí podporovat a úspěšně betonovat politický status quo. Odmítnutí závažnějších témat z důvodu přílišné únavy děním kolem nás je také politické gesto.

Tvůrci se tím opět nějak vztahují k divákům a ti mimo politický kontext prostě stát nemohou. To, co přijímáme, si vždy vztahujeme ke svému kontextu, skutečnost kolem nás jednoduše nemizí. Problém v těchto případech rozhodně nevidím v humoru nebo volbě nepolitického tématu (to jsou stejně tak dobře možné základní prvky politického divadla). Vidím jej ale v komunikaci s divákem a v tendenci tvářit se, že do sálu náš každodenní kontext nepatří a že zde pro něj není místo.

Taková tvorba se pak stává pouze produktem, který podřizuje veškeré své sdělení tomu, co se bude nejlépe líbit, a tím pádem také nejlépe prodávat. Případně se stává

15 WILLETT, John. *Brecht on Theatre – The Development of an Aesthetic*. New York: Hill and Wang, 1964. Str. 180. Přeloženo autorkou z anglického originálu: „(...) it would on the contrary run the risk of being debased, and this would occur at once if it failed to make its moral lesson enjoyable, and enjoyable to the senses at that: a principle, admittedly, by which morality can only gain.“

jakýmsi krytím pro momentální politický systém, protože se rozhodne na něj nereagovat, jako např. mnohá dnešní muzikálová divadla. Politické tedy takové divadlo určitě může být. Právě tím, jak moc se snaží politické nebýt a jak tím, že k sobě nepropoští okolní svět.

Svou tezi mohu doplnit slovy českého teatrologa Bohuslava Blažka, který má v knize *Divadlo v proměně civilizace* esej, v němž na političnost apolitického také naráží: „*Show se nespokojuje s iluzionismem, který je pouze jedním z jejích nástrojů, show nám svým způsobem neustále strká pod nos svou divadelnost – zato se zříká jakéhokoliv určitého vztahu ke světu. Nejenom že není jeho napodobením, není ani jeho záměrným zkreslením (...). Je po sté vyprávěnou pohádkou před usnutím, do které si infantilní divák může promítat svá snění.*“¹⁶

3. Stručný historický přehled politického divadla

Abychom porozuměli současné situaci, je třeba alespoň krátce nastínit vývoj v průběhu 20. století. Důraz na prvky, kterými političnost v této práci nahlížím, se ve něm prohlubuje a kulminuje se začátky postmoderny. Bez nejvýznamnějších divadelních osobností 20. století a jejich metod si lze dnešní divadelní postmodernu těžko představit. Ke 20. století se vztahují také proto, že z něj vychází všichni autoři, které cituji.

Ve druhé části této kapitoly se věnuji stručnému popisu situace divadla v Čechách v průběhu normalizace a také během 90. let i přelomu nového tisíciletí. Považuji za nutné stručně poukázat na to, co předcházelo současné političnosti divadla specificky v našem kontextu.

3.1 Světový kontext 20. století

Divadelní teoretička Kathryn M. Syssoyeva hovoří ve své knize *A History of Collective Creation* o třech periodách dvacátého století na nichž ilustruje, jak se divadelní směřování vyvíjelo ve vztahu k politice a společenskému dění.¹⁷

Tvůrci první poloviny 20. století (Stanislavskij, Mejerchold, Reinhardt či Piscator a další) podle ní hledají tzv. total artwork, čili absolutní umělecké dílo, kompletní a hodnotné tentokrát nejen umělecky (tak jako jej hledal Wagner), ale také politicky. Doba, ve které zmínění tvůrci prožili většinu svých životů, tuto snahu svojí dynamikou podporuje, ne-li

16 BLAŽEK, Bohuslav. *Divadlo v proměně civilizace*. 1. vydání. Praha: Nakladatelství Pražská scéna, 2018. Str. 43.

17 SYSSOYEVA, Kathryn Mederos. *Collective Creation in Contemporary Performance*. 1. vydání. New York (USA): Palgrave-Macmillan (US), 2013. Str. 6-14.

přímo vyvolává. Pro doplnění, takto shrnuje převratný vývoj této éry francouzský filozof Alain Badiou ve své knize *The Century*.¹⁸

„20. století začíná naprosto výjimečně. (...) V roce 1905 vynalézá Einstein speciální relativitu (...) spolu s kvantovou teorií světla. Freud vydává Interpretaci snů a způsobuje psychoanalytickou revoluci svým prvním systematickým mistrovským dílem. Stále ve Vídni, v roce 1908, vytváří Schöneberg atonální hudbu. V roce 1902 zakládá Lenin moderní politiku svým manifestem Co dělat? V tomto období také vychází publikace rozsáhlých románů Jamese a Conrada, rodí se Proustovo Hledání ztraceného času a zraje Odysseus Jamese Joyce. Matematická logika, kterou uvádí Frege, se za přispění, mimo jiné, Russela, Hilberta a mladého Wittgensteina, spolu se svou sesterskou disciplínou, filosofií jazyka, uchytí jak na kontinentu, tak ve Velké Británii. Kolem roku 1912 podkopávají Picasso a Braque dosavadní logiku malby. (...) Seznam zázraků naplňujících toto krátké období by mohl pokračovat ještě mnohem déle.“¹⁹

Na počátku 20. století se tedy rychle vyvíjí všechna odvětví, ať už umění, vědy, filozofie či průmyslu, a také étos touhy po změně. Jak se ukázalo, tou žádanou změnou mohl nakonec být klidně i válečný stav. Potřeba změny takřikajíc visela ve vzduchu. V případě divadla jde o změnu v přístupu k režii, či lépe řečeno o vznik režie vůbec. Dobu, kdy se jeden tvůrce, režisér, stává hlavní postavou celého tvůrčího procesu, je možné chápat jako důležitý moment pro budoucí alternativu. Ačkoliv totiž současná alternativní scéna od autoritativního postavení režiséra často upouští, sama do jisté míry roste ze systémů vybudovaných právě takovými autoritativními osobnostmi.

Zhruba do období během 50. – 80. let 20. století řadí Syssoyeva další vývojovou etapu, tentokrát plnou komunitárního až utopického étosu.

18 BADIOU, Alain. *The Century*. 1. vydání. Cambridge: Polity Press, 2007. Str. 6-7.

19 Překlad autorky textu z anglického originálu: „The 20th century kicks off in an exceptional fashion. (...) In 1905, Einstein invents special relativity (...), together with the quantum theory of light. Freud publishes *The Interpretation of dreams*, providing the psychoanalytic revolution with its first systematic masterpiece. Still in Vienna, in 1908, Schöneberg establishes a possibility of an atonal music. In 1902, Lenin creates modern politics, a creation set in *What is to be Done?* This period also sees the publication of the vast novels of James and Conrad, the writing of the bulk of Proust's *In Search for Lost Time*, and the maturation of Joyce's *Ulysses*. Mathematical logic, inaugurated by Frege, with the contribution, among others, of Russel, Hilbert and the young Wittgenstein, together with its sister discipline, the philosophy of language, takes hold both on the continent and in the United Kingdom. Now witness, around 1912, how Picasso and Braque undermine the logic of painting. (...) The list of wonders populating this brief period could get on and on.“

Tvůrci této etapy už podle ní míří ke kolektivizaci tvůrčí práce a k chápání kolektivu jako jednotného tvůrčího celku. Sem lze zařadit antropologická divadla Eugenia Barby, Tadeusze Kantora, Jerzyho Grotowského či například americké The Bread and Puppet Theatre. Tito tvůrci se odkazují k režijním osobnostem ze začátku 20. století a také znovuobjevují odkaz mimoevropského divadla, ze kterého všichni hojně čerpají. Zde (stejně jako na začátku 20. století) opět vidíme, jak se divadlo vyvíjí ruku v ruce se svojí dobou a politikou. Jsme v éře studentských revolucí v Evropě i Americe. Svět zažívá ideologické uvolnění, konec rasové diskriminace i rovnoprávnost žen, sexuální revoluci a obecně nevoli podvolit se zaběhlým a nespravedlivým pořádkům „na všech frontách“.

Je to období nakloněné experimentu, a to se týká také divadelní (či obecně umělecké) oblasti. Všechny zmíněné kolektivy fungující v této době překračují zavedený autoritativní systém tvorby a snaží se o otevřenější tvůrčí proces. Režisér má stále nejsilnější pozici, ovšem už usiluje o užší vztah s herci a stává se jejich průvodcem. Aby toho docílili, uplatňují tito tvůrci rozličné postupy. Jedním z nich je např. komunitní soužití celé tvůrčí skupiny a sblížování se na osobní rovině, nejen na té pracovní. To jsou úspěšné první kroky ke kolektivní tvorbě, přestože stále ještě dominuje jeden výhradní tvůrce ve vedoucí pozici. Figury jako Barba či Grotowski byly výrazně autoritativnější než první generace režisérů zmíněná výše, právě kvůli osobním, relativně interním a intimním vazbám, záměrně rozvíjeným v rámci metody práce s herci, po kterých vyžadovali naprosté psychické i fyzické odevzdání se metodě. „(...) Grotowského herci museli být ochotni plně se odevzdat a bylo-li to zapotřebí, i psychicky se vydat na pospas.“²⁰ Jejich odkaz ale přesto otevírá cestu k budoucím formám kolektivní tvorby a *devised* divadla.

Zde je ještě na místě podotknout, že se Syssoyeva vůbec nezmiňuje o tom, že o komunitní tvorbě hovoří už Stanislavský, který ji staví jako protiklad vůči systému hereckých hvězd, jehož kritika byla jedním ze základních pilířů jeho teorie.²¹

Třetí a poslední etapa probíhá podle autorky od poloviny 80. let, kdy se začínají objevovat skupiny, které tvoří zásadně kolektivně a nehierarchicky. Každý člen skupiny má stejnou důležitost, neexistuje jedna vůdčí osoba a skupina se zabývá výhradně demokratickým způsobem práce. Příkladem mohou být kolektivy jako právě Rimini

20 BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. 2. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001. Str. 687.

21 VANDER LUGT, Wesley. *Living Theodrama – Reimagining Theological Ethics*. 1. vydání. Surrey (UK): Ashgate, 2014. Str. 129.

Protokoll, Gob Squad či She She Pop. Syssoyeva tvrdí, že tato kapitola ještě není uzavřená.

Domnívám se, že o směřování ke kolektivní tvorbě můžeme hovořit právě již od 60. let a že její vývoj trvá až do současnosti. Hans-Thies Lehmann ve své knize *Postdramatic Theatre* spojuje počátky postmoderny v divadle už s autory začínajícími v 60. letech, například s Robertem Wilsonem či Tadeuszem Kantorem.²² Divadlo se postupně stává divákovi čím dál otevřenější a vydává se mu naproti. Otevřenější je ve smyslu ideové otevřenosti pro vlastní divákův výklad, ale i ve smyslu fyzickém, kdy se postupně opouští divadelní budovy nebo se pracuje s participací diváků. Využívá se čím dál autentičtější materiál jako jsou specifické lokace, obyvatelé oněch lokací nebo původní příběhy těchto lidí a míst. Lineární narativ postupně přestává být základním prvkem, který by každá inscenace musela obsahovat a místo příběhu se do popředí pomalu dostává téma. Od narativní dramaturgie analýzy her se tvůrci přesouvají k vizuální dramaturgii, kde scénické prvky nejen zobrazují hru, ale jsou také sami o sobě prvky inscenace, často bez jasného, lineárního děje.²³

3.2 Československý a český kontext

O počátcích autorského divadla u nás je také možné hovořit již během šedesátých let 20. století. Již tzv. *divadla malých jevištních forem* místy odmítají příběh i kontinuální děj a pracují s brechtovskou linií a kabaretní montáží či s poetikou jazyka a text-appealem.²⁴ Divadlo zde má formu dialogu a setkání. Volnějším režim je po 68. roce utnut a nastupuje období normalizace, které utahuje slibně rozjetému divadelnímu vývoji šrouby. „*Václav Havel i Jan Grossman opouští Divadlo Na zábradlí, Havlovy hry se zakazují, ruší se Divadlo Za branou a Otomar Krejča z vedení tohoto divadla odchází.*“²⁵

22 LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. 1. vydání. Oxon (UK): Routledge, 2006. Str. 71 – 82.

23 ZUPANC LOTKER, Sodja. *Apologie mistra úniků*. Disertační práce na Divadelní fakultě Akademie múzických umění, 2017 [online]. Dostupné z WWW: <https://dspace.amu.cz/jspui/handle/10318/10151>. [cit. 2020-04-20]. Str. 22. Přeloženo autorkou práce z anglického originálu: „Postdramatic theatre marks the shift from narrative dramaturgy of analysis of plays to visual dramaturgy, where the stage elements not only depict the play but are constituting elements of the performance in their own right, often without a clear, linear plot.”

24 LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Dějiny českého divadla. 2. polovina 20. století*. Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. Str. 39.

25 Tamtéž. Str. 42.

V nastupujících 70. a 80. letech je pak nutné zmínit už přímo autorská a studiová divadla jako Studio Y, HaDivadlo, nebo Husu na provázku. Zde se objevuje vyhraněná poetika, ale i myšlení o divadle, ve smyslu tvorby a její funkce.²⁶

Na konci 80. let to byli především divadelníci, kdo stál u počátků sametové revoluce²⁷ a kdo později z části zaplnil různé politické funkce v nově demokratickém státě. Ti samí tvůrci ale o něco později zažívali již tak odlišný společenský diskurz, že jednoduše neměli potřebu se k politice přímo vyjadřovat. Přitom naopak ještě v totalitních osmdesátých letech byl podle Barbory Schnelle „(...) *hlad po politické tematice*“²⁸ v tehdejší Československu nesrovnatelně větší. Patrně proto, že nebyla nouze o témata, vůči kterým se vymezovat. Věcí, na které bylo třeba uměním upozorňovat, a proti kterým bylo potřebné bojovat, byl nespočet. Diváci fungovali jako spiklenci tvůrců a každou nevinou narážku si mohli vyložit tak, aby vyzněla jako kritika režimu.

Diskurz svobodných a hojných devadesátých let nejspíš na nějaký čas odvedl pozornost tvůrců od politiky jinam. Fukuyama definuje ve své knize *Konec dějin a poslední člověk* nástup liberální demokracie jako úspěšné dovršení dějin.²⁹ Nejen v důsledku těchto globálních představ o nadějně budoucnosti se nejspíš i v Česku zdálo, že po dosažení liberální demokracie, volného trhu a svobody, se už prostě není vůči čemu vymezovat. Tematická pozornost se v rámci úlevy od tlaku upírala k novým zájmům a k tvůrcům samotným i jejich vztahu k sobě samým.

Dnes je myslím opět těžké společenský a geopolitický kontext ignorovat a chtít tvořit ve vzduchoprázdnu. Už ze samé podstaty divadla, které je divadlem jedině tehdy, odehrává-li se za účasti diváků a herců v konkrétním a přítomném čase. Téma političnosti se v současnosti pomalu vrací zpět a momentálně u nás na poli alternativní scény téměř neexistuje soubor, který by byl bez ambic se k politice vztahovat.

3.3 Pojem *devised*

Poslední období, které Syssoyeva zmiňuje, přináší nové divadelní formy a logicky s sebou také nese nové fenomény k pojmenování. Pro některé z nich bývá v našem

26 LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Dějiny českého divadla. 2. polovina 20. století*. Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. Str. 52.

27 Včetně tehdejších studentů DAMU, tedy nové nastupující generace tvůrců.

28 SCHNELLE, Barbora. *Politické divadlo a jeho dvě německé tradice*. Sborník prací Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 1998. Str. 51.

29 FUKUYAMA, Francis. *Konec dějin a poslední člověk*. Praha: Rybka Publishers, 2002.

jazykovém prostředí těžké najít tu správnou definici či ekvivalentní český překlad. To vytváří nejasnosti v chápání a výkladu výsledných tvarů.

Ve své práci se vztahuji k jedné z nich – k metodě tvorby nazvané *devised* či *collective creation*. Domnívám se, že jde v obou případech ve své podstatě o označení toho samého.

V *devised*, neboli kolektivním divadle, není scénář dílem jednoho tvůrce, ale všech. Podílí se na něm všichni členové tvůrčího týmu. *To devise* znamená v překladu „vymyslet“, „navrhnout“ či „zkonstruovat“. Běžně se vychází nikoliv z textu, ale třeba pouze z inspiračního obrázku, tématu či historické události. Pokud o nějaké skupině tvrdíme, že pracuje *devised* metodou, myslíme tím, že celý tvůrčí tým od začátku do konce spolupracuje na tvorbě své inscenace. Způsob této společné práce ale vychází především z odlišných pozadí, zaměření a talentů jednotlivých členů daného kolektivu. Individuální impulsy, které se během zkoušení do tvaru promítají vychází přímo od samotných tvůrců skrze jejich vlastní podněty vzešlé z rešeršů a z improvizací v prostoru. V českém překladu máme pro tuto metodu termín *autorské divadlo*, který je velice přesný.

Zde budu znovu citovat Sodju Zupanc Lotker, která k tomuto způsobu práce píše následující: „(...) naše každodenní životy jsou ovlivněné intenzivním cestováním, komunikací a internetem. Dnešní svět je svět mnohoznačný a diverzifikovaný, je to svět vzdáleností. Je fragmentární a mnohovýznamový. Svět, ve kterém je běžné vyjímat věci z jejich původního kontextu a vsazovat je do kontextů jiných. Světu dnes rozumíme nelineárně, (...). Nepotřebujeme něco nazívat snem, aby to pro nás „drželo pohromadě“. Ze snové logiky se stala logika naší skutečnosti a my jej již nepotřebujeme vidět jako homogenní běžným, lineárním způsobem.“³⁰ *Devised* metoda na tuto fragmentárnost dnešního světa svým způsobem práce reaguje.

30 ZUPANC LOTKER, Sodja. *Apologie mistra úniků*. Disertační práce na Divadelní fakultě Akademie múzických umění, 2017 [online]. Dostupné z WWW: <https://dspace.amu.cz/jspui/handle/10318/10151>. [cit. 2020-04-20]. Str. 39. Přeloženo autorkou z anglického originálu: „ (...) our everyday lives that influenced by intense traveling, communication and the internet. Today's world is a world of multiplicities, diversities, distances, fragments, multiple perspectives, things taken out of their context and put back into a different context, of non-linear reading, (...). We don't need to call something a dream in order to 'hold it together,' 'dream logic' has become reality logic. We don't need to see the world as homogenous in linear, causal way.”

Devised metodu tvorby je možné označit za politickou samu od sebe z její podstaty. Už tím, že se daná skupina rozhodne tvořit kolektivně, dává najevo určitý politický postoj. Nemělo by to ovšem stačit jako jediný důvod pro její označení za politickou. Kolektivní způsob práce sám o sobě ještě nezajišťuje, že se takovému divadlu bude dařit naplňovat účel politického divadla (tak jak jsem jej vymezila výše). *Devised* metoda nemusí vždy nutně garantovat, že jde o promyšleně a záměrně politický výtvar. K označení za politické svádí fakt, že je to stále ještě forma, která stojí mimo systém a tím pádem od ní určitou političnost automaticky očekáváme. Bojana Kunst vysvětluje zmíněné postavení mimo systém ve své přednášce *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism* takto.³¹

„O nezávislé tvůrce není ;postaráno‘ tak, jako např. o tvůrce z kamenných divadel. Daní za úplnou tvůrčí nezávislost a samostatnost může být časté tápání v začarovaném kruhu – volný čas se slévá s prací, dochází k neustálému vyčerpání z nomádského způsobu života při přesunech po festivalech a rezidencích a práce není vždy patřičně finančně ohodnocena. To automaticky vede k označení sebe sama za politického ve smyslu opozice vůči stávajícímu systému. Je ale otázka, do jaké míry tvůrci sami pomáhají udržovat situaci, kterou zároveň kritizují.“

Odpověď vidí Kunst v neustálém hledání hodnot tohoto způsobu činnosti, pokud možno nejen ve vztahu k systému, ale také tvůrců k sobě samotným. Třeba právě zpochybněním klasické tvůrčí hierarchie nebo historicky daných a zaběhnutých procesů tvorby. To ale není možné bez toho, aniž by se bral v potaz politický průběh poslední dekády, během které k tomuto kritickému zpochybnění docházelo. Ačkoliv se umělcům třeba daří tyto způsoby analyzovat, je třeba také brát v úvahu ekonomickou, historickou a politickou situaci, ve které tak chtějí činit, aby pouze nepotvrzovali daný status quo. Aby šli skutečně do hlubší analýzy dnešních podob umělecké činnosti a toho, jaké projevy političnosti a subjektivního uměleckého názoru z toho mohou vyplývat. Umělecká činnost často nerozlišuje mezi prací a volným časem, neustálý kreativní proces pak může vést k vykořisťování vlastního života, pokud se hodnota umělecké práce vztahuje přímo na samotný život umělců. Jako příklad uvádí Bojana Kunst gentifikaci uměleckých čtvrtí v evropských městech. To je ovšem daleko od skutečného uměleckého bytí, které podle ní

31 KUNST, Bojana. *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*. [online] Uvedená citace je překlad autorky textu. Přednáška v originálním znění v anglickém jazyce dostupná z WWW: https://www.youtube.com/watchv=DH48zX31GXo&feature=share&fbclid=IwAR05l82PfpZN9g6i_yw7SBTP2ZglzrX273-8CMjDWbDkmvGrTX_BOgEKNOg. [cit. 2020-04-27].

„(...) spočívá v neustálém hledání nových forem způsobu společného bytí ve smyslu vedení dialogu s naším okolím.“

Všechny uvedené příklady se tímto zabývají a tvůrčí proces, který vedl k jejich vzniku je v nich tematizovaný a významotvorný.

4. Oliver Frljić: Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!

Chorvat Oliver Frljić je režisér, jehož tvorba je politická. Explicitně se zabývá aktuální společenskou tematikou a záměrně si pro některé své projekty vybírá místa, kde budou mít inscenace specificky silné vyznění.

V Česku máme s Frljićovou tvorbou za poslední roky celkem bohatou zkušenost. Se svými inscenacemi u nás hostoval několikrát (ostatně i s tou, kterou ve své práci rozebírám) a pokaždé to vyvolalo výraznou odezvu. Naposledy v říjnu 2018 v rámci festivalu Palm Off Fest s inscenací *GORKI – Alternativa pro Německo?*. Znamé je také jeho hostování z května stejného roku na festivalu Divadelní svět Brno, a to s inscenací *Vaše násilí, naše násilí*. Představení bylo přerušeno ultrapravicovým sdružením *Slušní lidé*. Členové brněnského pravicového hnutí se shromáždili na jevišti a bránili hercům představení dohrát, dokud je neodvedla policie. Před uvedením obdržel ředitel festivalu Martin Glaser dopis od prvního náměstka města Brna, Mgr. Petra Hladíka, ve kterém ho žádal, aby si svůj dramaturgický výběr ještě rozmyslel.³²

Kromě toho později došlo i k podání devatenácti trestních oznámení na Divadelní svět Brno, Divadlo Husa na provázku a Centrum experimentálního divadla, které poskytlo prostor pro uvedení. Mediálně nejvýraznější pozornosti se pochopitelně dočkala žaloba od kardinála Dominika Duky, nejvyššího zástupce katolické církve u nás.³³

Duka svojí žalobou potvrzuje specifickou sílu divadelní metafory, která umožňuje zobrazit politické téma s úplně jinou pravdivostí než např. článek v novinách. Žalobce v tomto případě nevstupuje do dialogu s dílem a čte jej doslovně jako skutečnost. Dominik Duka se svojí žalobou neuspěl. Právník Divadla Husa na provázku uvedl, že: „Šlo o něco jiného než o ochranu osobnosti žalobců, šlo o to, trochu oklikou dostat do českého právního řádu delikt blasfemie (rouhání), což se díky rozhodnutí soudu nepovedlo (...).“³⁴

32 HERMAN, Josef. *Ježíš znásilňuje muslimku?* Divadelní noviny. Publikováno 8. 04. 2018. [online]. Dostupné z WWW: <https://www.divadelni-noviny.cz/jezis-znasilnuje-muslimku>. [cit. 2020-04-27].

33 Autor neuveden. *Soud zamítl Dukovo odvolání*. Divadelní noviny. Publikováno 21. 11. 2019. Dostupné z WWW: <https://www.divadelni-noviny.cz/soud-zamitl-dukovo-odvolani>. [cit. 2020-04-27].

34 Tamtéž. [cit. 2020-04-27].

Rozpačité reakce vyvolala inscenace také u řady českých kritiků, například u Vladimíra Mikulky, který ve svém článku srovnává Frlije s Ortelem.³⁵

Frlijic skutečně je provokatér, ale jeho provokace mají myšlenkovou hloubku i význam a domnívám se, že nejsou samoučelné. Pochopitelně se vždy najdou lidé, kteří na jeho provokaci bez rozmyslu přistoupí výhradně jen jako na provokaci, aniž by se pokusili si v první řadě pojmenovat, proč s nimi vlastně takto komunikuje. Nechají se jeho jazykem „napálit“. Je otázka, zda pak taková provokace není celkem jednoduše opodstatněná, když se jí daří na tuto zkratkovitost myšlení poukazovat. Politiků, kteří se vůči němu tímto zkratkovitým způsobem vymezují je v Evropě dostatek.³⁶ V rodném Chorvatsku jej divadla už neangažují a v Polsku vyvolala jeho inscenace *Prokletí* ještě větší skandál než *Vaše násilí, naše násilí* v Brně.

Frlijicovy inscenace vyvolávají tak výraznou odezvu, že ta se pak už vlastně stává jejich součástí a patří k režisérovi političnosti. Svými inscenacemi záměrně vyprovokovává debaty a určitá skandálnost, která je provází, pak dotváří jejich teatrálnost. Uvádění jeho inscenací běžně provází protesty konzervativně smýšlejících místních, ať už na domácí scéně či v průběhu různých hostování. Bývá obviňován ze zjednodušování témat, jimiž se zabývá, ze záměrného vyvolávání skandálů, které mají být jedinou náplní jeho uměleckého sdělení.

Tento názor nesdílím. Domnívám se, že jeho zjednodušení zpracovávaných témat je zcela záměrné. Svojí provokací ukazuje společnost takovou, jaká skutečně je. Určitá jednoduchost, se kterou Frlijic věci zobrazuje vcelku přesně zrcadlí úroveň debaty, kterou nad těmito tématy máme tendenci v našem veřejném prostoru vést. Mám tím na mysli debaty o (ne)přijímání uprchlíků, (ne)pomoci uprchlickým dětem, o islámu a často vlastně téměř o všem, co je Čechům jen trochu cizí a neznámé.

Dokud se úroveň veřejné debaty pohybuje na bázi stejné hysterie a jednoduchosti, nemá smysl rozhořčovat se nad Frlijicem, ale spíše nad námi samotnými. Frlijic sice zjednodušuje, ale ukazuje tím, že také naše debaty jsou zjednodušující a povrchní. Tím se mu daří nastavovat zrcadlo momentálnímu společenskému diskurzu.

35 MIKULKA, Vladimír. *Frlijic v Brně. Skandál!*. Nadivadlo. Publikováno 25. 04. 2018. Dostupné z WWW: <http://nadivadlo.blogspot.com/2018/04/mikulka-frlijic-v-brne-skandal.html>. [cit. 2020-04-29].

36 Například chorvatská prezidentka Kolinda Grabar-Kitarović, slovinský poslanec Janez Janša, nebo česká poslankyně Alexandra Udženija (ODS) na svém facebookovém profilu.

V případě inscenace, kterou analyzuji si je režisér této paralely dobře vědom a volí ideální prostředky k jejímu zachycení.

4.1 Popis inscenace

Inscenace *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!*³⁷ měla premiéru 3. března 2010 a s drobnými obměnami se v lublaňském divadle Mladinsko hraje už více než 10 let. Záznam představení přikládám k práci jako přílohu. Čeští diváci měli možnost inscenaci zhlédnout v březnu 2017, v rámci festivalu Bazaar ve Studiu Hrdinů.³⁸

Frljić pracoval s herci *devised* metodou a využíval jejich osobní vzpomínky a zkušenosti z období rozpadu Jugoslávie. K těmto dokumentárním informacím pocházejícím od herců samotných ale vkládá také fiktivní sdělení a provokuje tak diváka k úvahám, co z řečeného je skutečně pravda. Vznikají živé obrazy, které jsou až překvapivě působivé, navzdory svojí jednoduchosti a obyčejnosti prostředků, které režisér používá a které také často opakuje. Zabývá se tu jak vztahem tvůrců k divadlu, tak i k vybrané divadelní formě. Prostřednictvím kolektivní tvorby a osobních témat jednotlivých herců se mu daří komentovat problematičnost vztahu jednotlivce k obecné politické situaci a to celé rámuje do líčení rozpadající se válčící Jugoslávie – období, se kterým má každý z performerů osobní a tím pádem odlišnou zkušenost. To je typicky postmoderní přístup k tématu, který je pro Frljiće zásadní.

Politická je tedy tato inscenace minimálně ve třech různých úrovních a její mnohohrstevnatost jí dodává hloubku, která by chyběla, pokud by se tvůrci omezili pouze na politické téma samotné, tedy na válku v Jugoslávii a jugoslávský nacionalismus. Politika se tu nepřímou objevuje ve vztahu performerů a diváků, doslovně pak také v tématu vnějšího rámce (rozpad Jugoslávie a následný válečný konflikt), ve využití *devised* metody v rámci procesu vytváření inscenace, ale také v metadivadelních tématech, která postupně vyplouvají na povrch – např. vztahy mezi jednotlivými herci navzájem, jejich vztah k divadlu, k režisérovi nebo názory herců na jejich výstupy na scéně.

37 V českém překladu *Černá zem pohltí toho, kdo odstoupí zrádně*. Název inscenace je převzatý z poslední sloky bývalé jugoslávské státní hymny *Hej, Slované!* (autor Samuel Tomášik, 1834). Dostupné z WWW: <https://www.youtube.com/watch?v=ery50XdRORw>. [cit. 2020-04-29].

38 Tisková zpráva festivalu Bazaar organizovaného divadlem Alfréd ve Dvoře. Dostupné z WWW: <https://studiohrdinu.cz/cs/production/festival-bazaar-cerna-zem-pohliti-toho-kdo-odstoupi-zradne-mladinsko-theatre-oliver-frljic/>. [cit. 2020-04-30].

Ve stručnosti zde nyní shrnu děj jednotlivých obrazů, aby bylo později jasné, k čemu v analýze odkazují, až se budu k jednotlivým momentům vracet.

Při příchodu do sálu vidí obecenstvo jakoby mrtvá, nehybná těla rozmístěná v prostoru scény, která je jinak zcela prázdná a bez rekvizit. Představení tedy probíhá, už když se diváci usazují. Každý z herců u sebe má nějaký žesťový či perkusový nástroj. Představení začíná rytmem, který postupně nabývá na intenzitě a který herci na nástrojích udávají, zpočátku v pomalém tempu. Po chvíli je jasné, že jde o melodii velice známé protiválečné písně *Neču protiv druga svog*.³⁹ Spolu se sílí hudbou se jednotliví herci ze země zvedají a odchází ze scény, aby byli během představení ještě několikrát zastřeleni, než budou moci mnohokrát znovu vstát z mrtvých. Nakonec hraje už jen jeden z nich.

Po tomto prologu následuje scéna, ve které se jednotliví herci přichází divákům představit odříkáním svých vlastních nekrologů. Je jasné, že jde o větší či menší fabulaci a nadsázku, především se tím ale nastoluje hned zkraje jazyk, kterým k nám inscenace bude hovořit. Ten vidím ve způsobu komunikace s divákem, kterým jej inscenace podněcuje k aktivní percepci daného tvaru a to tak, že jej vsazuje do vyhocených situací. Dosahuje tím divákovy angažovanosti ve smyslu vlastního výkladu předkládaného tvaru a následné reflexe zobrazených témat ve vztahu sám k sobě.

Herci se v těchto monolozích odkazují ke konkrétním institucím slovinského divadelního života, k reálným místům i lidem nebo třeba také přímo k režiséru Frljičovi, za kterého v jednu chvíli i hovoří a do nekrologů ho zahrnou – údajná smrt všech z nich souvisí s rolí v jeho představení. V pauzách jednotlivých nástupů hraje státní hymna bývalé Jugoslávie *Hej, Slované!* (stejnojmenná je i smyšlená Frljičova inscenace, ke které všichni odkazují ve svých nekrologích) čili hned zkraje se objevuje odkaz k názvu této inscenace. Poslední z herců svůj nekrolog nedořekne – kolega zastřelí jeho i všechny ostatní. Diváky pak okřikne, ať nezírají. Následuje scéna, ve které se herci přiznávají k tomu, jak kdo z nich reagoval na smrt Josipa Broze Tita a v jakých životních situacích je zpráva o jeho smrti

39 K této písni se Frljič na konci představení vrací. Autory skladby *Neču protiv druga svog* z roku 1991 jsou politicky velice problematická srbská zpěvačka Svetlana Veličković (Ceca) a chorvatský herec srbského původu, Rade Šerbedžija. Ceca se později provdala za Željka Ražnatoviće – Arkana, muže, který se účastnil válek v Jugoslávii jako velitel polovojenské Srbské dobrovolnické gardy. Později byl Mezinárodním trestním tribunálem pro bývalou Jugoslávii označen za válečného zločince. *Neču protiv druga svog* i mnohé další zpěvačiny písně jsou úzce spojovány se srbským nacionalismem a tato jejich symbolika je velice silná. Dostupné z WWW: <https://www.youtube.com/watch?v=JUg4FZT1m2Q>. [cit. 2020-04-20].

zastihla. Opět je přerušena výstřely jednoho z herců. Následuje scéna, během které zní prorežimní popová píseň Jugoslovenka⁴⁰ a při ní probíhá promenáda herců ve vlajkách Jugoslávie. Zde je třeba zmínit důležitost významu těchto starých hitů v kontextu celé bývalé Jugoslávie. Mnohé z nich jsou dodnes legendární a jsou součástí fenoménu „Jugonostalgie“, čili stýskání si po „starých dobrých časech“. Frlićovo využití notoricky známých songů tedy dává smysl a v jeho kontextu funguje velmi dobře.

Po promenádě následuje další střelení. V obraze, který přichází pak, herci rytmicky luskají prsty a do velice precizní zvukové kompozice tiše šeptají „Čefurji raus! Istrija je naša! Ubij, ubij Ustaša!“⁴¹ a další hesla spojená s válkou. Prokládají je krátce i nadávkami publiku. Na tuto kompozici navazuje scéna osočování jednoho z herců z toho, že je Chorvat. Ostatní se ho začnou ptát, kdo byli ve skutečnosti jeho rodiče, proč jeho matka nemluvila slovinsky a kterou národnost by si vybral, pokud by se musel rozhodnout, zda je Chorvat, či Slovinec. Scéna končí (už tradičně) postupným zastřelením jeho i všech ostatních, kteří si mezitím stihnou „proklepnout“ původ i navzájem mezi sebou. Mrtvoly se opět přikrývají vlajkami, tentokrát Slovinska. Herec „pistolník“ má teď o něco větší prostor. V jeho monologu je nejprve výčet všeho, co ostatní země bývalé Jugoslávie Slovinci vyčítají a pak přechází do smířlivějšího tónu a vysvětluje, že je vlastně jen herec, taky Slovinec, který ještě navíc jen velice špatně napodobuje Srba. Využije pak prvního smíchu z diváků, aby se vrátil zpět ke spílání, tentokrát ale přímo publiku za jeho neaktivní čekání, co jim dnes asi tvůrci předloží. Následuje macho scéna herců, kde po agresivním tanci obtěžují publikum sexuálními návrhy a jejich detailním popisem. Scénu ukončí ženy herečky, když všechny muže opět postřílí a políbí se. Skrže mizanscénu postřílených těl jsme znovu na začátku a u rytmu písně *Neču protiv druga svog*.

Následuje předposlední scéna, při které herečka Dragica Potočnjak pláče, zatímco zpívá. Poté, co se spolu s herečkou dojmou i diváci, tak zjistí, že to, co zpočátku vypadalo jako slzy dojetí nad pacifistickou písní, mohou stejně tak dobře být také slzy vzteku. Ze zpěvaččina následného monologu se dovídají, že chtěla z projektu odejít v případě, že by skutečně musela v rámci své role tuto píseň zpívat. Jako důvod uvádí silné osobní antipatie vůči již zmíněné zpěvačce Cece. Ostatní herci se do jejího proslovu vmísí s kritikou jejího chování a tato scéna se opět přetaví ve vzájemné obviňování

40 Lepa Brena. *Jugoslovenka*. Dostupné z WWW: <https://www.youtube.com/watch?v=gsKn5KX6XnU>. [cit. 2020-04-27].

41 K překladu těchto hesel a zároveň analýze této scény se ve své práci dostanu později.

a prozrazování "špíny", kterou na sebe herci za ta léta společného hraní vědí, odhalování toho, co se o kom povídá atd. Inscenace se tedy ke konci přelévá z rámce obecně politického (válka v Jugoslávii) do osobní roviny herců mezi sebou, herců a diváků, herců a režiséra, tedy k tématice samotné divadelní tvorby a těchto jejích aspektů, které mohou být politické stejně tak. Tím inscenace končí.

4.2 Politické aspekty inscenace

V tomto případě vnímám jako politické mimo jiné to, že v současnosti je již Oliver Frljić „brand“ a jeho tvorba je známá po celé Evropě. Je hvězdou festivalů a jeho inscenace jsou už a priori terčem zkratkovité mediální senzace, ale i tématem diplomových prací a fundovaných rozborů. Je tedy otázka, v čem je jeho tvorba tak univerzální, že ji vyhledávají diváci v tak odlišných kontextech? Do jaké míry jde ještě o jedinečnost jeho inscenačního jazyka a jak velkou roli už hraje také fakt, že je hvězdou, od které jsou předem očekávány konkrétní postupy a témata?

Pochybnosti o záměrech sdělení jeho inscenací nevztahuji na tu, kterou analyzuji. Vytvořena byla před deseti lety a v jiném kontextu. Přímočarost a jednoduchost jejího jazyka vnímám jako upřímnou snahu poukázat na přílišnou jednoduchost společenské debaty o tématu, které zpracovává. Je ale otázka, zda se nad tímto nezamýšlet u režisérových novějších projektů, kde jeho divadelní jazyk pořád zůstává velmi podobný. Očekávání publika se zvyšuje, aniž by Frljić svoji pověst vyvracel nebo ji ve svých inscenacích problematizoval. Těžko se pak vzdoruje argumentu, že záměrně, marketingově provokuje. Je ovšem běžné, že většina režisérů má svůj vyjadřovací jazyk, který mění velmi málo. Tím spíš, pokud se s ním proslaví tak, jako se to podařilo Frljićovi. Není to problém pouze jeho, ale všech. Marketingové provokování není vinou režiséra. Takové interpretace jeho inscenací vytváří média, kritici, pobouření diváci. To, že se Frljić jejich nařčením nebrání a naopak je vyhledává (jak jsem psala v úvodu této kapitoly), se dá považovat za součást jeho političnosti. Také je málo pravděpodobné, že pokud jej tento styl práce proslavil, chtěl by se od něj najednou distancovat. Zároveň u něj ale také není vidět žádná výraznější tvůrčí sebereflexe, o kterou se třeba snaží někteří jiní tvůrci a kterou zkraje práce také popisují jako svým způsobem politickou.

Většina herců vystupujících v inscenaci jsou známé tváře slovinské alternativní scény. Mnozí z nich zažili legendární éru Mladinského divadla (80. – 90. léta 20. století) a jsou

vnímání jako nositelé tradičního politického a anti-establishmentového étosu, který si Mladinsko uchovává a pěstuje už od dob socialismu. Režisér se pokouší tento ideál herce jakožto morální autority zpochybnit a tím se mu daří ironizovat závažnost probíraných témat a získat nad nimi nadhled, který je mnohdy ještě prohloubí. Dramaturg této inscenace Tomáš Toporišič, se tomuto období Mladinského divadla v jednom ze svých článků podrobněji věnuje: *„Podobně jako u renesančních amfiteátrů bylo také Mladinsko odděleno od města symbolickými hradbami a příchozí diváci zde měli možnost fyzicky opustit ideologii platnou v Lublani. V tomto smyslu „okupace“ této nedokončené budovy Plečnikova semináře Baragovo „kulturními teroristy“ (jak vedení Mladinského divadla definoval nejvýznamnější kulturní ideolog té doby, Josip Vidmar) (...) umožnila divákům i umělcům pracujícím v Mladinsku migrovat mezi oběma „městy“. (...) Z Lublaně se měli možnost vzpamatovat při návštěvě v tomto „druhém městě“, v divadle. (...) Mladinsko se, podobně jako populární drama v renesanční Anglii (podle Stevena Mullaneye), stalo kulturní institucí (...) tak, že se uvolnilo z omezení stávajícího sociálního řádu a zaujalo místo na okraji společnosti.‘ Na okraji společnosti – v uzavřeném, odděleném prostoru vzdáleném od Lublaně – se Mladinsko etablovalo jako prostor, kde jsou věci možné (nebo ne), pokud jsou (ne)možné divadelně. To bylo poněkud podvrtnější, než klasické divadlo opozice nebo disidentské divadlo, které úmyslně jde proti dominantní ideologii.“*⁴²

V Mladinském, legendárním „městě“ za branami Lublaně a dál od bezprostředního

42 TOPORIŠIČ, Tomaž. *Intermedial and Intercultural Nomads – On the intertwining of media and cultures in contemporary performing arts*. Ljubljana: Biografika Bori, 2018. Str. 218 - 219. Přeloženo autorkou práce z anglického originálu: „Similarly to the Renaissance amphitheatres, Mladinsko was also divided from the city, at a distance outside the symbolic walls. This also means that the theatregoers could physically exit the contained city ideologies of Ljubljana. In this sense of the “occupation” of the unfinished building of the Baraga Seminary (conceived by a famous 20th century Slovene architect Jože Plečnik just before Second World War) by the “cultural terrorists” (as defined by the most cultural prominent ideologue of that time, Josip Vidmar) ... Jovanović and ... Ristić enabled the spectators as well as artists working in Mladinsko to migrate between the two cities, Ljubljana and Baraga Seminary. ... they left Ljubljana centre and recovered in a “second city”, the theatre. ... Thus Mladinsko, similar to popular drama in Renaissance England (according to Steven Mullaney) “emerged as cultural institution [...] by dislocating itself from the confines of the existing social order and taking up the place on the margins of society.” On the margins of society – within an enclosed circular, separated space already distant from Ljubljana – Mladinsko Theatre established itself as a space where things are possible (or not) insofar as they are theatrically possible or not. And this was considerably more subversive than a classical theatre of opposition or dissident theatre that deliberately goes against the dominant ideology.

dosahu systému tak mohla vznikat unikátní díla, vymezující se vůči politické situaci končícího jugoslávského socialismu.

V Toporišičově přirovnání vidím paralelu vůči mnohým divadelním scénám normalizačního Československa, o nichž jsem psala v předchozí kapitole. Mnozí čeští tvůrci zahnaní režimem do malých oblastních divadel mimo Prahu z nich postupně vytvořili plnohodnotné scény, které si vydobily specifický věhlas a kde se jim mimo přímý fokus režimu dařilo tvořit relativně svobodně. Mám na mysli například působení Přemysla Ruta ve Slovákém divadle v Uherském Hradišti a ze známějších scén například HaDivadlo v Brně nebo Činoherní Studio v Ústí nad Labem.

Herecký ideál protirežimního odporu a patos, který s sebou nese, je tedy v inscenaci zpochybněný a to skrze využití nadsázky a humoru, což vnímám jako velice důležité. Postupně se o hercích dovídáme, že někteří z nich vlastně za „starých dobrých časů“ na své kolegy donášeli, zjistíme kolik z nich plakalo, když zemřel Tito nebo že se někteří z nich odmítali podílet na scénách, kterých jsme právě svědky. Není důležité, zda jde o pravdivé informace. Když se naruší tak silná aura, jakou kolem sebe mají některé osobnosti Mladinského divadla vybudovanou, vzniká tím protiklad ke spílání publiku. Tvůrci tak už najednou nemají nad diváky navrch a domnívám se, že se tím přispívá k nastolení rovnocenného vztahu mezi nimi a diváky. Herci nemoralizují, ale jsou s publikem v dialogu, což vnímám jako klíčové pro sdělování politického tématu. Za zásadní pro komunikaci s divákem považuji v této inscenaci také vtip a nadsázku. Humor je jeden ze zásadních prostředků, kterými umění na politiku kolem sebe reaguje, a platí to také zde.

V rámci promyšlené hry s fikcí a skutečností si nemůžeme být jisti ničím jiným, než důvodem tohoto znejistování, a tím je Frlićova snaha přimět diváky klást si otázky o sobě samotných. A to skrze zobrazení povědomých situací, které jsme také nuceni řešit, případně jsme si alespoň jednou v životě položili otázku, co bych dělal já, kdybych tímto musel projít? Dochází tu nejen k postupnému odkrytí vzájemných vztahů mezi tvůrci, ale také k jejich okamžité ironizaci. Politické se neustále přelévá do osobního a naopak. Představení se vyvíjí do čím dál výraznější teatrálnosti a extrémů. Jako příklad takové teatrální scény uvedu opakující se střelbu. Každý z herců je během představení několikrát zastřelen a poté znovu vzkříšen. Tento explicitně vyhocený jevištní prvek se rychle

vyčerpá a zcela záměrně pak dochází k totální devalvaci toho, co se nám zobrazuje. Frljić v tomto případě pracuje s tím, že se symbol střelby jednoduše vyčerpá a divákům se nabízí porovnat si tuto devalvaci s vlastní realitou a ptát se: „Co teprve ve skutečnosti?“. S jakou intenzitou se nás vůbec dotýkají zprávy o každodenních katastrofách z politické sféry? A pokud se nás dotýkají, pak na jak dlouho, než nás přestanou zajímat? Kolik z nás například ještě považuje za téma násilné obsazení Krymu nebo méně vzdálené likvidační tažení Turků proti Kurdům v Sýrii? K jaké devalvaci smrti doopravdy každý den běžně dochází?

Vyhrocenost komunikace diváka provokuje a vytváří nutkání zformulovat si vlastní postoj, byť by třeba měl být nesouhlasný. Zde opět cituji z Toporišičova článku⁴³: *„Herci se na jevišti pokoušejí o likvidaci obecné netečnosti, které jsme na začátku 21. století svědky. Inscenace se snaží vzdorovat skutečností, že význam mizí a že naše doba vytrvale a manicky hledá stále nové „extrémní“ obrazy nebo „interaktivní zážitky“. Vyplývá to ze situace, kterou Gómez-Peña popsal s velkou přesností: „Nyní jsme plně zakořenění v tom, čemu říkám kultura mainstreamového bizarního (...). Přepínání kanálů. Od televizních pořadů o masových vražích, vražích dětí, náboženských kultech (...) až po posedlost „skutečnými zločiny“ občanů nebo záznamy zločinů z pouličních kamer. Všichni jsme se stali každodenními voyeury a účastníky nové extrémní kultury. (...) Její cíl je jasný: nalákat více konzumentů a zároveň jim poskytovat iluzi, že skutečně zažívají všechny ty ostré hrany a silné emoce, které jejich povrchní život postrádá.“*⁴⁴

Jak tedy vysvětluje Toporišič – Frljić nechce svojí přímočarostí prvoplánově šokovat, ale skrze svůj sugestivní jazyk v divácích postupně formuluje vlastní postoj k tématu.

43 TOPORIŠIČ, Tomáš. *Damned be the Traitor of his Homeland! Every time we betray our own theatre*. Str. 2. [online]. Dostupné z WWW:

https://www.academia.edu/8955153/Damned_be_the_Traitor_of_his_Homeland..._Every_time_we_betray_our_own_theatre. [cit. 2020-02-23].

44 Přeloženo autorkou textu z anglického originálu: “The actors on stage turn their attention to the attempt to erase the general amnesia we witness in the beginning of the 21st century. This performance is resisting to the fact that the meaning is evaporating and that our time is searching persistently and manically for the next ‘extreme’ image or an ‘interactive experience’. It stems from the situation described with great precision by Gómez-Peña: „We are now fully installed in what I term the culture of the mainstream bizarre (...) Change channel. From the TV specials on mass murderers, child killers, religious cults (...) to the obsessive repetition of “real crimes” shot by private citizens or by surveillance cameras, we’ve all become daily voyeurs and participants of a new culture in extremis. (...) Its goal is clear: to entice more consumers while providing them with the illusion of experiencing (vicariously) all the sharp edges and strong emotions that their superficial lives lack.“

Zpřítomňuje prostředky mainstreamových médií a televizních pořadů a tím poukazuje na jejich emoční brutalitu. Jakoby diváci najednou zažili na vlastní kůži to, co běžně znecitlivuje a filtruje monitor televize a činí to tak přípustnějším.

Pochopitelně se ale najde i mnoho diváků, na které tato metoda jednoduše nepůsobí a Frlićova sdělení se s nimi mohou míjet nejen z hlediska politického, ale především a právě kvůli způsobu, jakým je divákům předává. Ten má bezesporu i mnoho rizik a může vyvolávat velkou nevoli. Určitě se najdou diváci, kteří se právě kvůli tomu naopak stáhnou do sebe a budou se vůči inscenaci spíše vymezovat. V úvodu kapitoly jsem odkazovala například k recenzi Vladimíra Mikulky, který se k Frlićovu divadelnímu jazyku negativně vyjádřil kromě toho také v interview pro iRozhlas. Tam jej označuje za marketingovou provokaci, která žádné hlubší významy nenesení.⁴⁵ Mikulka zde má jeden zajímavý argument, když tvrdí, že Frlić poskytuje příliš mnoho prostoru všem extremistům, kteří s ním pak mohou ostentativně a veřejně nesouhlasit. Navíc podle něj komplikuje situaci divákům, kterým záleží na svobodném projevu umění, omezovat ho nechtějí a s extremisty nesouhlasí, ale specificky jeho způsob projevu jim v zásadě vadí. Nejsem si jistá, jestli se o všech veřejných tématech dá diskutovat z této uctivé neutrální vzdálenosti, jakou Mikulka zastává. A opět zmíním svoji úvahu o tom, že směřují-li k podobným projevům i naše veřejné debaty, pak není od věci zkusit na jejich tón takto poukázat v inscenaci.

Frlić ve svých obrazech také využívá kombinace zdánlivě neslučitelných protikladů. V představení totiž propojuje formální krásu s určitou tematickou agresivitou, což je nekomplikovaný, ale velice funkční princip. Jako příklad uvedu scénu, ve které herci rytmicky luskají prsty a do precizní zvukové kompozice tiše šeptají „*Pryč s Čefurji! Istrija je naše! Zabijte Ustašovce!*“⁴⁶ a další hesla úzce spojená s jugoslávskou válkou. Kombinace esteticky příjemné a přesné činnosti na sebe navzájem stoprocentně napojených herců skloubená s agresivním textem vytváří silný obraz.

45 *Režisér chtěl lidi naštvat, hodnotí kritik inscenaci v Brně. O úmyslnou provokaci nešlo, oponuje kolega.* Rozhlasové interview PRO A PROTI Veroniky Sedláčkové. Publikováno 01. 06. 2018. Dostupné z WWW: https://www.irozhlas.cz/kultura/divadlo/divadlo-brno-2018-jezis-nase-a-vase-nasili_1806011615_ako. [cit. 2020-04-27].

46 Překlad autorky práce ze slovinského originálu: „Čefurji raus! Istrija je naša! Ubij, ubij Ustaša!“ Termín *Čefurji* se ve slovinštině používá k hanlivému označení obyvatel ostatních bývalých jugoslávských republik (především pro **Bosňany**). Termín „*Ustaš*“ se pak se stejnou pejorativností paušálně používá pro všechny Chorvaty.

Inscenace komunikuje s diváky velmi hrubým, ale zároveň přímým způsobem. Využívá nadávek, spílání obecenstvu a fyzické nahoty. Vyvolává pocit, že divák není ani na chvíli v bezpečí hlediště, že může být každou chvíli přímo vtažen do dění a že je rovnocennou součástí večera, stejně jako herci.

Je zajímavé, jak častý tento princip spílání publiku je, ačkoliv ovšem ti, kterým je spílání teoreticky určeno, se na představení pravděpodobně nikdy nepodívají. Naopak ti, kterým je spíláno, s tvůrci většinou souzní a rádi se nechají vyplísnit. Přesto si ale nemyslím, že by na základě toho bylo možné označit inscenaci za přesvědčování přesvědčených. Spílání publiku se zde používá proto, aby svojí přímočarostí přimělo diváky vytvořit si vlastní postoj k tématu.

Co z této inscenace tedy činí politické divadlo, které dokáže konstruktivně reagovat na aktuální politické dění? Divák má, myslím, skrze naprostou upřímnost celé inscenace možnost zažít určitý očistný rituál.

Jednotlivé scény jsou ideově koncipovány jako dialog s přítomnými diváky a skrze tuto otevřenost nabízí každému možnost zformulovat si stav svojí vlastní situace ve vztahu k osobní zodpovědnosti vůči celku. Tematizují zodpovědnost ve smyslu uměleckém i lidském. Jde o výrazně antinacionalistickou inscenaci, která ale zároveň není ani trochu intelektuálská nebo moralizující. Přesto, nebo možná právě proto, funguje. Inscenaci chápu jako kritiku narůstajícího nacionalismu.

Pracuje se silnými emocemi, což je nástroj, jakým si Frljić diváky připoutá, aniž by pak ještě potřeboval silný narativ. Emoce ale využívá pouze ve vztahu k divákům, nikoliv přímo ve vztahu k politickým tématům. Je emotivní vůči divákovu svědomí. S tématy zachází neideologicky a pokud chce být emotivní, přelije je vždy do osobní sféry, blíž divákům.

Jako zásadní pro vyznění celé inscenace vnímám také zvolenou (již vícekrát zmiňovanou) *devised* metodu. Herci zde vychází z vlastních zkušeností, v obrazech reagují sami za sebe, nikoliv textem, který jim předepsal někdo jiný. *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* je příkladem inscenace, ve které se *devised* metoda skutečně propisuje do jejího sdělení a toto sdělení by bez zvolené metody nevyznívalo a nepůsobilo tak, jak nakonec právě díky ní vyznívá a působí. Jsem si jistá, že v tomto konkrétním případě je osobní angažovanost herců zásadní a ve vztahu k tématu osobní zodpovědnosti také naprosto dává smysl. Pocit upřímnosti vychází z metody, kterou bylo představení nazkoušeno. Je už pak vedlejší, zda jsou informace předkládané herci o nich

samotných pravdivé či nikoliv, jde o záměr a způsob, jakým se jich herci s režisérem dobrali.

Inscenace se během let změnila pouze minimálně. Co se ale mění, jsou okolnosti ve kterých se jednotlivá představení hrají a ve kterých pak také vyznívají. Situace v Mladinském divadle, to jak jeho političnost vnímají jednotliví členové ansámblu a jak k ní referují také slovinští politici, se mění a v kontextu některých vyostřených situací je pak tato inscenace ještě působivější, protože její témata se stále znovu objevují ve veřejném diskurzu.

Ve svém nedávném vyjádření se slovinský politik Janez Janša z pravicové, liberálně konzervativní strany SDS (Slovinska demokratska stranka), ostře a nesouhlasně vyjádřil k tvorbě Slovinského Mladinského divadla a Frliče speciálně. Janša na svém facebookovém profilu publikoval post, ve kterém napsal: „*Nedá se to ani nazývat divadlem, natož divadlem mladým, nebo slovinským. Je to pouze koryto, které slouží k nakrmení režimních propagátorů levice.*“⁴⁷ Mladinsko si pak z přesného opaku jeho vyjádření vytvořilo svůj slogan, ve kterém s ironií využívá Janšova hanlivého popisu: „*Mladinsko je toliko slovinské. Mladinsko je výhradně divadlo. Mladinsko je jen mladé.*“⁴⁸ Ironie a humor tu tedy fungují jako obrana proti beznadějnosti některých politických vyjádření, na níž dokáží trefně poukázat.

V závěru této kapitoly chci doplnit, že v průběhu psaní této práce se Janez Janša stal slovinským předsedou vlády. V rámci chaosu způsobeného řešením krizové situace ohledně nemoci COVID-19 se mu také již podařilo zadat několik neprůhledných a předražených zakázek na lékařské vybavení nebo prosadit několik autoritářských nařízení, jako například zákaz shromažďování či zvýšení platu politiků.

Tato, i některé další inscenace Mladinského divadla, o kterých by ještě před několika měsíci šlo uvažovat jako o příliš vyhocených manifestech, jsou nyní ještě intenzivněji aktuální. Jejich apel vůči divákům a výzva k tázání se po vlastní roli ve vztahu k celku je znovu na místě.

47 Překlad autorky textu ze slovinského originálu: „To ni niti gledališče, kaj šele mladinsko ali slovensko. Zgolj korito za prehranjevanje režimskih propagandistov izrojene levice.“ Publikováno 09. 04. 2018. Dostupné z WWW: <https://www.facebook.com/janezjansaSDS/posts/10157263462463572/>. [cit. 2020-02-27].

48 Překlad autorky textu ze slovinského originálu: Mladinsko je samo slovensko. Mladinsko je le gledališče. Mladinsko je zgolj mladinsko.

5. Rimini Protokoll: Unheimliches Tal

Skupina Rimini Protokoll je u nás známá a oceňovaná kritikou i publikem. Pravidelně v Praze hostuje jako jeden z nejvýraznějších hostů Pražského Divadelního Festivalu Německého Jazyka. Inscenace *Unheimliches Tal* z Kammerspiele München hostovalo v Praze v březnu 2020 v divadle Archa.

Tvůrčí kolektiv Rimini Protokoll funguje od roku 2000 v Německu a v Evropě, jsou ale známí po celém světě a politická témata jsou v jejich práci významná. Zaměřují se na tvorbu dokumentárního divadla, sociální tematiku, spolupráci s místními komunitami a na aktuální témata. V posledních letech se ve své tvorbě čím dál více věnují zpracování tématu komunikace s divákem prostřednictvím různých technologií, které nás obklopují.⁴⁹ Také analyzovaná inscenace se zabývá naším dnešním vztahem k technologiím a jejich čím dál větším propojením s naším každodenním životem.

Rimini Protokoll u nás bývají zmiňováni jako vzor toho, jak dnes může vypadat politické divadlo. Skupina pracuje jak kolektivně, tak také každý z členů zvlášť na vlastních projektech, které pak spadají pod hlavičku RP. Autorem této inscenace je Stefan Kaegi, pouze jeden ze stálých členů této skupiny. Spoluautorem je německý spisovatel Thomas Melle. Ten v našem kontextu nijak zvlášť známý není, v Německu však patří k uznávaným a oceňovaným literátům.⁵⁰ Dlouhodobě se věnuje tématu bipolární poruchy, kterou sám trpí a ve své nejslavnější knize *Svět v zádech* ji rozebírá.

Inscenace měla premiéru 4. 10. 2018 a od té doby zaznamenala velký úspěch jak na domácí scéně, tak na četných zahraničních výjezdech.

Princip, který se zde využívá, je vlastně jednoduchý. Od začátku do konce se díváme na perfektně vytvořeného robota, který vypadá přesně jako Thomas Melle, je to jeho avatar. Melle mu propůjčí svoji podobu, svůj hlas a také, jakožto spoluautor konceptu a scénáře, svoje myšlenky. Jeho antropomorfní kopie pak vytváří téměř dokonalou iluzi lidské bytosti a kromě toho, že skrze ni vysvětluje, jak se podařilo celý projekt vytvořit, tak také avatarovými ústy svá rozhodnutí a svoji (ne)přítomnost na jevišti podnětně problematizuje.

49 AUGUSTOVÁ, Zuzana. *Člověk versus stroj*. Publikováno 31. 03. 2020. Dostupné z WWW: <https://www.divadelni-noviny.cz/unheimliches-tal-uncanny-valley-recenze>. [cit. 2020-04-27].

50 U nás zatím vyšla pouze jedna jeho kniha *Svět v zádech*.

Unheimliches Tal (či v angličtině *Uncanny Valley*) znamená v překladu do češtiny „tísňivé údolí“. Je to označení pro konkrétní pocit nejistoty a tísně, který v lidské bytosti vyvolá setkání s robotem tak antropomorfním, že je od člověka téměř nerozeznatelný. Lidský mozek se ale při jeho pozorování zaměřuje i na ty nejmenší detaily, a tak je schopen okamžitě rozpoznat, že něco není v pořádku a že nehovoří s člověkem. Tak vzniká tento tísnivý pocit.

Tuto teorii v sedmdesátých letech poprvé představil japonský robotik Masahiro Mori a názvem odkazoval ke stati Sigmunda Freuda *Das Unheimliches*, tedy „cosi tísnivého“. Inspiroval se také japonskými tradičními loutkami divadla *bunraku*, které se vyznačují realistickou podobou i pohybem.⁵¹ Názory na Masahirovu teorii se dnes rozcházejí – nebyla zatím ani potvrzena, ani vyvrácena. Faktem nicméně je, že tomuto popsanému procesu vcelku přesně odpovídá divácká reakce na některé hyper-realisticky animované filmy či počítačové hry. Díla, která se snaží o co nejvěrnější zobrazení lidské podoby, většinou nemají u diváků takový úspěch, jaký by se vzhledem k jejich náročným efektům dal předpokládat. Je prokázáno, že například děti se takových animovaných figurek bojí a necítí k nim empatii. Nejúspěšnější animované filmy jsou ty, které volí zobrazení nerealistické a pracují s nadsazenou stylizací jako například *Shrek* či *Úžasňákovi*.⁵² S tímto znepokojujícím principem pracují také někteří umělci, kteří tvoří hyperrealistické sochy či obrazy. Fascinaci lidí stroji a nápodobou sebe sama pak tematizují i díla jako například snímek *Metropolis* od režiséra Fritze Langa, ačkoliv vznikl dlouho před využitím robotů v průmyslové výrobě.

Inscenace je z dějového hlediska vlastně monotónní. Celou dobu, už od našeho příchodu, sledujeme spisovatelova avatara sedícího v křesílku. Po pravé ruce má nízký stoleček s laptopem a sklenkou vody. Napravo od něj je promítací plátno a automatický divadelní reflektor. Robotický Thomas Melle má na zadní části hlavy otvor, ze kterého přiznaně trčí dráty a součástky. Diváci mohou vidět, že jde o robota, nikoliv o skutečného Melleho. Poznali by to stejně, jde tu ale o gesto tvůrců, kteří dávají najevo, že nepředstírají, že jde o člověka, ale ukazují, že jde o stroj.

Na začátku inscenace se robot rozhlédne po divácích a učiní několik drobných gest

51 THOMAS, Jens. *Robocalypse now!* Dostupné z WWW: <https://www.creative-city-berlin.de/en/ccb-magazine/2019/5/4/robocalypse-now-interview/>. [cit. 2020-05-06].

52 Dostupné z WWW: <https://www.youtube.com/watch?v=8ar7WO1T5Cs>. [cit. 2020-05-06].

rukou a pohybů ústy. Jeho pohyby jsou samozřejmě nedokonalé, jsou pouhou nápodobou přirozenosti lidských pohybů – najednou divákům dojde, na jakou plynulost jsou vlastně zvyklí při pozorování druhých lidí. Publikum tedy v tuto chvíli samo na sobě okamžitě otestuje pocit onoho „tísnivého údolí“. Robot silně asociuje mrtvé tělo, které jakoby ještě bylo někým manipulované, ačkoliv je již po smrti. S každým jeho pohybem slyšíme jemné vrčení, pozorujeme, jak se mu na rtech vlní úsměv, jak mžourá víčky, lesknou se mu oči, čas od času si posmrkne.

Sledujeme v podstatě loutku v životní velikosti. Technicky tento objekt sice násobně přesahuje úroveň nápodoby, které mohou loutky běžně dosáhnout, ale jeho iluzivnost vlastně není vůbec větší. Naopak, je to jako s výše popsanými postavičkami z animovaných filmů – možná, že pokud by byl méně realistický, dokázali by se do něj diváci vžít víc. Autoři inscenace o to ale neusilují. Naopak, jde jim o poukázání na onen pocit nejistoty z nápodoby nepřesné ale přesto funkční. Chtějí přimět diváka, aby na sobě pozoroval, že se do robota vžít nedokáže a že je mu místy dokonce nepříjemné jej sledovat. Obzvlášť silné jsou totiž právě ty momenty, kdy si publikum skrze explicitní a výrazné narušování jeho vyprávění skrze drobné vizuální nepravidelnosti uvědomí jeho „techničnost“. Například chvíle, kdy robotovi klesne hlava a divákům se plně odhalí jeho temeno, ze kterého mu čouhají holé dráty nebo když najednou protočí chodidlo do nepřirozeného úhlu tak, jak by jej člověk nikdy otočit nemohl.

Melleho dvojník nás tedy hned na začátku po věrohodném odkašlání⁵³ vítá na „přednášce o zdolávání tísnivého údolí“. Informuje o dvou výchozích zdrojích, na základě kterých a skrze které bude o tématu referovat – je to biografie jeho samotného a také život Alana Turinga, známého zakladatele moderní informatiky a počítačového šifrování.

Během inscenace několikrát odkazuje ke své knize a je jasné, že jeho nemoc tematicky souvisí s tématem ztráty kontroly sám nad sebou, kterou v souvislosti s inscenací dobrovolně podstupuje. Zažívá ji svým způsobem vždy znovu, pokaždé, kdy se tato inscenace hraje a když se vzdává svého hlasu, svých gest i své tváře, které přenechává robotovi.

Spisovatelův avatar mluví nejprve o sobě, o svém dospívání a o svém vztahu k bipolární poruše. Pak se podrobněji rozhovoří o Alanu Turingovi, který vymyslel slavný

53 Zvuk nevychází přímo z robota, je externí.

Turingův test, během něž lze odhalit, zda hovoříme s počítačem, či s člověkem. Po této části dává robot povely pohyblivému reflektoru a ptá se diváků, jestli si někdy představují, že by takhle mohli fungovat oni sami. Pořád nedotčení časem, přitom by ale stále narůstala jejich životní zkušenost. Robot by za ně také mohl řešit všechno nepříjemné – konflikty s ostatními, nutné nákupy, všemožné nejistoty, otravné jízdy autem a vůbec všechno řešení nutných, ale nezajímavých věcí. Tento moment, kdy ovládaný robot dává pokyny reflektoru, je jeden z nejpůsobivějších v celé inscenaci. Podněcuje úvahy o tom, co je vlastně jevištní objekt a také o (ne)divadelnost celého tvaru, ke kterým se v analýze dostanu později.

V další části se přehraje video rozhovoru s německým IT konzultantem Enno Parkem, který je od svých 22 let úplně hluchý a má v sobě voperované speciální naslouchátko. To je naprogramované tak, aby mu umožňovalo slyšet zvuky kolem něj. Může jej také úplně vypnout a od zvuků se kompletně odříznout. Když si sluchátko z hlavy sundá, vytvoří si tím úplné ticho a úplnou koncentraci na práci. Enno Park o sobě tvrdí, že je „Menschmaschine“, tedy jakýsi lidský stroj, nebo přímo kyborg.

Po této scéně se dozvídáme o Turingově nucené medikaci, která jej postupně téměř kompletně proměnila v ženu, a která způsobila, že si připadal tak cizí ve svém vlastním těle, že spáchal sebevraždu snědením otráveného jablka.

V dalších svých úvahách se robot věnuje tématu vzpomínek – do jaké míry jsou skutečně autentické a do jaké míry si je vytváříme sami například proto, že je daný moment zachycený třeba na fotografii a ta nám ve skutečnosti vytváří zástupnou vzpomínku na sebe sama, nikoliv přímo na daný moment.

Následuje rozhovor s Raúlem Rochasem, profesorem informatiky na Freie Universität Berlin. Tvrdí, že robot není nic víc než otrok člověka, protože nedokáže být empatický. Robot se diváků táže, zda vědí proč přišli – aby ho viděli jako senzaci? Případně aby se s ním mohli identifikovat? Empatie je prožití pozorované osoby, vcítění se do ní.

Ve videu v tu chvíli sledujeme, jak se robot vyráběl a vidíme, jak jednoduše se z člověka stává objekt. Melle na moment umírá jakousi metaforickou smrtí, když ho zalévají do plastové hmoty, jediný otvor, který zůstává jsou dvě maličké nosní dírky. V ten moment divák se spisovatelem soucítí a vžívá se do něj stoprocentně, ačkoliv je jen na záznamu – divák téměř přestává dýchat spolu s ním, je mu úzko a nepříjemně z toho, co asi Melle jakožto objekt proměny zažívá.

Ten poté znovu sklouzává k úvahám o programování sama sebe, o vzdávání se sebe sama výměnou například za ruku, která by sama dokázala napsat libovolný text, uměla by gestikulovat místo vás nebo by byla nadána hrou na hudební nástroj.

Ozve se robotický hlas, který se ptá Melleho a diváků, co je jim na této situaci vlastně nepříjemné? Melle se rozhovoří o tom, že neví, co tu dělá, kdo jsou diváci, kam dopadají jeho slova a s jakým účinkem. Nakonec se ptá, kdo jsme my – publikum. V tu chvíli sledujeme ve videu výrobu částí těla na 3D tiskárně, konstrukci celého robotova těla podle přesného modelu. Vidíme, jak se stroj chystá vytisknout další stroj.

Robot se znovu ptá diváků, kdo jsou zač. Ptá se jich, zda je jim příjemné porovnání s ním, vědomí, že rozhodují sami za sebe a tam kde jsou, jsou dobrovolně. Mluví o testu CAPTCHA – „completely automated public Turing test to tell computers and humans apart“, čili o „plně automatickém veřejném Turingově testu k odlišení počítačů a lidí“.

Poté naráží na téma, které dnes bývá v souvislosti s rychle rostoucí antropomorfností robotů často zmiňováno, především z etického hlediska – roboti jako společníci. Hovoří o užití robotů v domovech pro seniory a vyjmenovává co je pro člověka důležité při mezilidském kontaktu. Oční kontakt, pohyb rukou, viditelná měkkost kůže, signály, že jsme s diskutujícím na stejné vlně, vzájemný „attunement“, nalazení. Z jeho popisu mrazí a ve videu zatím sledujeme nasazování perfektní kopie autorova obličeje na robota. Tento moment je působivý také proto, že v Německu je zakázáno dávat robotům lidskou podobu. Považuje se to za eticky problematickou oblast.

Zákaz má bránit tom, aby si například staří lidé na roboty vytvářeli citové vazby v případech, kdy by roboti například vykonávali ošetrovatelskou práci, s čímž se momentálně experimentuje např. v Japonsku, jak píše ve své recenzi Zuzana Augustová.⁵⁴

Následuje opětovné rozvíjení teorie o tom, co všechno by robot mohl zvládnout sám a místo vás. Poté se tematizuje využití robota na jevišti v rámci divadelního tvaru. Melle tvrdí, že divadelní stroj dokáže vytvářet „jakoby“, pokud s ním někdo správně zachází.⁵⁵ Robot pak podle něj už ale nepotřebuje svůj předobraz, Melle by na jeho místě svůj předobraz zrušil a žil bezchybný a věčně, aniž by si někdo všiml záměny. V ten moment se robot na jevišti začne zasekávat a porouchaně blikat. Ve videu vidíme

54 AUGUSTOVÁ, Zuzana. *Člověk versus stroj*. Publikováno 31. 03. 2020. Dostupné z WWW: <https://www.divadelni-noviny.cz/unheimliches-tal-uncanny-valley-recenze>. [cit. 2020-04-27].

55 Používá se zde pojem „Theatermaschine“.

spisovatele, který hovoří o tom, jak dokáže robota ovládat tak, aby dělal co od něj chce. Pak se vrací k tématu své nemoci – jsem tu a nejsem zároveň. V závěru se vysvětluje pojem *Uncanny Valley* a Melle mluví o tématu ztráty kontroly sám nad sebou, což pro něj není jednoduché prožít ve vztahu k jeho nemoci. Ta mu to samé způsobuje tak jako tak a bez jeho souhlasu.

Pak se robot ozve s tím, že tu „něco neštимуje“. Protočí nohu do nepřirozeného stupně, jak by to člověk nikdy nedokázal. Nakonec nás Melle ujistí, že může robota kdykoliv odpojit a ten se také hned nato vypne. Posledním nastíněným tématem je hodnota a jedinečnost chyby, nepravidelnosti a náhody, což je něco, čím se Alan Turing zabýval krátce před svojí dobrovolnou smrtí.

Nakonec se dozvídáme, že dnešní večer byl právě touto formou krásy. Melle nám ze záznamu říká, že pokud toto slyšíme, on už tam s námi není. A pokud tleskáme, tleskáme sami sobě a ostatním divákům, protože se domníváme, že jsme obstáli v Turingově testu.

V této inscenaci shledávám několik témat, která korespondují s tématem mé práce. Může se zdát, že na vystavení robota na jevišti není nic divadelního. Někteří diváci se v průběhu inscenace evidentně nudí a je jasné, že jim robot na scéně vůbec nestačí.

Ačkoliv zde nedochází ke skutečnému kontaktu diváků a performerů a žádní živí performeři zde nevystupují, přesto si myslím, že probíhá živá a podnětná hra s pozorováním skutečnosti. Už samotná volba vytvořit inscenaci, ve které nejsou herci, vlastně může být chápána jako politický krok.

Pokud nám u tohoto tvaru chybí mezilidský kontakt a vzájemná empatie, na které jsme z divadla běžně zvyklí, a jejich absence je několikrát záměrně tematizována, není to vlastně dobrý příklad toho, jak by svět mohl jednoho dne vypadat, pokud si v tomto ohledu nedáme lepší pozor? Jsme příliš techničtí, na techniku odkázaní a bez ní si najednou připadáme bezmocní. Inscenace varuje nejen před tímto braním technologií za samozřejmé, ale také před dobrovolným vzdáním se kontroly sám nad sebou, která s naší technologickou závislostí úzce souvisí. Technologie sice v mnoha případech pomáhají „být víc sám sebou“, od určité chvíle ale také znemožňují upřímný kontakt a vžití se do našeho protějšku – čili jednu z point divadla vůbec.⁵⁶

56 Jako příklad zkušenosti s technologií, která pomáhá a zároveň absolutně vyčerpává, bych uvedla například všechna evidentní omezení tvůrčích Skype callů, které nyní v rámci koronavirové krize probíhají velice často. Osobní kontakt sice zastoupí, ale v žádném případě jej nenahradí a jsou svým způsobem náročnější, než běžné schůzky a debaty.

V tomto vidí Stefan Kaegi jednu z point inscenace: „*Snažíme se společnost zrcadlit a publikum pak zažívá takovou realitu, kterou samo potřebuje. (...) Skutečně chceme, aby roboti zvládali všechno to, co zvládají?*“⁵⁷

Robot zde totiž najednou produkuje představení, ne například myčku nebo auto, jak jsme zvyklí. Zde budu citovat Waltera Benjamina a jeho esej o *Umělecké dílo v čase technické reprodukovatelnosti*, který jsem si s touto inscenací úzce propojila, ačkoliv ona samotná k němu neodkazuje.

„*Nové a neprobádané je politické v tom, že vystupuje z omezeného kontextu hranic starého a známého - lepší než ptát se zda je to vůbec umění, je tedy spíš vhodné ptát se, jak to mění umění, které tu bylo doposud?*“⁵⁸ Je jasné, že čím dál častější zapojení robotů do našich životů bude nevyhnutelné, už jen kvůli demografickým změnám ve složení populace, která stárne příliš rychle a je třeba zajistit jí potřebnou péči. Otázka je, jak se těchto změn zhostíme a kam až je budeme chtít pustit.

Přednáškovitou formu této inscenace a s tím související studenost tohoto tvaru dokáží já osobně vnímat jako potvrzení sdělovaného tématu, tedy ztráty bezprostřednosti mezilidského kontaktu, výměnou za technologické pohodlí a především jako prostředek, který recipientům umožňuje si toto téma uvědomit. Inscenace na mě intenzivně působí a její političnost vidím jak v tématu, kterým se zabývá, tak také externě v organizaci skupiny, která ji vytvořila. Svým způsobem zde političnost nacházím i ve způsobu komunikace s divákem – právě v tom smyslu, že určitá divadelnost zde chybí a tak tento tvar skrze svoji (ne)komunikaci nutí diváka, aby si svoji pozici vůči zobrazovanému neustále reflektoval a pozoroval tak vlastně sám sebe, čímž kompletně přebírá zodpovědnost. Proto tedy inscenaci řadím mezi politické a domnívám se, že do mé definice politického divadla spadá.

Také se ale domnívám, že se tato inscenace vzdává některých divadelních prostředků tak, jako o tom hovořím v kapitole o explicitně politickém divadle. Téma je mi sdělované formou přednášky. Cesta k vlastní interpretaci přes divadelní obrazovost je pak omezená. Interpretace je již hotová a předkládá se mi tak, jak ji autoři chtějí nechat zaznít.

57 Přeložila autorka práce z anglického originálu: „We try to mirror society itself and the audience experiences the reality it needs.“ Dostupné z WWW: [/](#). [cit. 2020-04-27].

58 BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj. Umělecké dílo ve věku technické reprodukovatelnosti*. 1. vydání. Praha: Odeon, 1979. Str. 26. <https://www.creative-city-berlin.de/en/ccb-magazine/2019/5/4/robokalypse-now-interview>

Tím může ztratit možnost navázat s některými diváky hlubší kontakt a sdělení jim předat. Téma je aktuální a silné, absence divadelnosti ale může u diváků místy vést k pocitu určité tezovitosti, ačkoliv rozumím důvodu, proč tato inscenace chce a vlastně i musí být svojí komunikací nedivadelní.

6. 8lidí: Press Paradox

Jako poslední budu ve svém textu rozebírat inscenaci, na jejíž tvorbě jsem se podílela a v rámci níž jsem si poprvé mohla důkladně formulovat své postoje k politickému divadlu. Inscenace *Press Paradox* vznikla v roce 2018 jako první výraznější projekt skupiny 8lidí nikoliv ve veřejném prostoru, ale v divadle. Na repertoár divadla DISK byla zařazena jako jeden z vybraných projektů v rámci projektového open callu, který každý rok pořádá katedra alternativního a loutkového divadla.

8lidí je nezávislé divadelní uskupení, které jsme se spolužáky založili v roce 2017 a které se skládá ze studentů oborů režie, dramaturgie a scénografie, kteří se potkali ve společném ročníku na Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU v roce 2014.⁵⁹ Během bakalářského studia jsme spolu byli zvyklí pravidelně spolupracovat a po jeho ukončení jsme založili tvůrčí divadelní skupinu, abychom mohli dál pokračovat ve společné práci, už ale pod společným jménem a také s jednotnější dramaturgií. Fungování v rámci této skupiny je pro mne jedním z důvodů, proč se delší dobu zabývám tématem politického divadla. Skupina se orientuje na témata, která mohou nějakým způsobem rezonovat ve veřejném prostoru. Buďto reagují na politické dění v našem okolí (projekt *Vyznamenání* či *Masaryk jede!*), případně přímo na konkrétní místo, kde se uskutečňují (*Přírodní park Piazzeta*). Vytváříme projekty s převážně společenskou tematikou na pomezí divadla, performance a happeningu.

Kromě toho, že se zabýváme explicitně politickými tématy, podléhá naše skupina zvláštnímu fungování, které se také dá označit za v podstatě politické. Kolektiv nemá jednoho režiséra či scénografa, ani jinak pevně dané role v týmu (s výjimkou produkčních). Naopak, snažíme se o demokratický způsob práce, její dělení a také o stejnoměrný podíl všech na celém každém projektu – od počátečního nápadu a výběru tématu, společných rešerší a hledání celkového klíče, přes vizuální inspirace až po vystupování ve výsledném tvaru. Jde tedy o *devised* metodu posunutou ještě do další fáze, bez režiséra. Samozřejmě, že v určitých fázích práce na projektu je každý nějak primárně orientován podle toho, jaký obor vystudoval a co je mu profesně nejbližší, chceme ale fungovat maximálně společně. Zkoumáme demokratizaci tvůrčího procesu a ačkoliv to znamená mnohem delší tvůrčí proces než je obvyklé, z hlediska výsledku i divadelního výzkumu se to rozhodně vyplácí.

⁵⁹ Výčet stálých členů a další podrobnější info v odkazu: <http://8lidi.cz/>.

Kromě toho také ve skupině nemáme žádné herce a doposud jsme si ve svých projektech vystupovali sami, v pozici neherců, ale přesto autorů předkládaného tvaru.

O projektu, který později dostal jméno *Press Paradox*, jsme začali hovořit ze začátku roku 2018, kdy byl na Slovensku nájemným vrahem zastřelen slovenský novinář Ján Kuciak. Po této smutné události se nám zdálo, že se toto téma přímo nabízí. Téměř hned z počátku jsme se tedy rozhodli, že bychom se rádi věnovali tématu žurnalistiky a osobnostem různých novinářů a to pod hlavičkou širšího tématu svobody tisku. Zkraje našeho prozkoumávání této oblasti jsme se zabývali osobnostmi novinářů napříč politickým spektrem i časem, napříč nejen českými dějinami, ale také přelomovými historickými okamžiky, kdy byla žurnalistika obzvlášť zásadní a hrála významnou roli. Zajímaly nás momenty, kdy byli novináři nuceni „jít proti proudu“, čelit nějakým způsobem extrémně naladěné společnosti a kdy je jejich práce často stála pozici a v některých případech i životy. Zároveň se ale nemělo jednat pouze o jednoznačně pozitivně vnímané osobnosti, v době narůstajícího vlivu fake news by to bylo velmi černobílé rozhodnutí.⁶⁰

Uvažovali jsme o formátu inscenované přednášky, o vycházení z dokumentárních forem divadla a z brechtovského zcizování.

Zásadní věcí, která pro nás byla stěžejní už od počátku chystání tohoto projektu, byla možnost hostovat s inscenací po středních školách napříč Českou republikou, kromě uvádění v pražském Divadle DISK. I tam jsme chtěli uvádět dopolední reprízy pro pražské školy. Hlavním cílem bylo otevřít mezi studenty debatu o současném stavu českého mediálního prostoru, pokusit se rozšířit jakousi osvětu v době, kdy je mediální gramotnost nesmírně nízká a šest z deseti uživatelů Facebooku sdílí článek pouze na základě titulku, nikoliv až po jeho přečtení.⁶¹ Také jsme si chtěli rozšířit vlastní povědomí o tom, jak se na toto téma dívá generace mladých diváků, prvovoličů. Těchto cílů jsme chtěli dosáhnout hodinovou diskuzí po každém představení. Později se ve svém textu dostanu k detailnímu popisu toho, jak tyto diskuze probíhaly.

60 Z osobností, které jsme vybrali zmíním např.: Jean-Paula Marat, Émila Zola, Karel Čapka, Julius Fučík, Ferdinand Peroutka, Kamila Moučková, Anna Politkovska, ale také třeba Jaroslav Plesl, či Jaromír Soukup a pochopitelně také Ján Kuciak a další.

61 Časopis RESPEKT. *Manuál: Jak poznat fake news*. Publikováno 20. 03. 2017. Dostupné z WWW: <https://www.respekt.cz/special/2017/dezinformace/jak-poznat-fake-news>. [cit. 2020-04-27].

Press Paradox byl náš první společný projekt v klasicky divadelním prostorovém rozložení jeviště – hlediště, ideu politického tématu a vztahování se skrze něj k veřejnému prostoru jsme ovšem neopustili ani zde.

Scénografická koncepce tohoto projektu měla podpořit režijně-dramaturgický záměr, tedy výjezdy inscenace a hraní na školách. Šlo o jednoduchost, znakovost a také snadnou přepravu. Pracovat jsme chtěli s divadelní zkratkou navozující obrazy pomocí náznaku a zástupných objektů. Po různých rešerších se v prostoru objevily tři stěžejní prvky. Paraván v centru scény, na levé straně jeviště stojan na šaty s technickým casem plným rekvizit a na pravé straně scény technický koutek s počítačem, obrazovkou a několika mikrofony.

Postupem času však došlo ke změně koncepce a to v tom smyslu, že bylo potřeba zúžit si téma, kterým se budeme zabývat. Z původního plánu mapovat životy různých známých novinářů se nakonec zrodil nápad zabývat se jen jedním z nich, na kterého jsme do té doby vůbec nenarazili.

V květnu 2018, necelý půlrok po zabití Jána Kuciaka, byl zavražděn další novinář. Tentokrát šlo o občana Ruské federace, třiačtyřicetiletého Arkadije Babčenka. Po 24 hodinách, kdy se celý svět domníval, že se Babčenko stal další Putinovou obětí (podobně jako třeba zastřelená Anna Politkovska), se objevil živý a zdravý na tiskové konferenci. Oznamoval, že bylo jeho zabití zinscenováno. Fabulace jej měla ochránit před skutečnou vraždou, která na něj byla reálně plánována. Babčenkův čin kupodivu vyvolal obří vlnu nesouhlasných reakcí. Kolegové novináři a různí politici (kteří jej ještě před hodinou na svých twitterových účtech velebili a líčili všechna jeho hrdinství) se najednou obrátili proti němu. Podle těchto svých kritiků ohrozil Babčenko věrohodnost médií jako takových, podkopával důvěru novinářské obce a zavedl příležitost mávnout nad příštími oběťmi rukou. Co na tom, že si potřeboval zachránit život.

Vše, co kolem Arkadije Babčenka během těchto dvou dní vystalo, nám připadalo jako perfektní divadelní materiál. Nás, osm neherců na scéně, fascinoval neherec, který byl najednou nucený co nejpřesvědčivěji inscenovat vlastní smrt, aby unikl té skutečné. Smrt mu navíc hrozila kvůli kritice politiky současného Ruska, jinými slovy kvůli snaze svobodně se projevovat.

Rozhodli jsme se tedy zúžit téma naší společné inscenace pouze na Babčenka. Přes detailní popis jeho života předtím, než se začal věnovat žurnalistice, nespočet rozhovorů

a jeho přeložených článků, podrobné vylíčení samotné události a dění po ní, až po to, že jsme jej osobně kontaktovali.

Inscenační klíč jsme se pak snažili vytvořit na základě témat, která jeho příběh obsahuje. Těmi tématy pro nás bylo zmíněné neherectví (téma ideální pro náš zvolený inscenační klíč), svoboda slova, pravda a její deformování, k němuž dochází v současných veřejných diskuzích stále častěji. Všechna tato témata se myslím projevila například v naší přítomnosti na jevišti, ale také třeba v jednoduché scénografii.

Hlavní herecký klíč, předávání si role Babčenka a pojmenovávání míst a předmětů jinak, než jako to, čím skutečně jsou, to byly prostředky, kterými jsme chtěli co nejlépe komunikovat paradoxy Babčenkova příběhu a ukázat témata současné žurnalistiky – fake news i nutnost ověřování informací. Nebylo by pro nás možné „hrát“ Babčenkův příběh běžným činoherním způsobem, nebo naopak hledat nějaké výrazně alternativní prvky, jako třeba loutky. Činoherní herectví by nebylo proveditelné nejen z toho důvodu, že na něj nikdo z nás nemá potřebnou průpravu, ale také proto, že by ve spojení s tímto tématem mohlo svádět k přílišnému patosu. Některé alternativní postupy by zase nemusely být dostatečně faktické a přesné, přičemž faktičnost a informativní hodnotu celé inscenace jsme v tomto případě považovali za naprosto zásadní.

Na začátku představení vycházíme před oponu a představujeme se vyrovnání v řadě divákům – přiznaně a otevřeně jako skupina 8lidí. Každý jeden z nás představí svého souseda po levé straně. Všichni máme v rukou některý z předmětů, který se později v představení objeví. Nejprve je pojmenujeme jako to, čím skutečně jsou – ovčí kůže, šampaňské Carské vyrobené v Německu, těžká železná žehlička či baseballová pálka našeho technika Ály a další. Poté však jeden z nás řekne, že jeho předmět je ve skutečnosti balalajka. Všichni jej napodobí. Tato scéna byla prologem a sloužila k pojmenování jazyka, který jsme se v inscenaci rozhodli aplikovat. Na sebe samotné jakožto performery, ale také na objekty, se kterými hrajeme – vše může být vším, nic není stoprocentně jisté. Všechny postavy se oblékají a stávají postavami přímo na jevišti, nic není před divákem skryté.

Následuje scéna Babčenkovy vraždy. Vše se děje odkrytě a přiznaně. Diváci mohou vidět vraha, jak si bere odpudivou masku gorily, jak střílí, jak Arkadij Babčenko padá mrtev k zemi. Běží k němu jeho matka a oplakává jej, někdo ji od něj odtáhne a začne ji utěšovat. Performer v roli reportéra předčítá Babčenkův nekrolog a ostatní tiše pláčou,

pláč se nakonec stane rytmickým a všichni hýbou rameny ve stejném tempu. Mrtvola a celá situace kolem ní se natáčí a je živě promítána na monitoru.

Když první reportér domluví, Babčenko prohlásí, že už déle Babčenkem být nechce. Reportér vezme od postavy matky její šátek a předá jí mikrofon. Z matky se tak ihned stává novinářka Irina, která s Babčenkem vede první rozhovor. Babčenko se mezitím také změnil, nyní jej hraje už někdo další. Babčenko se vždy objeví s nasazením jeho kostýmu – mikiny s nápisem „Journey“. Je to replika té, kterou měl na své tiskové konferenci, kde oznamoval, že nezemřel. Mikin je celkem osm a během představení je oblékáme podle toho, kdy je zrovna potřeba, aby se postava Babčenka objevila. V jeho roli se nevystřídáme úplně všichni, to je ale náhoda vzešlá z improvizování během zkoušení. Nebylo záměrem, abychom se v jeho postavě vystřídali úplně všichni.

První rozhovor je přerušena scénou, kdy se za oběma novináři objeví zakuklenci, kteří si prostřihávají otvory na oči v maskách z barevných punčoch. Irina se zeptá na válku v Čečně, které se AB zúčastnil a v tu chvíli se scéna změní v imitaci tohoto válečného konfliktu. V ten moment poprvé zapojujeme diváky a vyzýváme je, aby po nás stříleli z kulometu, jaký měl v Čečně i AB. Místo kulometu však máme kbelík s umělým ovocem a Babčenkův generál Minajev je vybrán z diváků, aby zahájil palbu povelom „pal!“.

Diváci začnou házet ovoce. Zakuklenci (a také Irina, ze které najednou AB udělal dalšího zakuklence opět prostě jen tím, že jí tak pojmenoval a dal jí kuklu) palbu opětvují. Ve scéně se mísí absurdní komičnost se závažností. Diváci se uvolili na nás pro legraci „střílet“ plastovým ovocem, na zemi ale nakonec opravdu zůstane nehybně ležet jeden mrtvý. V tu chvíli už Babčenko opět nechce být sám sebou a jeho mikinu obléká další performer, tentokrát ten, kterého jsme na začátku inscenace viděli hrát vraha.

Následuje další rozhovor – dostáváme se hlouběji do čečenské války a Babčenkových zkušeností s ní. V pozadí ukládají hrobaři zastřeleného zakuklence do pytle na mrtvolu. Tento rozhovor je násilně utnut. Po Babčenkově nelichotivém vyjádření o ruské zahraniční politice se jej novinářka zeptá, zda se nebojí takhle mluvit. Novinář odvětí, že ne, jelikož je třeba upozorňovat na to, že Rusko „stále vnímá své sousední státy jako své kolonie“. Větu už ale nedořekne, protože v tu chvíli vykukne zpoza paravánu již známá maska gorily a oba dva zastřelí. Zbytek performerů sedí v ten moment u technického stolku a gorila je pro jistotu také postraší namířenou pistolí. Pak opět tiše zmizí za paraván.

Zastřelení se probírají a jakoby halucinovali, nejprve zdánlivě nesmyslně pojmenovávají

věci a lidi kolem sebe. Ukazují na divadelní reflektory a tvrdí, že „toto je slunce zapadající nad Ruskou federací“, nebo že „toto je měsíc nad Čečnou“. Odkazují tak k úplnému začátku, kde se divákům tento způsob vyprávění poprvé představil. Skrze tento způsob pojmenovávání věcí pak vlastně pokračují ve vyprávění životního příběhu AB. Ocítáme se s ním tedy v Čečně, v cizím bytě, noříme se do jeho intimních a osamocených představ, vyprávění nás jakoby zazoomuje od měsíce a pohoří až tam, kde se teď AB nachází, až do jeho hlavy a myšlenek.

Oba vypravěči postupně rozmisťují věci v prostoru. Ačkoliv jde o baseballovou pálku, ovčí kůži nebo plastového koníka, pojmenovávají je jako město Groznyj, panelový dům v Grozném a v něm opuštěný byt, kam si AB chodí odpočinout jako do oázy klidu a nikomu o tom raději neříká. Co by v tom bytě mohl dělat, pokud by v něm žil a měl někoho, s kým jej sdílet? Vrcholem tohoto pojmenovávání věcí je, že vypravěč pojmenuje druhého vypravěče jako Babčenka a nakonec vybere z ostatních členů souboru také jeho imaginární manželku a uvede ji k němu do prostoru.

Následuje fiktivní rozhovor s vymyšlenou manželkou, jejíž postava je v prostoru přítomná, ale dialog s Babčenkem nevede – je vlastně také jen dalším z pojmenovaných objektů. Mezitím, co dva performeři u stolu předčítají Babčenkův imaginární rozhovor s ní, oblékne si žena tradiční čečenský kroj a poté prochází po prostoru, aby postupně do vozičku sesbírala – uklidila předměty, které tam vypravěči předtím rozmístili. Babčenko ji pozoruje. Na scéně nakonec zůstane jen pytel s mrtvolou, který je tam od momentu druhého rozhovoru. Manželka na něj chvíli kouká a zdá se, jakoby na něj čekala. Pytel se po chvíli skutečně zvedne a odšourá se s manželkou za paraván.

Babčenko zůstane u technického stolku, kde je zpovídán dalším reportérem. Tentokrát vypráví o metodách, jakými čečenské ženy schovávaly své muže mezi sebou. Všichni ostatní jsou v tu chvíli už za paravánem. Poté začne hrát hudba a zpoza paravánu vypluje šest čečenských žen – performerů převlečených do stejných krojů, jaké jsme předtím viděli na Babčenkově ženě. V ženských krojích jsou oblečení i mužští členové souboru. Moderátor a Babčenko se k nim připojí a všichni tančí tradiční kolový čečenský tanec. Ten opět končí střelbou. Jedna z ladně plujících žen vytáhne pistoli a nejprve mezi ostatními krouží a vyvolá paniku (všichni ale musí dál tančit, jen se snaží odtančit co nejrychleji znovu za paraván). Potom stihne jednu ženu zastřelit a ta znovu padne k zemi.

Jako další následuje scéna, kdy se Babčenko učí padnout věrohodně k zemi jako mrtvý.

Poté se nachystá rekonstrukce celé jeho vraždy. Seznámí se s vrahem, oblékne si předem prostřelené triko, na místo dorazí zahraniční média. Vrah třikrát vystřelí, Babčenko ale neumírá.

Následně se seznamujeme s názory různých ostatních novinářů, kteří jsou k němu převážně kritičtí a lamentují nad neštěstím, které jim svým činem Babčenko způsobil. V této scéně také následuje zcizovací dramaturgická vsuvka, kde se ve zkratce věnujeme všemu, čemu jsme se v divadelních obrazech věnovat nestihli a co by ale podle nás ještě mělo zaznít. Zde kombinujeme evidentní nadsázku (vynechaná scéna nasazování umělé pleše) se zcela vážnými tématy (nedořešení celého Babčenkova případu, nedopadení zadavatele vraždy) a také s dramaturgickými tématy (naší pozitivní zaujatost pro Babčenko, naše škrty v textu, nedostatečné věnování se provázanostem tématu s českou politickou situací).

Po této scéně následuje obraz pojmenovaný jako „Infantilismus“. V něm Babčenko předčítá článek, který napsal již v úkrytu, po zinscenování vraždy. Ostatní nejprve poslouchají, pak si ale začnou trochu rozptýleně pohrávat s věcmi kolem sebe, brát mu text, bouchat s předměty o zem, pobíhat... Nakonec se rozpoutá absolutní šikana, kdy ostatní zcela záměrně brání Babčenkovi text diákům dočíst, trápí ho a ruší. Scéna vrcholí pomazáním tváře předčítajícího zelenou barvou.⁶² Ten pak odejde a ostatní se pomalu zacyklí ve svých činnostech, až nakonec zůstanou v klidu na jednom místě, přičemž ještě aktivně ruší, ale s ustupující energií. Předčítající se pak vrací, zatahuje za rozjívenci oponu a dočítá divákům svůj článek. Zbytek za oponou uklidí nepořádek a všichni s bílými kuklami v rukou vycházejí před oponu. Omluvíme se předčítajícímu a jeden po druhém se navzájem označíme za některého z novinářů, kteří byli zabití ve výkonu své profese. Po svém pojmenování si každý nasadí bílou kuklu. Opět zde stojíme v řadě, stejně jako na začátku. Tak jako jsme na začátku uvedli, že zahrajeme příběh o zmrtvýchvstání Arkadije Babčenko, tak teď prohlašujeme, že následuje představení pořádané u příležitosti narozenin Vladimíra Putina. Znovu se rozhrne opona a následuje tanec v bílých kuklách, který je tancem vyjmenovaných mrtvých novinářů do známé skladby z Labutího jezera. Všichni pak na konci scény popadají mrtví k zemi, jako mrtví novináři – dárky pro oslavence Vladimíra Putina. Poté následuje blackout a představení končí.

⁶² V Rusku se opozičním novinářům a politikům vylévá do obličeje zeleně zbarvená desinfekce. V rámci takového útoku se má oběť označovat a barva jí pak na obličeji vydrží několik dnů až týdnů.

Zde bych se ráda vrátila k jednomu z prostředků, které jsem v úvodu popsala jako důležité pro političnost divadelního tvaru. Mám na mysli téma hierarchie a spolupráce v divadle, které vidím obsažené v *devised* metodě a které je samo o sobě politické a naší skupiny se velice týká. Otázka hierarchie v divadle je pro mě velmi lákavá. Věřím, že aby člověk mohl pracovat v rámci tvůrčích kolektivů jako autor, musí vlastně mít v některých momentech celkem silné ego (nebo možná přesněji – výraznou důvěru v sebe sama), které ale zároveň musí být schopen a připraven v určitých chvílích i potlačit, pokud je to potřeba. Hledání rovnováhy mezi těmito dvěma faktory považuji za neustálou výzvu a téma k přemýšlení. Se skupinou 8 lidí v tomto směru experimentujeme. Je zajímavé pozorovat, jak se mezi námi role a hierarchie v rámci kreativního procesu vyvíjí a přelévají.

Jak jsem zmínila v textu výše – je jasné, že se každý nemůže (a pochopitelně by ani nechtěl) zřít svého původního oboru. To ale neznamená, že každý z nás také není schopen nahlédnout kreativní proces z mnoha různých úhlů, postupně se učit od druhých a pak proces „po svém“ také ovlivnit. Nemluvím tu vůbec o taktizování. Pouze popisuji křehkost a výzvy rozhodování v tak velké skupině, ve které je třeba se prosadit, zároveň je ale také potřeba umět se na skupinu naladit a nejit se svými nápady proti jejímu momentálnímu směřování. Je třeba najít správnou rovnováhu mezi tím, co momentálně připadá jako skvělý nápad mně a tím, k čemu momentálně směřuje a tedy co potřebuje celá skupina. Nějaký čas trvá, než se na sebe skupina takto naladí. Pokud se tak ale stane, je to vidět na výsledku této společné práce.

Od počátku pracujeme kolektivně – hledáme téma, probíráme je. Poté rešeršujeme, hledáme různé druhy inspirací, které pak probíráme a selektujeme, čemu se v rámci procesu chceme věnovat. Po prohloubení výzkumu daným směrem začínáme zkoušet v určitém prostoru a od té chvíle pak společně na základě sesbíraných podkladů improvizujeme a hledáme to, co funguje v prostoru a zároveň koresponduje s tématem a našimi podklady. Je to podnětný, ale zároveň náročný proces, který se může rychle stát hodně osobním a intimním. Samotný proces je stejně důležitý, jako to, co z něj vznikne.

Tuto metodu vnímám jako jednu z možností, jak být v dnešní době politickým, proto se jí zde takto věnuji.

Sebeprezentace jednotlivce je důležitou součástí umělecké činnosti, je důležité být vidět a „mít jméno“. Rozhodnutí tvořit jako skupina bez důrazu na jednotlivá jména vnímám jako politické rozhodnutí.

Při tomto způsobu práce se toho dá zjistit hodně jak o sobě samotném, tak i o svých spolupracovnících. Člen takového tvůrčího kolektivu nemá zodpovědnost pouze za sebe, ale také za celou skupinu. To samozřejmě platí i v jiných typech tvůrčího procesu, ale v tomto případě se tato zodpovědnost distribuuje a je pocíťována jinak, než jak tomu je v případě běžného hierarchizovaného procesu. Například, vše s čím člověk přijde, musí také sám vyzkoušet a prověřit. Nakonec stojíme na scéně sami. Není to nápad, který propluje týmem a herec jej uskuteční. Bude to ve finále někdo z nás, s největší pravděpodobností autor nápadu, kdo jej bude v rámci tvaru zobrazovat na jevišti před diváky.

Domnívám se, že tento otevřený a upřímný přístup nám umožňuje dovolit si zabývat se politickými tématy, která od těch, kteří je chtějí řešit, určitou otevřenost vyžadují. Mám tím na mysli to, že je člověk ochoten vzdát se některých, ať už formálních či osobních bloků, aby se dokázal dobrat větší hloubky tématu.

Myslím si, že je tato metoda rozpoznatelná a nese s sebou zvláštní druh autenticity, o kterém jsem psala již v úvodu své práce. Tato autenticita se týká jak performerů a jejich dojmu z inscenace, tak také diváků. Pro diváky je srozumitelné, jakým způsobem se na scéně otevíráme a že vlastně v určitém směru jde o hodně osobní přístup. To nám pak dává lepší možnost nechat naše téma rezonovat a diváka „ovlivnit“ tím, co mu chceme sdělit a co v něm chceme zanechat. Domnívám se, že je to proto, že k nám získá větší důvěru, jsme s ním trochu na jedné úrovni. Pak se od něj dá očekávat více reagování i ochoty přemýšlet o tom, co nabízíme. Toto jsou úvahy vzešlé z debat s diváky po různých našich projektech, je možné, že jiný člen skupiny by měl jiný pohled na věc.

Neznamená to ovšem, že by forma zastupovala sdělení. *Devised* divadlo sice klade mnoho otázek a nechává příjemci hodně prostoru na jejich zodpovězení, ovšem pokud to nedělá z pozice pevného ideového základu a neví, co přesně chce divákovi předestřít, pak pochopitelně nedokáže sdělit nic. Luxus rozbíhavosti těchto podnětů pro diváka můžeme mít jako tvůrci pouze s pevným základem, ke kterému se můžeme vrátit, a je tedy podmíněn neustálým a upřímným ptáním se po tom „proč?“. Nemyslím si, že by bylo možné spoléhat pouze na určitý druh volnosti, který v sobě *devised* forma má – divák to pak vždy pozná.

Stejně tak ale *devised* forma umožňuje větší blízkost – performerů navzájem mezi sebou a pak logicky také mezi performery a diváky. Tvůrci tvořící kolektivně na sebe

mohou brát zodpovědnost jeden za druhého a také vůči divákům. Takový vzájemný respekt a otevřenost pak vytváří silnou platformu pro sdílení názorů. Dává to tvůrcům možnost být otevřeně politickými a přitom se se svými názory nevnucovat.

Jedním z cílů naší inscenace byly již zmíněné debaty na školách. I z nich jsem vycházela ve svých předchozích úvahách. Zmíněné postupy nám umožnily vést se studenty otevřenější debatu. Jistě ale hraje roli také fakt, že jsme studentům gymnázií věkově blízko. Po každém hraní pro školy jsme se přítomnými studenty rozebírali, co zrovna viděli, ptali jsme se jich na jejich názor, na to zda je představení k něčemu inspirovalo a jak se na dané téma dívají.

Díky zvoleným postupům jsme se dokázali studentům přiblížit a získat si jejich důvěru. Proto byli následně ochotnější podílet se na společné diskuzi a sdělovat nám své názory. Pro nás samotné byl důležitý pocit, že můžeme se studenty takto přímo hovořit. Domnívám se, že i to je jeden z podstatných přínosů tohoto způsobu tvorby.

Devised formu činí politickou také fakt, že do jisté míry stojí mimo systém, tak jak jsem to rozebírala v souvislosti s citací Bojany Kunst v začátku práce. Kolektivy, jako je ten náš, se o sebe musí postarat samy. Ačkoliv sice jsme příjemci státních příspěvků a patříme tak do platformy nezávislých divadel, tak zároveň nemáme zřizovatele, vedení, stálý příjem ... Věnujeme se uměleckému směru, který zdaleka ještě není všude běžný a uznávaný. Vždycky tedy budou do určité míry stát mimo systém.

Jeden z nejdůležitějších cílů *devised* metody by proto měla být snaha zaběhnuté systémy zvenčí komentovat, rozebírat, přinášet nová témata i umělecké postoje a nezabřednout tak do nebezpečí vyprázdněné formy.

7. Političnost jako nekončící hledání

V této diplomové práci jsem se skrze analýzu vlastní tvorby i rozbor inscenací jiných tvůrců pokusila dojít k porozumění některým důležitým znakům, které dnes mohou činit divadlo politickým.

Političnost je pro mne podstatná nejen jako pro umělkyni, ale také z lidského hlediska. Dnešní divadelní tvůrce se v současné společenské a politické situaci neobejde bez toho, aniž by se se svým okolím a jeho situací konfrontoval a pokusil si sám pro sebe definovat, co pro něj političnost znamená, jak se jej týká, jak se lze skrze divadelní tvorbu k současnému dění vyjadřovat a co to dnes znamená, označujeme-li nějaké divadlo za *politické*. Jsem přesvědčená o tom, že divadlo je z hlediska svých možností působení nezastupitelné. V práci pojmenovávám v čem může jeho nezastupitelnost a političnost ve vztahu k současnosti spočívat.

Politické je ze své podstaty každé divadlo, pro svoji tvorbu a svůj tvůrčí vztah k političnosti ale považuji za směrodatné především tři výše zmíněné znaky.

Na základě úvah předestřených v této práci se domnívám, že političnost nemusí být v inscenaci přítomna výhradně jen v tématu. Je obsažena také v komunikaci s divákem. Stejně tak ji vidím ve způsobu přípravy inscenace, v podobě jejího zkoušení a také ve způsobu práce celého tvůrčího týmu.

Tyto jednotlivé aspekty mohou vnášet političnost do inscenace nezávisle na sobě, ale domnívám se, že aby byla v inscenaci obsažena vyrovnaně a s větší možností diváka zasáhnout, je třeba všechny tyto tři aspekty kombinovat. Zasáhnout ve smyslu vědomého nabídnutí aktivní pozice divákovi, kterou se pak nebude zdráhat využít a bude ochoten přistoupit na diskurz předávaného sdělení, protože v něm uvidí smysl. Ráda bych zde také ještě jednou poznamenala, že divadlo se záměrem být politické nepovažuji za jediné správné. Jak zmiňuji na začátku textu, na vybraných příkladech dokazuji, že být politický znamená bourat zažitá očekávání, nabízet odlišné způsoby přemýšlení z nutnosti a potřeby změny vnímání daného tématu. Není však mým cílem dokázat, že by divadlo mělo mít za úkol pouze předávat explicitně formulovaná řešení společenských problémů. Mělo by dát divákovi možnost porozumět mu skrze jeho vlastní svobodu - přes uvědomění si sebe samotného, krásu a obrazovost divadla i interpretační otevřenost.

Rozborem zvolených příkladů jsem došla k důležitosti dalšího prvku političnosti a tím je humor. Ve spojení s inherentní hravostí *devised* metody vytváří ideální prostředek pro přenos sdělované informace. Ve vztahu k političnosti jej vnímám jako zásadní především proto, že nahlíží-li se na téma bez něj, neubráníme se místy pocitu moralizování ze strany tvůrců a sdělení je pak oslabeno.

Hodnoty, které z mé definice političnosti vyplývají, mi jakožto tvůrci umožňují svobodně pracovat s obecnstvem jako s partnerem a vytvářet tak protipól vůči hegemonickým diskurzům ve společnosti. Mohu se skrze ně vyjadřovat ke společenskému dění, dovolit si jej svojí tvorbou komentovat a potažmo tedy také ovlivňovat jeho vývoj skrze vlastní komentář. Domnívám se, že pokud si jako tvůrce političnost uvědomuji ve vlastním způsobu práce a promítá-li se také do tematizované komunikace s divákem, je pak méně pravděpodobné, že budu diváka z pozice tvůrce moralizovat a tím se připravím o plný dopad svých sdělení.

Tato možnost bude vždy dočasná a svázaná s konkrétním obdobím a momentem. V tomto vztahu jde o neustálý vývoj, který bude způsoby divadelního projevu vždy ovlivňovat a ten tak nikdy nebude definitivní. Proto je třeba neustále hledat nová témata a pro ně pak také další nové způsoby, jak se k nim stavět a jak je zachytit. Političnost divadla je téma těžko uchopitelné a velice obsáhlé, které se navíc neustále vyvíjí s tím, jak se proměňuje celá naše společnost a její politická situace.

Přistoupit na to, že tomu tak je, a že je neustále třeba situaci reflektovat, hledat její nové projevy a možné reakce na ně, to je podle mého úspěšný krok směrem k porozumění tomu, co dnes může znamenat *politické* divadlo.

Hledání vyplývající ze situace, která mne obklopuje a která se neustále mění, považuji pro sebe jako pro tvůrce za základní prvek své práce. Nejen proto, aby se má tvorba mohla a měla kam vyvíjet a byla pro mne obohacující, ale také proto, aby byla inspirativní i pro jejího recipienta – diváka.

Seznam použité literatury

Knižní zdroje:

BADIOU, Alain. *The Century*. Polty Press. Cambridge. 2007. ISBN: 978 - 07456 - 3632 - 0.

BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj. Umělecké dílo v době své technické reprodukovatelnosti*. Odeon. Praha. 1979.

BLAŽEK, Bohuslav. *Divadlo v proměně civilizace*. Praha: Nakladatelství Pražská scéna, 2018. ISBN: 978-80-86102-85-6.

BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. 2. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001. ISBN: 80-7106-532-3.

FISHCER-LICHTE, Erika. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. Routledge. 2013. ISBN: 978-0-415-50419-5.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performative – A new aesthetics*. Routledge. 2008. ISBN: 0-203-89498-7.

LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Dějiny českého divadla. 2. polovina 20. století*. Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. ISBN: 978-80-244-3609-8.

TOPORIŠIČ, Tomaž: *Medmedijsko in Medkulturno Nomadstvo – O vezljivosti medijev in kultur v sodobnih uprizoritevnih praksah*. Znanstvena založba Filozofske fakultete v Ljubljani, 2018. ISBN: 978-961-06-0134-0.

SCHNELLE, Barbora. *Politické divadlo a jeho dvě německé tradice*. Sborník prací Filozofické Fakulty brněnské univerzity. 1998. ISBN: 80-210-1981-6.

SYSSOYEVA, Kathryn Mederos. *Collective Creation in Contemporary Performance*. Palgrave Macmillan. 2014. ISBN: 978-1-349-46132-5.

VANDER LUGT, Wesley. *Living Theodrama – Reimagining Theological Ethics*. Ashgate. 2014. ISBN: 9781472419446 (e-book PDF).

WILLETT, John. *Brecht on Theatre – The Development of an Aesthetic*. New York: Hill and Wang, 1964. Str. 180. ISBN: 9780809005420.

ZUPANC LOTKER, Sodja. *Apologie mistra úniků*. Praha, 2017. Disertační práce na Divadelní fakultě Akademie múzických umění. Vedoucí diplomové práce MgA. Jiří Havelka, Ph. D.

Webové zdroje:

HAVELKA, Jiří. *Divadlo je politické ze své podstaty*. Radio Wave [online]. 24. 02. 2014. <<https://wave.rozhlas.cz/jiri-havelka-divadlo-je-politicke-ze-sve-podstaty-5239545>>. [cit. 2020-04-27].

KUNST, Bojana. *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*. [online] Uvedená citace je překlad autorky textu. Přednáška v originálním znění v anglickém jazyce dostupná z WWW:

<https://www.youtube.com/watchv=DH48zX31Gxo&feature=share&fbclid=IwAR05I82PfpZN9g6i_yw7SBTP2ZglzrX273-8CMjDWbDkmvGrTX_BOgEKNOg>. [cit. 2020-04-27].

HERMAN, Josef. *Ježíš znásilňuje muslimku?* Divadelní noviny. Publikováno 8. 04. 2018.[online]. Dostupné z WWW: <<https://www.divadelni-noviny.cz/jezis-znasilnuje-muslimku>>. [cit. 2020-04-27].

Autor neuveden. *Soud zamítl Dukovo odvolání*. Divadelní noviny. Publikováno 21. 11. 2019. Dostupné z WWW: <<https://www.divadelni-noviny.cz/soud-zamitl-dukovo-odvolani>>. [cit. 2020-04-27].

MIKULKA, Vladimír. *Frljič v Brně. Skandál!*. Nadivadlo. Publikováno 25. 04. 2018. Dostupné z WWW: <<http://nadivadlo.blogspot.com/2018/04/mikulka-frljic-v-brne-skandal.html>>. [cit. 2020-04-29].

Tisková zpráva festivalu Bazaar organizovaného divadlem Alfréd ve Dvoře. Dostupné z WWW: <<https://studiohrdinu.cz/cs/production/festival-bazaar-cerna-zem-pohliti-toho-kdo-odstoupi-zradne-mladinsko-theatre-oliver-frljic/>>. [cit. 2020-04-30].

TOPORIŠIČ, Tomáš. *Damned be the Traitor of his Homeland! Every time we betray our own theatre*. Str. 2. Dostupné z WWW: <https://www.academia.edu/8955153/Damned_be_the_Traitor_of_his_Homeland..._Every_time_we_betray_our_own_theatre>. [cit. 2020-02-23].

Režisér chtěl lidi naštvat, hodnotí kritik inscenaci v Brně. O úmyslnou provokaci nešlo, oponuje kolega. Rozhlasové interview PRO A PROTI Veroniky Sedláčkové. Publikováno 01. 06. 2018. Dostupné z WWW: <https://www.irozhlas.cz/kultura/divadlo/divadlo-brno-2018-jezis-nase-a-vase-nasili_1806011615_ako>. [cit. 2020-04-27].

AUGUSTOVÁ, Zuzana. *Člověk versus stroj*. Publikováno 31. 03. 2020. Dostupné z

WWW: <<https://www.divadelni-noviny.cz/unheimliches-tal-uncanny-valley-recenze>>. [cit. 2020-04-27].

THOMAS, Jens. *Robocalypse now!* Publikováno 04. 05. 2019. Dostupné z WWW: <<https://www.creative-city-berlin.de/en/ccb-magazine/2019/5/4/robocalypse-now-interview/>>. [cit. 2020-05-06].

Časopis RESPEKT. *Manuál: Jak poznat fake news.* Publikováno 20. 03. 2017. Dostupné z WWW: <<https://www.respekt.cz/special/2017/dezinformace/jak-poznat-fake-news>>. [cit. 2020-04-27].

Seznam příloh

Příloha č. 1: Záznam inscenace *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* od Olivera Frlije

Příloha č. 2: Záznam inscenace *Press Paradox* od skupiny 8lidí

Příloha č. 3: Záznam inscenace *Unheimliche Tal* od skupiny Rimini Protokoll