

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha, 2021

Natálie Podešvová

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Katedra nonverbálního divadla
Obor nonverbální divadlo

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PEEPING TOM

Natálie Podešvová

Vedoucí práce: MgA. Veronika Knytllová

Oponent práce: MgA.

obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Nonverbal theatre department
Subject Area: Nonverbal theatre

BACHELOR THESIS

PEEPING TOM

Natálie Podešvová

Thesis advisor: MgA. Veronika Knytlová

Examiner: MgA.

Date of thesis defense:

Academic title granted: BcA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

PEEPING TOM

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

V Praze, dne

.....

podpis diplomantky

Upozornění

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

Abstrakt:

Bakalářská práce vypovídá o belgickém souboru Peeping Tom. Zkoumá jeho poetiku, způsob práce, seznamuje se zakladateli souboru a jeho členy. Popisuje proces tvorby, inspirační zdroje a přístupy k jednotlivým inscenacím.

Abstract:

The bachelor's thesis is about the Belgian ensemble Peeping Tom. It examines its poetics, way of working, gets acquainted with the founders of the ensemble and its members. Describes the creative process, sources of inspiration and approaches to individual productions.

Klíčová slova:

peeping tom, fyzické divadlo, tanec, inscenace, scénografie, trilogie

Keywords:

peeping tom, physical theatre, dance, performance, scenography, trilogy

Poděkování:

Ráda bych poděkovala své vedoucí práce Mgr. Veronice Knytlové za konzultaci, která mi pomohla více si ujasnit obsah a strukturu práce. Také děkuji za nápady a podněty, které mě přiměli přemýšlet o práci z jiného úhlu pohledu. Další poděkování patří také Marii Carolině Vieiře a Brandonu Lagaertovi, kteří mi poskytli cenné informace ze zákulisí a ze života souboru.

Obsah

1.	Úvod.....	1
2.	Mezi divadlem a performancí.....	3
2.1.	Iluze na divadle – reálný versus snový svět.....	5
3.	Metody a způsob práce při tvorbě fyzického a tanečního divadla.....	7
4.	Vznik a poetika souboru.....	9
4.1.	Poetika souboru.....	12
4.2.	Umělecký soubor.....	13
4.3.	Život v uměleckém souboru.....	17
5.	Kreativní proces.....	19
5.1.	Vizuál především.....	19
5.2.	První týden.....	20
5.3.	Tvůrčí materiál.....	21
5.4.	Objekty na scéně.....	23
5.5.	Průběh zkoušky.....	23
5.6.	Tvorba postavy.....	24
5.7.	Závěrečná fáze zkoušení.....	25
5.8.	Po premiéře.....	26
6.	Pohybový slovník.....	27
7.	Dílo.....	30
7.1.	Caravana.....	30
7.2.	32 rue Vandenbranden.....	31
7.3.	A Lauer.....	31
7.4.	Trilogie.....	32
7.4.1.	Rodinné vztahy.....	32
7.4.2.	Rodinné archetypy.....	34
7.4.3.	Vnitřní běsy.....	38
7.5.	Film Third Act.....	40
8.	Spolupráce.....	41
8.1.	Dido & Aeneas.....	41
8.2.	La Visita (2021).....	42
9.	Chronologie jednotlivých produkcí.....	44
10.	Závěr.....	45
11.	Prameny.....	47

Příloha č. 1	49
Příloha č. 2	50

1. Úvod

Tématem pro mou bakalářskou práci jsem si zvolila soubor, který letos v červnu oslavil své 21. výročí vzniku. Dnes patří divadelní soubor Peeping Tom patří ve svém poli působnosti mezi světově uznávané.

Já se o souboru poprvé dozvěděla na začátku tohoto roku, kdy jsem měla možnost zhlédnout jejich představení v rámci London Mime Festival, který probíhal online. Představení, která jsem shlédla ve mně vyvolala silné emoce a zapůsobila na mě natolik, že jsem se si ihned o souboru začala hledat podrobnější informace. Propracovanost, práce s iluzí a způsob, jakým tvůrci na jevišti předali to, co chtějí sdílet, mě okamžitě oslovil. Fyzické partitury, dramaturgický vývoj, metaforické obrazy to vše na sebe navazovalo a zapadlo do sebe způsobem, který mě jako diváka často překvapoval. Jako performerka se znalostí divadelních prostředků a jazyka jsem si všímala s jakým důvtipem propojují jednotlivé umělecké složky, jejichž působení ihned ponouká k nejedné interpretaci právě zobrazovaného.

Představení souboru Peeping Tom rozhodně nejsou pro širokou veřejnost, neboť jejich shlédnutí a porozumění jim vybízí i zkušeného a vzdělaného diváka k vlastní interpretaci videného. Zajít si do divadla na jedno z jejich představení je obrovský a výživný zážitek, ne však odpočinkový. Rozhodně ne emocionálně. Hlavními vyjadřovacími prostředky souboru jsou pohyb a obrazy, které nesou vždy symbolický význam. Jelikož se divák ocitá před téměř realistickým světem na jevišti, to co pozoruje na něj působí o to intenzivněji. Škála emocí a pocitů, které se v něm během představení odehrávají, je široká. Většinou jsou však inscenace zbarveny temným, chmurným tónem, který odkrývá stinné stránky postav. Ačkoliv scény mohou nahánět spíše hrůzu, precizní a nekonvenční pohyb tanečnicků upoutává oči diváků, nutí je vše sledovat takřka bez mrknutí oka a tím se více pohroužit do sledovaného děje.

Ze začátku se zdálo, že přístup k informacím bude velmi obtížný. Ačkoliv má soubor přes 20 let a je světově známý, dosud o něm nevyšla žádná literatura. Veškeré zdroje informací jsem tedy nalézala na internetových stránkách. Při popisu inscenací jsem čerpala zejména z různých článků, rozhovorů a recenzí. Také jsem měla možnost shlédnout (alespoň online) poměrně velkou část produkcí Peeping Tom. Fakta, která se týkají chodu souboru a kreativního procesu jsem načerpala na online workshopech a seminářích, které jsem v průběhu dubna a června absolvovala se aktivními členy souboru. Tyto informace mi velmi pomohly k získání většího vhledu do života souboru Peeping Tom. Snažila jsem se také o zprostředkování osobního videohovoru se samotnými zakladateli, tedy s Gaby a Franckem. Bylo mi ale sděleno, že mají v tu dobu moc práce, takže se nemohou mým otázkám věnovat. Což samozřejmě chápu, a ačkoliv jsem se tak nedozvěděla, co mě zajímalo konkrétně na životě Gagy a Francka, jsem vděčná i za informace poskytnuté Marií Carolinou, Laurou a Brandonem.

2. Mezi divadlem a performancí

Teorií o původu divadla je několik. Podle té antropologické (z přelomu 19. a 20. století), která je založená na kulturním darwinismu, se dovídáme, že počátky divadla sahají do pravěkého období (asi 30 – 10 tisíc př. n. l.), kdy si tehdejší člověk nedokázal vysvětlit různé přírodní jevy a věřil tak v akt magie, kterým si dovedl přírodu naklonit. Začaly vznikat např. lovecké tance, pohřební rituály, slavnosti související se změnou ročních dob aj. Součástí rituálů byly jisté performační prvky. Odtud se jejich podoba původně rituálních tanců vyvíjela ve svébytné umělecké odvětví, kterým se zabývá teatrologie. Jelikož se považují spíše za praktika, nechám podrobnější úvahy o vzniku a významu divadla na těch, kteří mají do této vědy hlubší vhled. Krátce bych jen chtěla uvést, co divadlo znamená pro mě a se kterými názory se ztotožňuji.

Z hlediska udržitelnosti umění řadíme divadlo do umění performativního, tedy takového, které zaniká v okamžiku svého vzniku nebo provedení. Divadelní akt je tedy pomíjivá, která může mít ovšem dlouhotrvající dopad na recipienta. Podle Iva Osolobě je divadlo "komunikace komunikací o komunikaci", což implikuje, že divadlo existuje pouze tehdy jsou-li přítomny dvě strany komunikace, a tedy ten, kdo si něco připravil a druhý, co si nepřipravil nic. Avšak to neznamená, že je recipient v tomto procesu zcela pasivní. Naopak jeho úkolem je přijímat, tedy vnímat to, co mu herec na jevišti svým výstupem předává. Tady bych ráda navázala na slova Tomáše Žižky v rozhovoru pro Divadelní noviny, kde tvrdí, že „*divadlo je především sociální akt, reaktivní činnost, k níž vybízí společenská nálada, konkrétní situace, konkrétní lidé, někdy náhoda či intuice*“ (vložit citaci). Herec na jeviště přichází se svým námětem a nabízí na něj svůj pohled a divák je ten, kdo na hercovu akci reaguje svými vnitřními postoji či emocemi, které buď může projevit navenek nebo je jen tiše a nepozorovaně prožívat v sobě samém.

Z pohledu performerera vnímám divadlo jako prostor pro sdílení svých zkušeností, názorů či myšlenek, se kterými se potýkám. Z pohledu diváka

jako příležitost obohatit svůj způsob vnímání a chápání vnějšího světa a vztahů, které se v něm odehrávají.

Dostávám se k pojmu performance a zda je tento pojem vůbec oddělitelný od slova divadlo. Performance z divadla v podstatě vychází. Tento pojem se poprvé objevil v 60. letech, kdy došlo k rozvoji lingvistiky a filozofie jazyka jako takového. V té době se literární texty a zejména poezie četla nahlas. Literární performance byla chápána tehdy jako veřejný přednes. Postupem času byl tento pojem chápán v širším spektru jevů. V 70. letech dali Victor Turner a Richard Schechner vzniknout oboru performance studies, kde se studenti nezabývali pouze textem, ale výstupem či jakýmkoliv typem veřejné akce přichystané pro diváky, ať už šlo o happening, představení, performanci. Tady se vytyčily charakteristické prvky performance, kterými jsou akce, interakce a vztah. Ačkoliv je performance také předem připravená událost, o její připravenosti a o jejím průběhu nemusí mít divák žádné ponětí. Tím se liší od divadelního představení, kde se všichni diváci účastní akce dobrovolně a vědomě tak vstupují do jiné iluzivní reality, která je vymaní z vnímání reálného času. Mezi reálným životem diváka a divadelní iluzí je znatelná hranice. Naproti tomu performance je v podstatě hraní na hraně reality a představování nebo mimezis. Není samozřejmé, že divák dokáže reálný svět od výstupu performerů rozeznat. Performance tedy často bývá zasazena do jiného než divadelního prostoru, do konkrétního prostředí, do prostoru, se kterým je v komunikaci, a který je neméně důležitý v konceptu dané performance. Také jednání herce resp. performerů se blíží reálnému chování, než nápodobě a stylizovanému předvádění.

Tyto dva pojmy zde rozebírám a srovnávám, protože Peeping Tom tyto dva žánry společně s tancem a operou propojuje a vytváří tak složité, zato velmi komplexní inscenace. Úplně první společná produkce režiséřského dua souboru Peeping Tom bylo pojato právě jako performance. A ačkoliv všechny následné produkce vytvořené po roce 2000, tedy po oficiálnímu vzniku souboru, jsou inscenovány na divadle, nemůžu říct, že se jedná čistě

o tanec, činohru, fyzické divadlo nebo operetu. Peeping Tom je soubor, který rád experimentuje a vnáší do divadla neotřelé výrazové prvky. Ať už jejich představení v divákovi vzbuzují jakékoliv emoce, drží si jeho pozornost i přes krajně nepříjemné mnohdy až hororové obrazy a těší se tak divácké přízni napříč světem.

Myslím, že inscenace souboru Peeping Tom v sobě kombinují oboje. Ačkoliv se téměř všechna jejich představení odehrávají v divadelním prostoru, jejich hyperrealistické pojetí scény i jednání performerů diváka vtáhnou do děje.

2.1. Iluze na divadle – reálný versus snový svět

Chvíle, kdy se divák usadí do svého lože, následně se zhasne světlo v hledišti je momentem prolínání dvou skutečností – reálnou a tou divadelní. Reálná skutečnost má také svůj reálný čas, to jest doba, kdy divák v hledišti sedí, dýchá, pozoruje, co se děje v hledišti a na hodinkách mu ubíhá reálný čas. I vnímání tohoto času je relativní a závislé na tom, zda se divák baví nebo nikoli. S tím souvisí divadelní iluze. Divadlo pomocí iluze v divákovi probouzí prožitky, uvádí jej do zdánlivé skutečnosti, která je tvořena jevištní iluzí herce.

Iluze působí především na naše smysly. Člověk vnímá iluzi vizuální (optické klamy), auditivní (nápodoba zvuku), haptickou (pocit mokra na pokožce, když se jí dotknu sáčkem plným studené vody). Iluze je v podstatě chybné vnímání vnější reality. Něco, co považujeme za skutečnost, přičemž to ono aspekt skutečnosti postrádá. Pominu-li, že kvantová fyzika nebo teorie relativity považuje za iluzi i samotnou realitu. Zmiňuji tady iluzi uměleckou, speciálně divadelní. Divadlo totiž pracuje s iluzí jak objektivní, tak subjektivní, především však s audiovizuální. Divák jde do divadla, aby se nechal oklamat smyslovými prožitky, které na něj po dobu představení působí. Řekněme tedy, že vytvoření iluze je jeden z cílů divadla

a tuto jevištní iluzi tvoří živá přítomnost herce či performerera. A co performer na divadle vystaví, to může také zbořit.

V iluzivnosti na divadle tkví divadelní stylizace. V případě souboru Peeping Tom je to pohrávání si s prvky realismu a mísit je s prvky surrealismu. Realismus využívá konkrétní skutečnost, která má však obrazotvorný potenciál a vyjadřuje podstatu věcí a jevů. Důležitá je pravdivost, typičnost, společenská angažovanost, historická konkrétnost, analýza společenských vztahů a lidské osobnosti. (Pošíval, s. 100)

To vše se odráží v tvorbě Peeping Tom, ten však směr propojuje a neustále konfrontuje se surreálným světem. Ukazuje viditelný svět, ve kterém se odehrávají konflikty a snaží se tyto konflikty obhájit na základě lidského povědomí. Postavy či objekty jsou tak umístěny do nezvyklého prostředí, což vzbouzí v divákovi otázky, zda je to skutečné nebo se jedná jen o vnímání určité postavy. Stejně tak jako malíři i v Peeping Tom využívá realistické prostředky k vytvoření snové, halucinogenní čili nereálné situace.

Při tvorbě inscenace jsou některá rozhodnutí vědomá (např. kde je potřeba více tance, silnější obraz, více slov, delší ticho), jiná rozhodnutí vycházejí ze samotné práce, a tudíž nejsou podmíněna rozumem (např. surrealismus musí vycházet z realismu, to co známe z našeho světa je skrze naše emotivní prožitky pokrouceno, vnímáno jiným způsobem, v jiném světle). A jak už jsem psala výše, realita je tedy platformou pro vznik surreálního světa prostřednictvím divadelní iluze.

3. Metody a způsob práce při tvorbě fyzického a tanečního divadla

Fyzické či pohybové divadlo nemá vlastní techniky, které by byly zaznamenány a metodicky zpracovány. Předpokládá se tak, že herec fyzického divadla, resp. performer prošel různými tréninky, ať už šlo o určité taneční nebo herecké techniky, bojová umění či práci s hlasem. Obecně platí, že čím víc různorodějších zkušeností performer má, tím snadněji a rychleji chápe, jak se získanými dovednostmi nakládat v rámci divadla. Záměrně v této kapitole nezmiňuji klasické taneční či herecké techniky a metody práce, jelikož s těmi se v souboru Peeping Tom nepracuje. Jejich metody však nejsou ani inovativní. Při důkladném sledování a studiu přístupů všech lektorů, se kterými jsem se setkala ať už v rámci divadelních a pohybových seminářů či workshopů, jsem objevovala jisté paralely, až se ke mě dostala kniha od Anne Bogart a Tiny Landau, ve které se zaměřují v podstatě na metody tvůrčího procesu. Ať už se jedná o běžný trénink performerů, sestavení uměleckého týmu nebo práci se scénickým pohybem čili o práci choreografické. V její publikaci Úhly pohledu z roku 2005 se rozepisuje o metodách, které rozvíjela ve svém souboru SITI company. Nebudu se o nich příliš rozepisovat, protože nejsou hlavním tématem této práce, považuji však za přínosné zmínit alespoň některé metody práce, které využívá fyzické divadlo a se kterými pracuje i soubor Peeping Tom, jelikož se způsob této práce dá běžně využívat při tvorbě jak fyzického materiálu, tak příběhů, pro práci s textem ad.

Anne v podstatě vytvořila sadu tréninku, metodiku, díky které performer rozvíjí své dovednosti a schopnosti v mnoha oblastech své profese. Zaměřuje se však hlavně na fyzickou přípravu. Psychická rovina a herectví jde tedy stranou. Anne ve své publikaci popisuje devět, které dělí podle dvou kategorií (Bogard, Landau, 2007):

- *čas* – rychlost, trvání, kinestetická reakce, opakování,
- *prostor* – tvar, gesto, architektura, prostorové vztahy, topografie

Ke každému úhlu připisuje konkrétní cvičení. Pro performeru, herce a tanečníka je uvědomění si těchto aspektů práce a tvorby velmi důležité a přínosné. Jsou to v podstatě jeho pracovní nástroje. A díky nim tak zkoumá a objevuje možnosti pojetí času, vztahování se k prostoru, ke svým kolegům na sále při tréninku i na jevišti, a také k sobě samému.

4. Vznik a poetika souboru

Pokud zadáte do vyhledávače Peeping Tom, první odkazy vás patrně přesměrují na film z 60. let, který je o šmírákovi, co...(o čem je film?) Ačkoliv i toto je pro mě zajímavá informace (dosud jsem o tomto filmu nevěděla), hledala jsem úplně něco jiného. Samozřejmě mě ihned napadlo, že se zakladatelé souboru nechali inspirovat tímto filmem a hledala jsem mezi nimi společné znaky. Což o to, těch bych našla hned několik, ale ve skutečnosti oba zakladatelé, stálí umělečtí ředitelé a tvůrci, v době vzniku souboru tento film vůbec neviděli. O jeho existenci se dověděli až později.

Peeping Tom je belgický tanečně divadelní soubor založen roku 2000. Za vznikem stojí dvojice, která se potkala roku 1997 v souboru Alaina Platela Les Ballets C de la B, kde byli oba součástí baletního souboru. Oba dva pocházející z jiného konce světa, mající odlišné taneční vzdělání (Gabriela se věnovala spíše současnému tanci, kdežto Franck měl klasické taneční vzdělání) se do souboru dostali právě díky jeho umělecké diverzitě a otevřenosti zakladatele souboru. A právě tady vytvořili svou první („location project“) inscenaci, která byla umístěna do prostředí pojízdného karavanu. Ten byl umístován na několika veřejných místech či v parcích a obecenstvo tak sledovalo dění uvnitř skrze okna. Vypadalo to, a možná si tak většina z nich i připadala, jako by někoho šmírovali. Na základě tohoto představení Caravana (1999) vznikl i název celého souboru Peeping Tom. Voyeurství odkazuje k veřejnosti, ale také k sobě. Pokusím se přiblížit osudy dvou nejdůležitějších postav tohoto souboru.

Gabriela Carriso (1970) se narodila v Córdobě v Argentině. K tanci se poprvé dostala v 10 letech, kdy jí rodiče přihlásili na tamní multidisciplinární školu. V té době to bylo jediné místo, kde se současný tanec vyučoval také mezi dětmi a mládeží. Pod uměleckou ředitelkou Normou Raimondi se tato

škola dostala pod hlavičku Córdobské univerzity, kde Gabriela tancovala do svých 19 let. Tam také vytvořila své první choreografie. Následně se přestěhovala do Evropy. Usídlila se v Bruselu, kde pracovala např. s Caroline Marcadé, Les Ballets C de la B, Koen Augustijnen nebo s Needcompany. Ačkoliv tancovala v choreografiích jiných umělců, sama choreografovat nikdy nepřestala a v těchto letech vytvořila své sólo *E tutto sará d'ombra e di caline* nebo *Bartime* ve spolupráci s Einatem Tuchman a Lisi Estaras. Po založení vlastního souboru Peeping Tom se věnovala hlavně choreografii, a to převážně ve spolupráci se svým partnerem Franckem Chartierem. Od roku 2000 tedy tvoří v rámci souboru, ale i mimo něj. V roce 2013 vytvořila choreografii *The missing door* pro NDT 1 v Haagu, v roce 2015 *The Land* ve spolupráci s mnichovským Residenztheater. Mezitím se v roce 2012 postavila taky před kameru, kde si zahrála hlavní roli v komorním realistickém snímku belgické režisérky Fien Troch *Kid*.

Tvorba Gabriely je experimentální, ráda propojuje tanec a divadlo, na pomezí každodennosti a tajemna.

Franck Chartier (1967) se narodil a vyrůstal ve Francii. K tanci se dostal v 11 letech. V 15 jej matka přihlásila na klasický balet v Tanečním centru Roselly Hightower v Cannes. Tam zůstal až do roku 1986, kde se ve svých 19 letech stal členem souboru Maurice Bédjarta Ballet 20. století v Bruselu. Tam působil do roku 1989 a poté se přesunul do Paříže, aby začal pracovat a tančit pod francouzským choreografem Angelinem Preljocajem. Ani v Paříži však nezakotvil, a tak když v roce 1994 přijel do Bruselu kvůli spolupráci s Rosas, kde tancoval v choreografii *Kinok*, stalo se toto město jeho novým domovem, kterým je dodnes. V Bruselu se začal více prezentovat jako choreograf, kdy tvořil například pro Needcompany nebo pro Les Ballet C de la B. Jeho další produkce už pak byli většinou v rámci souboru Peeping Tom.

Jak už bylo zmíněno, Gabriela a Franck se potkali v roce 1997 jako tanečníci vlivného belgického tanečního souboru Alaina Platela, kterým prošla řada dnes významných choreografů, jakými jsou např. Sidi Larbi Cherkaoui nebo Hans Van den Broeck. Podle slov Gabriely nechával Platel svým tanečnickům podstatně velkou míru zodpovědnosti za svůj výkon, za svá sdělení, zároveň mu ale záleželo na tom, jakým způsobem jeho tanečníci pracují a byl v tom velmi důsledný. K ukázkovým pracem svých začínajících choreografů většinou neřekl nic, až pak se zeptal: "Co chceš dělat potom? Skutečně to chceš předvést na jevišti?" Práce v tomto souboru byla pro oba velmi inspirativní. Proč od Platela odešli a založili soubor vlastní? Odpověď je nasnadě. Ačkoliv působení v jeho souboru přinášelo oběma jak kreativní svobodu, tak také výzvy, Gaby a Franck tíhli k větší narativitě. Zatímco Platel dával ve svých choreografiích důraz na pohyb, překvapení, neustálý a hlavně neočekávaný pohyb, Gaby s Franckem měli potřebu v inscenaci více následovat především dějovou linku.

V inscenacích nejprve sami tancovali sami a už tam byly patrné snahy a tendence, kterými se Peeping Tom řídí dodnes. Jejich aktivní taneční kariéra trvala do roku 2009. Od té doby už pouze choreografují a režírují. Jejich režisérský přístup je poměrně dosti liberální. Performeři mají velkou svobodu a mohou se během zkoušení plně realizovat. Velkou většinu produkcí vytvořili společně, otázkou tedy je, zda se profesně doplňují či si jeden druhému nadbíhají svými nápady, asociacemi a záměry. K tomu se však v průběhu této práce ještě dostanu. Co se týče jejich soukromého života, dlouhou dobu byli partnery a žili spolu, ačkoliv se nikdy nevdali. Ze svého vztahu mají dceru Umu. I tu zapojili do své práce. Je tedy patrné, že oddělit osobní život od toho profesního bylo pro oba v počátcích poměrně nemožné, přinejmenším komplikované a náročné. A nejen pro ně.

4.1. Poetika souboru

Pokoušíme-li se žánrově zařadit jakýkoliv divadelní soubor, vymezit jej a najít tak jeho přesné místo v divadelní terminologii, zjistíme, že v případě souboru Peeping Tom je to úkol velmi nelehký. Ve své tvorbě sdružují principy a prvky fyzického a experimentálního divadla, současného tance, akrobacie, kabaretu, opery a avantgardy. Na první pohled se zdá, že se jedná čistě o fyzické divadlo hojně využívající taneční a akrobatické pohyby a živý zpěv. Ačkoliv Gabriela i Franck mají taneční vzdělání, oba zdůrazňují, že Peeping Tom je zejména divadelní soubor, ne jenom taneční. O tom vypovídá i složení uměleckého souboru a jejich inscenace, o kterém se rozepisují v následující podkapitole.

Podle většiny inscenací, které soubor doposud vytvořil, výraznou roli hraje pohyb doplněný zvukovými efekty, vokály či živým zpěvem a interpretací textů. Velmi výraznou a neméně důležitou roli hraje vizuální podoba celé inscenace, ze které většinou vše vychází. Ačkoliv působí inscenace velmi realisticky, přesto je zde prostor pro divadelní iluzi, která se týká metaforického světa a odkrývá tak mentální pochody nebo nevyřčená přání a očekávání jednotlivých postav.

Pro soubor je důležitý narativ, a tedy práce s časem. Ve většině produkcích souboru nevidíme lineárně převyprávěný příběh, ba právě naopak. Peeping Tom téměř pravidelně používá časových posunů, retrospektivy, flashbacků či zkratk. Přirovnám-li to k literárnímu dílu, žádně z nich není vyprávěno chronologicky tak, jak se co odehrálo. A tak se vzájemně prolíná reálné pojetí dramatické situace se surreálným. Postavy se často zmítají ve svých vlastních mentálních a psychických prožitcích, aby se potom opět ocitli jakoby v bdělém stavu – ve skutečnosti, tedy té divadelní.

V neposlední řadě bych se ráda zmínila také o tématech, kterými se Peeping Tom zabývá a jejich pojetí. Je evidentní, že pro Gaby a Francka jsou důležité vztahy. Jak už to u umělce bývá, zpracovává to, co se snaží pochopit, lépe tomu porozumět, přijít tomu na kloub. Peeping Tom si dává

velmi pečlivě záležet na výstavbě jednotlivých charakterů, což je dáno mimojiné také tím, že je z velké části tvoří samotní performeři a dále se o nich společně diskutuje. Divákovi je tak předložena postava s jejím jednáním, smýšlením a jejími motivy téměř vždy expresivní formou, objevuje se často také karikatura, ale velkou roli hrají stinné stánky postav. Všechny inscenace mají temný nádech, objevuje se v nich sarkasmus, ironie, také nadsázka.

4.2. Umělecký soubor

Umělecký soubor je kulturně eklektický a tvoří jej pestrá škála velmi talentovaných performerů. Dalo by se říct, že v tomto ohledu se Gabriela a Franck inspirovali přístupem Alaina Platela a ke spolupráci si vybírají umělce různorodých talentů. Díky tomuto aspektu, má režisérské duo širokou škálu interpretačních možností. Ačkoliv je divadlo zaměřené zejména na pohyb, kromě něj se zde pracuje také s hereckým výrazem a hlasem. Není to nic neobvyklého, když tanečníci na jevišti zároveň i zpívají, a naopak někteří herci vytvářejí zajímavé tanečně-pohybové partitury. Ovšem nejen z uměleckého hlediska je soubor velmi rozmanitý. Aby mohli být obrazy jednotlivých inscenací pro diváka uvěřitelné, je třeba pracovat také s reálnými věkovými rozdíly. Soubor je tedy více generační, což je další známka toho, že se nejedná pouze o taneční soubor, kde je z důvodu náročných fyzických výkonů věková hranice, ale o divadelní soubor. V krátkosti představím výrazné členy souboru. Nesmím však opomenout jeden z důležitých aspektů, a to, že soubor je mezinárodní. Právě i tím se jednotliví členové ovlivňují, inspirovali a profesně i osobnostně rostou.

Od počátku vzniku souboru s ním spolupracuje **Eurudike De Beul**, která je spolu se Simon Versnelem profesně nejstarší členkou souboru. Tato výrazná a podsaditá dáma se po studiu biomedicíny věnovala opernímu zpěvu (mezzo-soprán), ve kterém získala několik ocenění. Později ve spolupráci s Peeping Tom a také s vlastním souborem KoudVuur. Téměř

v každé inscenaci Peeping Tom, ve které hraje, dokresluje svým zpěvem, ať už je to v rámci její postavy (např. při opeře Dido & Aeneas, kde ztvárňuje hlavní roli) nebo dotváří atmosféru scény a její zpěv je spíše abstraktní (Moeder). Díky svému přehledu v operní tvorbě vnáší do souboru vlastní přínos, kdy vybere vždy konkrétní skladbu, která se k tématu nějakým způsobem pojí.

Simon Versnel se původně věnoval klasické opeře, vstoupil do souboru v roce 2001 v rámci produkce Le Jardin.

Věkově nejstarším členem souboru je **Leo de Beul**, který se k Peeping Tom připojil v roce 2010 a hlavní postavou v inscenacích A Louer a Vader. Dříve se věnoval umění a malbě, zajímavostí je, že všechny jeho tři dcery jsou operní pěvkyně a s jednou z nich hraje v A Louer.

Další členové souboru mají taneční vzdělání, někteří v klasické technice, jiní spíše v současném tanci.

Výraznými osobnostmi, které souborem prošli jsou například britský tanečník **Jos Baker** nebo Korejec **Soel Jin Kim**. Oba dva s prestižním tanečním vzděláním se k Peeping Tom připojili v roce 2009 a debutovali zde v inscenaci 32 rue Vandenbranden. Později spolu hráli ještě v A Louer. Jos je znám především z inscenací souboru DV8, který se zaměřuje na fyzické divadlo. Je nejen výborný tanečník a performer, ale také nápaditý choreograf. Kromě divadla tvoří také krátké filmy nebo videoklipy a učí na Northern School of Contemporary Dance v anglickém Leeds. Soel Jin vystudoval tanec a choreografii v Korei, kde působil 8 let a získal různorodé zkušenosti jak v roli tanečníka, tak choreografa. Za své výkony získal několik ocenění. Kromě dvou již zmíněných inscenací, ve kterých Soel Jin hrál, pomáhal s tvorbou také při projektu Vader. O jeho pohybových schopnostech se více rozepisují v 6. kapitole.

Marie Gyselbrecht je výraznou členkou souboru pro spíše pro svůj herecký projev, ačkoli se od mala spíše věnovala tanci. Dnes se žíví nejen jako tanečnice a performerka, ale také tvoří vlastní choreografie a site-specific projekty. V rámci Peeping Tom se objevuje hned v několika

produkcích (32 rue Vandenbranden, A Louer, Vader, The Land, Moeder, Kind).

V roce 2012 vstoupila do souboru **Maria Carolina Vieira**, jako náhrada do inscenace 32 rue Vandenbranden. V jejím fyzickém projevu se projevuje výrazná flexibilita, kterou si vytrénovala v mladším věku, kdy byla dokonce v roce 2000 členkou reprezentace brazilského olympijského výboru v disciplíně rytmická čili moderní gymnastika. V roce 2014 absolvovala v oboru múzických umění na Státní Univerzitě v Santa Catarině a své další zkušenosti získala v několika tanečních souborech. Za zmínku stojí Grupo Cena 11 Cia de Dança. O tomto souboru se zmiňují v 6. kapitole. Extrémní fyzický projev Maria doplňuje taky zpěvem, který považuje za základní součást uměleckého projevu. Proto ji např. v inscenaci Moeder můžeme slyšet zpívat skoro jako na rockovém koncertě.

Brandon Lagaert je součástí souboru od roku 2013. Je stálý člen souboru, který účinkuje v celé rodinné trilogii (Vader, Moeder, Kind). Jeho postavy mají velmi výrazný a nezaměnitelný pohybový projev. Sám Brandon si přezdívá ještěřka (lizzard) snad proto, že se svým tělem dokáže hýbat stejně mrštně jako toto hbité zvířátko. Překvapivé jsou zejména momenty, kdy vyskočí a ladně dopadne nazem ať už přes hrudník či záda. Jeho pohyb vypadá jakkoliv krkolomě či nebezpečně a mnohdy v divákovi vzbouzí pocit, že své tělo nemá moc pod kontrolou. Pravdou je opak, je totiž jasně vidět perfektní zvládnutí techniky současného tance, floorworku i dance acro. Kromě spolupráce s Peeping Tom tvoří také vlastní projekty pod uměleckým jménem KAIHO. Nezabývá se pouze tancem a divadlem, ale také filmem, režii, vizuálním uměním. Ačkoliv jej v inscenacích Peeping Tom vnímám především jako tanečníka, který je velmi pohybově zdatný, má především herecké vzdělání. Své studium však nakonec nedokončil kvůli spolupráci se souborem. Brandon je skutečně všestranná osobnost.

Yi-chun Liu pochází z Taiwanu a její první inscenace s Peeping Tom byla *Vader*, načež pak hrála v celé této trilogii. Studovala balet i současný tanec, jako malá se věnovala kung-fu i jiným bojovým uměním.

V představeních Peeping Tom mě zaujala především její flexibilita. Yi-chun má mnoho zkušeností i s jinými choreografy jako jsou např. Ann Van den Broek (BE), Scapino Ballet Rotterdam (NL), Anouk van Dijk (NL) a další. Krom interpretace se věnuje choreografií. Franckovi také asistovala při spolupráci na *The lost room* a *The hidden floor*.

Je patrné, že úroveň souboru je na velmi vysoké umělecké úrovni. Zároveň je nutné podotknout, že během roku, tedy mimo zkoušení nové produkce, soubor nemá vlastní pravidelné tréninky. Každý tanečník se udržuje a rozvíjí samostatně jak po fyzické stránce, tak i po psychické a duševní. Tato více méně svoboda a liberální přístup vyžaduje od každého jednotlivce skutečně velkou dávku sebedisciplíny, zodpovědnosti, kolegiality a loajality. Většina pohybů, které vidíme na jevišti vzniká během tzv. „velkých improvizací“, které probíhají vždy v pátek a trvají několik hodin. Tanečníci při nich rozvíjejí své schopnosti a zároveň se tak sbírá a rozvíjí nový materiál pro další inscenace.

Vrátím-li se k vyspělosti a technické úrovni tanečníků, zajímavým se mi zdá být proces náboru nových členů souboru. Jako příklad uvedu rok 2019, kdy Peeping Tom vyhlásil mezinárodní konkurz pro 8 tanečníků či tanečnic. Na ten se přihlásilo přes 2,5 tisíce tanečníků z celého světa. Ti měli za úkol zaslat své CV, fotku a krátké video s taneční improvizací. Z tohoto výběru pak oba choreografové a někteří stálí členové souboru pozvali 600 uchazečů do dalšího kola, kde je čekal osobní pohovor (The Low Countries, 2019). Ze semináře s Brandonem Lagaertem vyplynulo, že Gaby a Franck hledají performery, kteří sice oplývají vynikající technikou a chutí překračovat své hranice, to však zdaleka není vše. Řekla bych, že ještě důležitějšími jsou pro ně následující:

- *schopnost velké umělce pracovat převážně samostatně*
- *být iniciativní* – umět nabídnout své nápady ne pouze ve chvíli, kdy se na ně někdo ptá
- *pracovitost a disciplína*

- *diverzita* – mít přehled nejen ve své umělecké oblasti, ale aktivně se zajímat i o jiné, to je pak přínosem při kreativním procesu
- *schopnost sdílet svůj umělecký vesmír*
- *umět potlačit své ego*

4.3. Život v uměleckém souboru

Práce v tomto souboru je časově velmi náročná. Přihlédnu-li k tomu, že půl roku se intenzivně zkouší jedna inscenace, se kterou se další rok a půl objíždí Evropa a jiné kontinenty, je zjevné, že se jednotliví členové souboru i tvůrčí tým velmi dobře, spíš víc, než dobře znají. Při zkoušení na sále spolu tráví velké množství času – zkouší se 5 dní v týdnu, 8 hodin denně. Když je soubor na tzv. "tour" a jezdí mezi státy, tráví spolu velkou část volného času. I když podle množství a způsobu práce moc volného času nemají. Být součástí takového souboru není zrovna lehké. Tady se skutečně projeví láska jak k divadlu, tak k řemeslu, společný zájem a sounáležitost. Tvrdá práce a pochyby jsou denním chlebem každého performerera, stejně jako radost z tvorby.

Práce se tak snadno prolíná do osobního života. Často se stává, že osobní život takto vytížených členů souboru jde mnohdy stranou a náplní jejich života je právě divadlo a lidé, kteří jsou jeho součástí. Trochu bych to přirovnala k původnímu cirusovému způsobu života, kdy velké rodinné cirkusy kočovali z místa na místo a jejich práce byla od jejich osobního života neoddelitelná. Co se týče členů v Peeping Tom, někteří z nich stíhají zkoušet i vlastní projekty, a to především díky dennodenní práci ve studiích souboru. Např. Brandon Lagaert tak z nevyužitého materiálu, který si nasbíral během zkoušení pro jednu z produkcí souboru, vytvořil vlastní sólový kus dlouhý zhruba 30-40 minut.

Zdá se, že při tvorbě nové inscenace, kdy jsou všichni zapojeni nejen fyzicky, ale i mentálně se vše točí okolo tvůrčího procesu, okolo tématu, které zrovna leží na stole zkušebny a které je třeba prozkoumat ze všech možných úhlů pohledu.

Už v prvních inscenacích lze vidět, že Franck a Gaby velmi rádi překračují své hranice. Stejně je tomu u všech performerů z Peeping Tom, nejen proto byli do souboru vybráni.

V porovnání s jinými uměleckými soubory, kde je velký počet umělců, je to naprosto jiný život a jiná práce. Tanečníci většinou nenesou tolik odpovědnosti za celkový výsledek. Jejich dílem bývá nastudování role nebo pohybového partu a interpretace. Jsou zvyklí memorovat a rozvíjet již postavené variace nebo následují zadání choreografa. Každý choreograf má samozřejmě jiný přístup, zároveň však velká většina čerpá z klasických i moderních technik a současných pohybových principů a kvalit, které mají tanečníci bezpečně osvojené. Nemají tak rozvinutou schopnost produkovat vlastní materiál, ať už fyzický, herecký, který by vycházel z hlubších úvah. To je totiž podstatou fyzického divadla. A být performerem v Peeping Tom přináší opravdu velkou svobodu tvorby, což jde ruku v ruce také s velkou mírou zodpovědnosti a svědomitosti za svou práci.

Každý tanečník se o své tělo musí dobře starat, musí jej znát tak, aby věděl, zda potřebuje třeba nějaké kompenzační cviky, kolik námahy vydrží a jak dlouho. S jednou produkcí se totiž jezdí rok a půl po celém světě. Fyzické výkony jsou velmi náročné a pohyby jsou mnohdy nebezpečné, protože jsou plné zákrutů, pádů, vyžadují velkou flexibilitu, různé kvality pohybu. Předvádět toto několikrát týdně, trénovat několik hodin 5 dní v kuse je pro tělo velice náročné. Soubor má tedy speciální rozpočet, ze kterého platí tanečníkům masáže a fyzioterapie. Většina tanečníků se věnuje i jinému pohybovému odvětví, jako je třeba jóga či sporty (lezení, plavání apod.).

5. Kreativní proces

U autorského divadla je proces tvorby velmi organický a dá se říct, že neexistuje zaručený způsob nebo nějaký "mooster", podle kterého se dá vystavět inscenace, která bude mít úspěch jak u diváku, tak u kritiků. Každému umělci přináší tvorba rozvoj nejen v jeho řemeslu, tedy v oblasti profesní, ale především větší poznání sebe sama a tím i rozvoj v osobním životě. Každý umělec si během let vybuduje svůj vlastní systém práce a ani ten není podmínkou či nezbytností pro každé jeho dílo. S ohledem na divadlo propojené s tancem a operou, přístupů k tvorbě se nabízí nespočet. Někteří režiséři svůj rukopis vkládají do každé své inscenace, jiní se naopak snaží přistupovat ke každému dílu odlišným, pro něj dosud neobjeveným a novým způsobem. Někteří choreografové se inspiroují pohybem a zkoumají různé pohybové principy a kvality a vše okolo vzniká během nebo až když je ukotvená dramaturgie. Jiní vycházejí z obrazů, které je fascinují nebo na ně silně působí, ať už na estetické nebo emoční rovině.

5.1. Vizuál především

V případě Peeping Toma je na začátku vždy obecná myšlenka, kterou se chtějí Gabriela nebo Franck zabývat. Ve všech představeních souboru hraje důležitou roli téma vztahů. Ať už se jedná o vztahy partnerské/milenecké, rodinné nebo generační ad. První impuls je vizuální a v prostoru. Všechny inscenace jsou vizuálně výrazné a ukotvené do určitého prostorového rámce. Když je tedy téma nějak kognitivně uchopené, je na řadě scénografie. Ta bývá hotová, respektive podrobně rozmyšlená ještě před zahájením zkoušek s performery. Franck, Gaby a tým scénografů připravují finální podobu scény zhruba po dobu jednoho a půl roku. Prostor je vždy velmi konkrétní a takřka hyperrealistický, což u tanečního divadla nebývá zvykem, pokud se nejedná o státní instituce nebo o klasický balet, které si mohou dovolit nákladnou výpravu, ale i tam se většinou jedná o velkou stylizaci. Takto reálně upravený prostor, ať už se jedná o zasněženou krajinu s karavanem (32 rue Vandenbranden),

muzeum (Moeder) nebo hotelový pokoj (The lost room), přenáší na diváka atmosféru celé inscenace a metaforicky jej provází celým dějem.

Zároveň se velmi často pracuje s víceúčelovým využitím scénografie. Ačkoliv je tedy scéna ukotvená v jednom určitém prostoru, jsou v něm zároveň další prostory, které diváka v průběhu dovedou přenést na jiné místo. Přesto však celá scéna působí kompaktně. Z dramaturgického hlediska má vše svůj smysl, z hlediska inscenačního a technického je to výhodou – nejsou nutné přestávky k přestavbám, prostor se mění pouze světelnou změnou, která převede divákův zrak do jiného prostředí. Divák tak stále zůstává nerušen ve své koncentraci.

Jelikož je scénografie dopředu velmi dobře promyšlená, tanečníci a performeři mají jasnou představu o tom, kde se co nachází. Tvůrčí tým je totiž na první zkoušce seznámí s názvem a scénografií. Performeři vidí přesnou maketu a model vytvořený v počítači. Během zkoušek ve studiu, kdy scéna ještě není úplně připravená jsou na sále prozatimní kulisy vyrobené z lepenky a jiného materiálu nebo jen kusy nábytku, takže performeři zkouší jakoby ve scéně.

Z vizuálně přesně ukotveného prostředí už plynou konkrétnější fyzické a dramatické situace. Herci se tak mohou k jednotlivým kusům nábytku či scény fyzicky vztahovat. Zkouší, jak se v takovém prostoru chovat.

5.2. První týden

Přesto, že jsem se už psala o důležitosti dějové linky, může se zdát divné, že jsem ji dosud v kreativním procesu nezmínila. V Peeping Tom je to skutečně vždy scénografie, která určuje vývoj práce. Gaby a Franck nemají připravenou žádnou byt' jen konstru příběhu, žádný scénář, ani choreografie. To vše vzniká v živě, organicky a zejména kolektivně. Celý první týden se věnuje čas pouze brainstormingu. Všichni přinášejí nápady, asociace, které se rozvíjejí v další asociace. Bývají to dlouhé hodiny mluvení, sdílení, probírání různých témat. Jednotliví členové přinášejí

vlastní příběhy a zkušenosti, které se pojí s názvem inscenace. Nic se nehodnotí, nekritizuje, nezhazuje. Prostor je otevřený pro cokoli. Daný pojem se zkoumá v různých kontextech:

- běžný život – *Kde a v jaké formě se s tímto pojmem setkáváme?*
- osobní zkušenosti – *Jakou roli hrál nebo hraje tento pojem v mém životě?*
- umění – *Setkal jsem se s tímto pojmem v nějakém z uměleckého odvětví? Viděl jsem nějakou malbu, sochu, která se k tomuto pojmu vztahuje? Slyšel jsem nějakou skladbu, která tento pojem ztvárňuje?*
- společnost – *Jak moc je tento pojem důležitý pro společnosti? Jak je tento pojem společností vnímán?*
- a mnoho dalších oblastí.

Z toho plyne, jak důkladná je mentální příprava. Všechny tyto informace tvoří jakýsi základ k tvorbě ve studiu. Mezinárodní zastoupení v souboru je v tomto případě výhodou, protože každá kultura má své zvyky, což ovlivňuje také vnímání jednotlivých pojmů a asociací. Tutéž výhodu přináší také generační rozdíly jednotlivých členů souboru, např. během diskusí k inscenaci *Kind*, bude na toto téma jinak nahlížet Simon, který je už i dědečkem, jinak Franck, který má jednu dceru a jinak Brandon, který ve svém mladém věku dosud žádné děti nemá.

5.3. Tvůrčí materiál

Prvotní seznámení s názvem a scénografií je pro další práci nepostradatelný. Po něm jsou performeři a celý tým skutečně dobře vybavení pro odvedení svého dílu práce, a to jak mentálně (název díla byl dostatečně zanalyzován a byly osvojeny všechny možné asociace), tak fyzicky (scénografie je nejen vizuální, ale také fyzický materiál, který má svou kvalitu, velikost, barvu, tíhu apod.). To vše se při následném zkoušení performerům vybavuje, a s tím pracují na pohybovém a hereckém materiálu.

Ve 3. kapitole jsem se zmiňovala o schopnostech jednotlivých členů souboru a také o kritériích, podle kterých Gaby a Franck své performery vybírají. V této části jsou to totiž právě performeři, na kterých je prozkoumat, jaké možnosti přináší ten daný prostor, např. v *The missing door* kdy se pracuje se šesti dveřmi a jedním až dvěma performery na scéně. Nebo jak se pohybovat s velkým ruksakem na zádech, který člověka neustále převažuje ve *32 rue Vandenbranden*. Díky improvizaci se nasbírání mnoho pohybového materiálu.

Fáze hledání a improvizace trvá dva a půl až tři měsíce každodenní práce. Umělci souboru Peeping Tom jsou sami tvůrci svých partitur. Každý tvoří podle svého zaměření. Tvoří si fyzické partitury, herecké akce. Umělci nabízejí svá nejružnější pojetí, jak témata a podtémata uchopit (nejen fyzické partitury, ale také skladby, přednes básně, malby, práce s konkrétní předmět a práce s ním). Možnosti jsou otevřené a jak už jsem psala dříve, důležité je umět nabídnout cokoli. Není tady prostor pro pochyby, ačkoliv ani ty nejsou vyloučeny. Hlavně tady není prostor pro jakoukoliv formu hodnocení a posuzování předvedeného. To dává performerům jistotu, že mohou zkoušet a dělat cokoli a zbavuje je to strachu s neúspěchu či kritiky. Dokonce se v této fázi nepřemýšlí ani nad dramaturgií, k té se soubor dostane až v poslední fázi. Je to v podstatě taková dílna, která mi trochu připomíná Grotowského *Teatr Laboratorium*.

Gaby i Franck jsou oba ten typ choreografů, kteří se drží velmi zpátky, nic neposuzují, nic příliš nekomentují, nezadávají rady, maximálně témata. Performerům nechávají plnou zodpovědnost za to, co vytvoří, co jim nabídnou. Dělají si však poznámky a vše bedlivě pozorují a zkoumají. Pakliže performer zjistí, že mu nějaká herecká akce či reakce ve fyzické partituře nefunguje jak si myslel, nechají ho, aby si sám přišel na to, co je třeba udělat. Performeři se tak potýkají s vlastní nejistotou, pochybnostmi a zároveň ujištěním a intuicí mnohem hlouběji než v jiných souborech. Tento způsob práce nemusí vyhovovat všem umělcům, řekla bych však, že si Peeping Tom za ty roky vytvořili tuto svou pracovní metodu, která jim

funguje, otevírá jim možnosti, připravuje úrodnou půdu, ze které pak mohou sklízet potřebné plody.

Fyzického i divadelního materiálu ne nasbírá opravdu spousta a velká část se nepoužije v té dané inscenaci, protože tolik neodpovídá, jinak řečeno dramaturgicky nezapadá do celku. Stává se tak, že to, co si performer vystaví Gaby či Franck nakonec nepoužijí. Není to tedy jen fyzicky náročná práce, ale i psychicky. Na zkouškách jsou slzy občas nevyhnutelné. I tak je to ale natolik zajímavý materiál, který odkrývá další roviny námětu z docela jiné perspektivy, že je Peeping Tom rozpracovává dále i mimo tu danou inscenaci. O tom se však více rozepisují v podkapitole Trilogie.

5.4. Objekty na scéně

Hyperrealistickému pojetí každé inscenace Peeping Tom napomáhá mimo jiné řada rekvizit. Objektů, které jsou zdánlivě zbytečné nebo do prostředí nezapadají. Vždy jsou však velmi pečlivě vybírány. Zkouší se s nimi už od začátku, kdy mají performeři k dispozici skutečně velké množství objektů ať už malých či velkých, kostýmů ad. S těmi se improvizuje a tím dochází rovnou k selekci. Pak nastává moment, kdy herci sami přinesou objekty, které se pojí k jejich postavě. Způsobů, jak se vztahovat k objektu je spousta. Místo abych se o nich tady rozepisovala, bych ráda zmínila umělce, který se věnuje práci s objektem a žonglování. Jmenuje se *Benjamin Richter* a dá se říct, že popsal metodu, jak postupovat při důkladném poznávání objektu a při tvorbě s ním. On tyto principy systematicky sepsal, věřím však, že právě tímto způsobem se s objekty pracuje také v Peeping Tom.

5.5. Průběh zkoušky

Začátek dne v Peeping Tom se značně liší od jiných souborů. Ráno se ve studiu sejdou tanečníci, kteří zahájí den "warm upem". Ten trvá hodinu a půl. Nejedná se však o společný trénink, jak jsou tanečníci zvyklí. Každý se specializuje na něco jiného, tělo každého má jiné potřeby, a tak se

všichni soustředí na svou přípravu individuálně, aby si tuto svou "skill" své zaměření udrželi a dál rozvíjeli. Současný tanec a fyzické divadlo je jazyk, který je sjednocuje, každý má však svůj vlastní tzv. "background". Jejich individualizace je jakoby na špičce umění Peeping Tom, která mu dodává rukopis. Warm up je pro každého v podstatě příprava na kreativní práci, takže tanečníci z něj plynule přejdou k tvorbě pohybových partitur.

Potom přijde Gaby a Franck a sdělí všem, na čem se ten den bude pracovat, co chtějí vidět. To je pro jejich práci podstatné a odlišné od jiných tvůrců. Zadávají tedy podtémata, na které mají performeři v prostoru improvizovat. Ti dostanou 5 minut, aby vytvořili nějakou krátkou pohybovou sekvenci, kterou následně předvedou. Gaby a Franck si k tomu zapisují poznámky, aniž by komukoliv dali zpětnou vazbu. Opět a znovu, nic se nehodnotí. Na to je stále příliš brzy. Poté se zadá další podtéma, dalších 5 minut, další "předváděčka". Je na tanečnicích, aby s něčím přišli, s čímkoliv. Nemusí to obhajovat, pouze to ukáží a jede se dál. Vypadá to jako velmi rychlý rutinní proces. Podle slov Brandona je to první měsíc zábava, jelikož člověk je čerstvé myšlenky a napadá ho mnoho nového. Další měsíce je to těžší zejména psychicky. Tanečníci se dostanou hlouběji sami k sobě, což se odráží v jejich tvorbě. Začínají se jim vybavovat různé vzpomínky související s tématem, diskutují o něm a pracují na něm se svými kolegy.

Odpoledne je věnováno herecké tvorbě. Tělo tanečnicků má tak možnost si odpočinout, ke zkoušce se připojí i další herci a performeři a začíná se pracovat na postavách, situacích, scénách, příbězích.

5.6. Tvorba postavy

Během zkoušek si performeři vystaví svůj vlastní charakter. První impuls přichází opět ze názvu a scénografie dané inscenace. Tanečníci dostanou ohledně postav několik úkolů. Stanovit si postavu, kterou by chtěli v tomto prostředí ztvárnit, najít postavu, která se v daném prostředí přirozeně vyskytuje, nebo která tam vůbec nezapadá, nepatří a jak by

takovou postavu mohli do prostředí zasadit. Třeba při tvorbě *Moeder* se hledali tvorba postav vztahovala k muzeu. Vznikly tak postavy, jako uklízečka, kustod, ochranka, návštěvníci aj. Při práci na své postavě se performeři snaží určit, jaká je jejich postava osobnost, jak by se měla pohybovat, jaké má návyky, jak mluví (dikce, vady, barva a poloha hlasu) a mnoho dalšího. Velmi důležité jsou zde reference k různým zdrojům, které celý proces zrychlí a zefektivní. O postavách se diskutuje s kolegy, sdílejí se různé příběhy, které mohou pomoci postavu lépe uchopit. Není to o tom, že by performer zahrál svou roli pouze řemeslně. Při práci se používá Stanislavského metoda. Je důležité znát, jaký je záměr postavy, který zastřešuje veškeré její chování a akci.

Důkladně se sleduje vývoj jednotlivých postav a vztahů mezi nimi v rámci celého prostředí a může se také stát, že charakter, který už je vybudovaný Franck nebo Gaby zruší, nebude potřeba jej použít, a tak si performer musí hledat nový. To je jedno z úskalí této práce. Se získanými zkušenostmi si člověk dokáže lépe rozvrhnout jaké úsilí má do čeho vložit a kdy je třeba ustoupit. Vývoj těchto postav je různý, někteří performeři mohou mít velmi jasnou představu i pohyby již na začátku zkoušení a v průběhu už jen doladují detaily, jindy se postava a její osobnost a užitečnost vyklube až v závěrečné fázi.

5.7. Závěrečná fáze zkoušení

Poslední měsíc je věnován selekci nasbíraného materiálu. K dispozici jsou stále portfolia, která si všichni vytvořili v průběhu prvního týdne a do kterých si nadále sbírali další materiál jako jsou například literární předlohy, texty písní, skladby, fotografie, obrázky ať už různých maleb, soch či jiného umění, tak i pořízené z náhodně z internetu (pokud se však k tématu vztahují a asociují něco dalšího). Předměty, které si performeři přinesli nově v průběhu zkoušení. A v neposlední řadě také všechen pohybový materiál, který se důkladně natáčí a ukládá. Franck a Gaby z tohoto ohromného množství vyberou ten materiál, který přináší další nápady a který chtějí dále

rozpracovat. V praxi to vypadá tak, že se ve studiu položí jeden dlouhý kus papíru, na kterém je znázorněna linie a dva body. Bod A a bod B. Na tuto linii jsou přidávány jednotlivé díly, takže se s nimi může zároveň stále pohybovat, mohou se přeskládat a mohou se měnit či nahrazovat. Vznikne tedy jakási skica či hrubý nástřel sledu scén celé inscenace. Vyvíjí se dramaturgie, postupně se tříbí její záměr a cizelují se jednotlivé scény, herecké akce a pohybové partitury, až se dospěje ke konečnému výsledku. Až do této chvíle se nic nehodnotilo, nevyhazovalo, všechno se bralo v potaz. Tato fáze selekce je právě tím momentem, kdy už je čas se věnovat právě tomu, pro jakou myšlenku se hodí ten který materiál, a který je v tomto kontextu nadbytečný a tedy se nepoužije. Tvorba je částečně intuitivní, částečně řízený proces.

5.8. Po premiéře

Peeping Tom tvoří autorské inscenace, jejich dramaturgie se tvoří až na úplném závěru zkoušení, není tedy pevně stanovena, a to ani po premiéře. Každé představení je více méně jiné, po skončení se celý tým vždy sejde k poznámkám, které zapracuje do příštího "jetí". Například inscenace v inscenaci *Moeder*, která má za sebou okolo 115 repríz jedna scéna údajně zcela zmizela. Nejsou to tedy jen herci, kteří na svých postavách pracují při každé repríze, ale také dramaturgicky se celá inscenace stále vyvíjí.

Jak můžeme dle těchto informací sledovat, tvorba jedné inscenace je vlastně dlouhodobá intenzivní práce, která trvá většinou půl roku. Pro performery je toto období fyzicky i psychicky poměrně náročné, jelikož denně překonávají vlastní hranice, často jsou to především ty mentální. Pro tvůrčí tým je to neustálé vnímání a hledání dramatických situací, to jak a čím je podpořit, do jakého dramaturgického konceptu je přesně zařadit a jak s nimi v rámci tohoto konceptu dále nakládat.

6. Pohybový slovník

Přesto, že Peeping Tom spojuje více divadelních žánrů, mě osobně zajímá především pohybový slovník, a tak se v této kapitole zaměřením právě na něj. Ačkoliv Gaby i Franck prošli oba tanečním vzděláním, v jejich představeních nepozorujeme ani jednu z tanečních technik, ať už klasickou či jednu z moderních. Při pohybových partech však vnímáme obratnost, koordinovanost, flexibilitu, sílu, promyšlenost a zároveň jednoduchost a přirozenost. Většina pohybového materiálu vychází z gest, postojů a pohybů běžných lidí v určitých situacích. V předešlých kapitolách jsme si již popsali, jakým způsobem Peeping Tom tvoří pohybový materiál a jak rozmanité jsou možnosti tvorby s tolika různorodými tanečníky. Tato kapitola přiblíží několik pohybových principů a kvalit, se kterými se v Peeping Tom pracuje.

Při sledování jakéhokoliv představení souboru Peeping Tom to vypadá, že si oba režiséři doslova libují v extrémních či šokujících obrazech. Pohybové partitury performerů bývají velmi expresivní, často také krkolomné. Mnohdy se zdá, že performer tvoří pohyb přímo na jevišti, a i když si je divák vědom, že se jedná o nazkoušené představení, v určitých chvílích jsou jejich pohyby, ač stylizované mající původ v reálném chování a gestikulaci, někdy až krajně nebezpečné nebo zdánlivě neopakovatelné. (Např. pád z výšky ze strany scény v představení *A Louer*, kdy postava jakoby vypadne z poměrně vysoko visícího obrazu.)

Celá první trilogie je protkaná neskutečně efektními a náročnými pohybovými partiturami. Už v první inscenaci *Le Jardin* lze vidět, že sami choreografové se nebojí "riskovat svou vlastní kůží", když je vidíme jak např. Gaby opakovaně padá týlem na stůl, což vždy působí ránu, nebo kdy je jedním z hlavních výrazových prostředků postavy Francka vysoký skok

do kotoulu přes hřbet, aniž by jakkoliv zapojil ruce. S takovým pohybovým materiálem se u tanečních souborů běžně nesetkáváme.

Zajímavým principem, který se objevuje v *Le Sous Sol* se objevuje při duetu Gaby a Samuela, kdy jsou oba jakoby srostlí spánky k sobě. Ačkoli je tento duet velmi prostorově i fyzicky náročný, kdy je součástí i trocha akrobacie, je zvládnutý natolik dobře, že iluze neoddělitelnosti se mizí až ve chvíli, kdy se jejich hlavy fyzicky záměrně rozpojí. V dalším duetu (Gaby a Franck) se tento princip kontaktu opět objevuje v jiném kontextu, kde kontaktním místem je oblast pánve nebo genitálií. Tyto duety se pak spojí v trio, které vypráví o milostném trojúhelníku – žena, která žije s jedním mužem, s nímž má dítě, myslí na jiného, který je také součástí jejich rodiny.

V několika představeních můžeme pozorovat jak Maria Carolina Vieira, která předtím působila v *Grupo Cena 11 Cia de Dança*. Tento soubor pracuje s principy současného tance a fyzického divadla, zaměřuje se na vztah mezi tělem, prostředím, objektem a subjektem. Výraznou součástí jeho pohybového slovníku jsou nejrůznější pády na zem, kdy se zdá, že by mohlo být tělo tanečníka zraněno. Maria Carolina tuto techniku používá hned v několika inscenacích. Nejpatrnější je to v *Moeder*, kdy na tomto pohybovém principu vystavěla celou jednu partituru. Ta vznikla při jedné z improvizací, kdy se Maria zaměřila na princip uvolněných končetin, což ze začátku působilo spíš opile, pro potřeby té konkrétní scény se však upravila motivace k pohybu, a tak v kontextu celé inscenace *Moeder* působí její partitura jako topení se v zoufalství nad ztrátou dítěte.

Každého, kdo viděl *32 rue Vandenbranden* určitě zaujalo, ať už kladně či s odporem, sólo Soel Jin Kima, které je vystaveno na mimických a tělesných deformacích. Chvilími se zda, jako by jeho tělo nemělo kostru či vnitřnosti (např. když v jeden moment při nádechu stlačí bránici a vtáhne břicho dovnitř, takže to vypadá jako by jeho orgány prostě zmizely. Zároveň dokáže deformovat svůj obličej k nerozeznání od svého neutrálního výrazu. Jeho pohyby jsou velmi často plné izolací, kdy to vypadá, jako by jeho tělo

bylo stroj ovládaný nějakým ovladačem. Je velice pravděpodobné, že čerpá z butoh techniky, ačkoliv o ní v jeho životopise nic takového nenašla.

O pohybu by měl tanečník umět přemýšlet, měl by rozumět svému tělu tak, aby si při tanci neublížil. Fyzicky náročné pohyby provádějí tanečníci několikrát týdně a i přesto, že své tělo velmi dobře ovládají, jejich pohyb je kontrolovaný a uvědomělý, může dojít ke zranění. O to víc diváka překvapí, když vidí jak nebezpečné pády, skoky a zákruty jsou tanečníci schopni udělat, aniž by si poškodili klouby, je evidentní, že nákoleníky ani jiné chrániče nemají. Tady se skrývá jeden trik, který Peeping Tom používá. Baletizol je totiž podložen měkkou pěnovou podložkou. Tanečníci se tak nemusí bát, že si by otloukli, poškodili klouby a mohou jít do krkolomného pohybu naplno, což eliminuje risk zranění. To se totiž stává v momentě, kdy jde člověk do pohybu sice naplno, ale v polovině ztratí jistotu, rozmyslí si to, jeho tělo ztratí původní svalový tonus a spadne neobratně velkou vahou na zem.

7. Dílo

Všechny produkce, které Gabriela a Franck tvoří, ať už společně v rámci souboru nebo samostatně při nějaké spolupráci, se zabývají mezilidskými vztahy, které jsou zasazeny do určitého prostředí, a tak tvoří takový mikrokosmos, kde sledujeme vždy určitou skupinu lidí nacházející se v určitém prostředí, ve kterém dochází k různým konfliktům.

Z dramaturgického hlediska nemůžeme nikdy čekat, že se inscenace souboru budou držet klasické lineární výstavby. Sled obrazů a scén je většinou zpřeházen, často se objevují metaforické obrazy, kterými divák nahlíží do mysli nebo duše té dané postavy. Někdy se scény opakují (např. v *The missing door*), jindy se najednou objeví scéna, která odkazuje k minulosti (*Le Sous Sol*). Peeping Tom rád experimentuje nejen co se týče vizuálního aspektu nebo míšení žánrů a divadelního jazyka, ale je vynalézavý i ohledně narativu – způsobu, jakým jsou témata a podtémata v inscenaci vyřčena.

7.1. Caravana

První společný počín tohoto choreografického dua, o kterém se moc neví, protože vznikl ještě před oficiálním založením souboru, byl uveden v parku, kam Franck, Gabriela a Eurudike přijeli s pojízdným karavanem mezi hlouček diváku. Ti nejprve okny nahlíželi okny dovnitř, jaké jsou mezi postavami vztahy a co se tam odehrává, načež pak postavy vyšly před karavan, kde už měli dostatek prostoru na výraznější fyzické vyjádření. S touto performancí projeli celou Evropu. A na základě této zkušenosti, kdy diváci jako by špehovali tanečnický uvnitř karavanu, také vznikl název souboru. Později se tato performance přesunula na jeviště.

7.2. 32 rue Vandenbranden

Inspiračních zdrojů pro vznik této inscenace bylo více. Jedním z nich byla zfilmovaná povídka *Balada o Narajamě* (1983) japonského režiséra Šoheje Imamury, který se ve svém snímku zabývá vyhoštěním starých lidí ze středu společnosti, přičemž v dřívějších dobách pro měla společnost vyhrazené místo, které jim zachovalo jejich důstojnost. Prostředí v inscenaci vychází z toho filmového – pustá otevřená zasněžená, zjevně horská krajina, ve které spatřujeme pouze dva závěsné karavany pod hvězdným nebem. Tento obraz hned na začátku evokuje izolaci, samotu a koreluje s osudy postav. Ty se v samotě setkávají samy se sebou, se svými obavami, neduhy, touhou po tom být milován.

Název inscenace vlastně odkazuje k první trilogii a má adresu domu, ve které tato rodina žila. Ukazuje tak, jak se člověk může chovat, když je mimo svůj domov a zároveň, jak žijí lidé v malé uzavřené komunitě a co se stane, když tuto komunitu naruší nějací cizinci.

Performeré hrají někdy uvnitř karavanu někdy před. Vnímáme vztahy, které se mezi nimi tvoří a zároveň pozorujeme, jak na ně místo, ve kterém se nacházejí působí. Žít v izolaci delší dobu je v podstatě vězením nejen fyzickým, ale také mentálním a duševním, ačkoliv se člověk do izolace uchýlil dobrovolně.

7.3. A Lauer

Inscenace odehrávající se v shořelém divadle pojednává o tématu pomíjivosti. Postavy si uvědomují, jak je vše kolem nich nestálé a předurčené k zániku. Týká se to nejen předmětů a majetku, které vlastní nebo jsou kolem nich, týká se to také jejich postavení, práce, důstojnosti i jich samotných. Hlavní postavou je zde zašlá operní diva, kterou ztvárňuje Maria Gyselbrecht, která se potýká s očekáváními a představami buržoazní společnosti. Nachází se v obrovském prostoru divadla, které nakonec vlivem ohně také zanikne. Postupně si začíná uvědomovat, že vše je pomíjivé, až na její neustále se vracející obavy.

7.4. Trilogie

Už v dřívější kapitole jsem poukazovala na velké množství práce, které soubor během půlročního zkoušení vyprodukuje a uchovává na nahrávkách., přičemž velké množství materiálu se nepoužije, přesto se však dál uchová na později. A tady je odpověď na otázku, proč Peeping Tom tvoří trilogie. Ano, velmi často se stává, že se zbylý materiál znovu rozvine a přetransformuje do nové inscenace, která navazuje na tu předešlou. V rozhovoru pro jeden španělský blog věnující se světu umění a showbyznysu, (El viento del cine) Gabriela tento způsob práce přirovnává k psaní příběhu, který divák sleduje v kapitolách a přiznává, že jí tento způsob práce vždy zajímal. A možná právě toto je také důvod proč mně tento soubor tolik imponuje. Sama mám tendence k tvorbě na pokračování. Díky tomu se mohu do tématu ponořit hlouběji, a díky podrobné analýze a výzkumu nejen pohybu, ale tématu samotného, mohu porozumět jak jemu, tak také sobě, a to pak mohu předat ostatním. Tady navazuji na má slova v úvodu, kdy se zmiňuji o potřebě umělce nejen tvořit, ale i sdílet. A zároveň se přikláním ke Grotovskému, podle kterého není na prvním místě divadlo, ale *„hlavní je člověk a divadlo mu může pomoci objevit, kdo je a co si počít ve světě, kde se ztrácí.“* (Pilátová, s. 24), a to jak v roli tvůrce, performerera, tak i v roli diváka.

7.4.1. Rodinné vztahy

Celou trilogií se nese téma nevyrovnaných osobností, což se projevuje na jejich vztazích. Tato trilogie je o příběhu jedné rodiny a o tom, co se děje za zavřenými dveřmi, když nejsou na očích cizích lidí. Postavy jsou tak v celé trojici inscenací stejné. Objevuje se zde pokrytectví, se kterým je úspěšně přehlíženo násilí v rodině. Nahlížíme do života jedné rodiny, jejich členů. Pozorujeme, jaké jsou mezi nimi vztahy a jak umí nebo spíše neumí řešit rodinné problémy.

Trilogie začíná inscenací **Le Jardin**, která je rozdělena na dvě části. Ta první se odehrává na plátně – jde o zhruba půlhodinový film, kde jsou postavy zasazeny do života v nočním klubu. Tam se dostávají do nepříjemných situací, které jsou projevem buď strachu nebo se v nich odráží pocity nedocenění, zneužití či osamění. Jednu z hlavních postav ve filmu ztvárňuje liliputka, která je hvězdou nočního klubu. Postavy se pak objevují i ve druhé části, která je zpracovaná na divadle. Zahrada ohraničená vysokou zídou a živým plotem je v podstatě takový malý vesmír jedné rodiny. Objevuje se zde manželský pár s batoletem, otec, a nechybí ani liliputka, která celou dobu leží v zadním plánu scény, jako by byla jen odkazem zfilmované noční můry.

V druhém představení se divák dostává dovnitř domu, do obývacího pokoje, **Le Salon**. Divák se seznamuje s dalšími členy rodiny, odkrývá se mu její hierarchie a také její současná situace, kterou předznamenává scénografie. Je tedy patrné, že rodina původně na úrovni se momentálně nachází nejen ve finančním úpadku, ale také mentálním a fyzickým. Nejpatrnější je to u otce, hlavy celé rodiny, kterého ruinuje vlastní senilita.

Poslední část **Le Sous Sol** (suterén, sklep) s podnázvem *Under the soil* je inspirovaná Dostojevského povídkou Bobek. Na začátku této třetí inscenace se stará žena (osmdesátiletá butoh tanečnice Maria Ota) loučí se svým životem. Pak se scéna rozsvítí a divák zjišťuje, že je stejná jako v *Le Salon* s tím rozdílem, že je téměř vše zasypané zeminou, která se tam dostala otevřeným oknem. Hlína, která je ústředním prvkem scénografie symbolizuje hrob, posmrtný život. Všechny postavy jsou tak již po smrti a pohřbeny, přesto své osudy a nevyřešené vztahy, křivdy "žijí" dál. Je zde očividný záměr o přehodnocení životních událostí, jejich ukončení a smíření se s nimi.

Všechny tři části jsou propojené nejen postavami a jejich příběhy, ale také fyzickými partiturami. Známa "kissing scene" se poprvé objevuje

v *Le Jardin* pouze mezi dvěma milenci a opakuje se v *Le Salon* tentokrát už i se společným dítětem. Tím je mimochodem Uma, dcera obou Gaby a Francka. Také se opakuje iluze mizení, kdy v *Le Salon* postavy mizejí v postelích nebo se z ní naopak vynoří. A tentýž princip sledujeme i v *Le Sous Sol*, kde je tímto tranzitním místem hromada hlíny, co se sype z okna, kde postavy vylézají ze svých hrobů, aby mohly v podsvětí znovuprožít svůj příběh. Celou trilogií se nese zhrzená aristokratická hrdost, majetnictví, žárlivost, touha, nenaplnění, komplikované vztahy, které ničí všechny zúčastněné.

7.4.2. Rodinné archetypy

I tato trilogie se týká rodiny, zaměřuje se však na archetypy jednotlivých členů, to jak jsou obecně vnímány a jejich individuální prožitky a zkušenosti. Před vznikem této druhé trilogie se Gaby a Franck věnovali samostatné tvorbě. Gabriela pracovala se souborem ND1, pro který vytvořila *The missing door*, zatímco Franck znovu nastudovával jejich dřívější inscenaci, u které zachoval téměř celý název (*33 rue Vandenbranden*). Ačkoliv se tato trilogie opět týká rodiny, tentokrát byla témata více otevřená a pojata širěji. Postavy se zde neopakují, každá inscenace má svou vlastní linii, které na sebe nenavazují a vůbec spolu nesouvisejí. Náměty a témata jsou zde nahlíženy z více úhlů pohledu, ačkoliv Peeping Tom zachoval narativnost, nejedná se zde pouze o jedno pojetí tématu, ale o celkové chápání těchto archetypů.

Na této trilogii je také zajímavý fakt, že Franck a Gaby se režijně už tolik nepojili. Nejspíš na to má vliv jejich předešlá tvorba mimo soubor. Inscenaci *Vader* režíroval Franck, přičemž Gaby mu asistovala, u *Moeder* tomu bylo naopak. *Kind* potom režírovali společně. (Původně také chtěli, aby tam hrála jejich dcera Uma, nakonec z toho ale sešlo.) Při rozhovoru s Brandonem, který je součástí celé trilogie jsem získala jeho názor na práci

Gaby a Francka. Při společné režijní práci se vzájemně nejspíš doplňovali. Zatímco Franck má rád když se na jevišti stále děje nějaká akce - v prvním i v druhém plánu (jakoby se vyhýbal tichým momentům na jevišti), Gaby se zaměřuje spíše na kvalitu a dramaturgii, méně lpí na chronologickém vypravování. Tvorba inscenace *Kind* byla ze začátku náročná. Zkoušet se začalo v Barceloně, kde byl přítomen pouze Franck, jelikož Gaby měla nějaké zdravotní potíže. Poslední kus této trilogie však vytvořili společně, přičemž zjistili, že si během posledních let tvorby vytvořili každý svůj systém práce, který se zásadním způsobem lišil. Padlo tedy rozhodnutí, že se budou v práci spíše podporovat než tvořit jednu produkci napůl společně.

Vader je zasazen do prostředí domova pro důchodce. Na jevišti se rozprostírá společenská a návštěvní místnost, kde v zadním plánu vidíme pódium pro kulturní akce, dole je několik stolů s jídelním prostíráním a také prostor pro trávení volného času s klavírem. Ústřední postavou je zde stařík, který jej sice pohybu schopný, ale převážně se pohybuje na kolečkovém křesle. Scéna zároveň odráží nevyrovnanou mysl tohoto osamělého staříka, kterého dohání demence. Ze vztahu s jeho synem divák vnímá, jak mnoho z nás ke svým předkům dnes přistupuje. Domov důchodců je tady odkladištěm nepotřebných lidí, kteří společnosti už nemohou nijak přispět. Je to místo nostalgických vzpomínek, ale také malých radostí a společné zábavy, kterou si skupinka důchodců zařídí buď sama nebo společně s ošetřovateli. *Vader* je jednou z mála inscenací, která ve svém výsledku nevyznívá tak temně jako většina produkcí Peeping Toma. Je plná komických scén. Peeping Tom tady pracuje s lokálními herci, kdy skupinu důchodců netvoří stálí členové souboru. Inscenace se tím neustále proměňuje a osvěžuje.

Moeder není příběhem o jedné postavě, ale odhaluje různé náhledy na mateřství a vše, co je s tím spojeno. Inscenace je zasazena do místnosti muzea. To mě nabádá k otázce, proč zrovna toto prostředí? Jakou to má symbolistní spojitost s mateřstvím? Gabriela se snaží ukázat mateřství

z různých úhlů pohledu. S prostorem se vždy pracuje jako se symbolem, který odkazuje nebo naznačuje. Během tvorby této inscenace Gaby zemřela její matka. To ji nejspíš velmi ovlivnilo. V *Moeder* je totiž muzeum místem, kde spatřujeme matku v podobě, v jaké si ji chceme uchovat a ve chvílích, které byly v jejím životě zásadní a zaryly se jí tak do paměti. Zároveň je zde také porodní sál, nemocniční chodba s automatem na kafe, červeně nasvícené nahrávací studio. Celá inscenace má spíše melancholický nádech, téma truchlení se objevují velmi často (úvodní scéna – ztráta matky, ztráta dítěte).

Hlavní postavy nejsou pouze zaměstnanci muzea, jsou rodina a muzeum je jejich domov. Vztahy mezi nimi, a to co se na scéně odehrává tak na diváka působí intenzivněji. Inscenace začíná ztrátou matky a truchlením – uvědomění si její absence přináší smutek a úzkost. Následně se divák dostane do prostředí muzea (kde visí již zmíněné obrazy žen a jiné). Z muzea se přesouvá obraz do mnohem intimnějšího prostředí – na porodní sál, ze kterého se nakonec stane zkušebna rockové kapely a divák si tak vychutnává *Cry Baby* (Janis Joplin) v podání Marie Cariliny Vieiry. Tato velká událost, oslava narození dítěte se mění v poměrně hororovou ztrátu života, který matka nosí 9 měsíců v sobě. Po této temné scéně se objevuje zase světlý prostor muzea, kde ztráta matky a stesk po ní vyplyne v absurdní krádež obrazu v muzeu. Několikrát se na scéně objeví také rostoucí dcera v inkubátoru – čím víc roste a stárne, tím je její pohyb omezenější. Divák si tak klade otázku, zda se to skutečně děje nebo je to jen mentální vězení tvořené přílišnou starostlivostí rodičů?

Moeder je naplněna velmi silnými obrazy, ale zároveň jí nechybí ani komika a někdy až absurdita. Co se týče zvukové stránky, v představení se velmi zajímavě pracuje s vytvářením živých zvukových efektů, a to přímo na scéně samotnými herci (šplouchání vody, bití srdce, cucání ruky ad.), ačkoliv si toho divák nemusí hned všimnout, protože je jeho zrak poután akcí na jevišti.

Tuto trilogii završuje inscenace **Kind**, z dánštiny dítě. Tuto inscenaci vytvořili Franck a Gaby společně (jejich poslední společná produkce byla v roce 2011, tedy před 8 lety). Nenahlíží zde na to, jaké může být dětství, ale kde se odkrývají možné zdroje psychóz z pohledu dítěte. Oči malého nevinného dítěte bývají mnohdy plné strachu a bujné fantazie a přesně taková je celá tato inscenace. Oproti předchozím dvěma inscenacím této trilogie, je *Kind* zasazeno do vnějšího prostředí, do temného lesa. Postavu malé holky ztvárňuje Eurudike. Ta se se dvěma culíky a příliš krátkou sukni uvede projíždkou na kole, které je jí evidentně taky malé. Tato malá-dospělá osůbka, která se celou dobu chová dost infantilně otevírá v lese na úpatí skal svůj svět divákovi.

Inscenace divákovi nabízí vhled do vývoje osobnosti. To, jak je formovaná prostředím, ve kterém se nachází i to, jak tomuto prostředí vzdoruje, aby našla svou vlastní identitu. Zároveň se zde objevuje silný otcovský aspekt, který se projevuje násilně. Divák sleduje, jak dítě tomuto násilí odolává a do toho všeho hraje hudba známých hudebníků, kteří sami zemřeli v mladém věku většinou na následky závislosti na drogách. Další otázka je tedy nasnadě – do jaké míry je tato temná stránka v člověku přirozeně přítomna, a do jaké míry si ji člověk vypěstuje v závislosti na životních okolnostech?

Jako kompars zde vystupuje skupinka dětí, která se různí vždy podle země, ve které Peeping Tom hraje. Podobně jako u inscenace *Vader* (tam se však jedná o lidi v důchodovém věku).

Zkoušení začalo workshopem pro děti, který byl součástí výzkumu k tématu. Cílem tak bylo lépe porozumět dětskému vnímání světa a dospělých, jejich jazyku a vyzorovat jejich mimiku, gesta. Zajímalo je především jejich chování s obavami, které vycházejí z nedostatku podpory od dospělých ve smyslu: *Jak budou jednat a jak se zařídí, když se nemohou spolehnout na své rodiče?* V inscenaci se objevuje téma ztráty, absence, četných konfliktů, strachů.

Franck a Gaby měli původně v plánu, že v ní bude hrát jejich dcera, které bylo v době premiéry 14 let. Nakonec, ale z toho ale sešlo.

7.4.3. Vnitřní běsy

Tři kratší inscenace vznikaly ve spolupráci s NDT1 (NL) v návaznosti na sebe. V roce 2020 je Franck s Gaby spojili do jednoho večera a uvedli jako **Triptych**. Později se také uvedla také kratší forma – **Diptych**.

Všechny tři části jsou zasazeny do odlišné scénografie, což znamená, že během představení se musí jeviště kompletně přestavět. Velmi to připomíná filmařské prostředí. Běžně je divák zvyklý, že se zatáhne opona, vyhlásí se pauza na zhruba 20 minut, kdy je možné si dojít na toaletu, upravit se nebo si dát něco malého k jídlu či pití. Peeping Tom ani tuto formu nenásleduje. Ne že by chtěl přímo vybočovat či jinak se vymezovat. Důvodem je spíše propojenost všech tří malých produkcí. Právě kvůli tomuto projektu byl vyhlášen konkurz pro 8 tanečnicků/tanečnic. Ti pak nastudovali tento členěný projekt. A jak už to tak bývá, s novým obsazením - nové pojetí rolí, textových částí ad. Choreografie, dramaturgie a situace zůstaly víceméně stejné.

The missing door je první inscenací tohoto triptychu. Děj se odehrává v šedé chodbě s několika dveřmi, které buď nejdou otevřít, nebo se otevírají samovolně, aby se ihned sami znovu zavřeli. Celým triptychem se prochází nejen ústřední pár, jejichž vztah je na pokraji ztroskotání, ale také další postavy, některé se objeví pouze v první dvou částech, jiné v posledních dvou.

Další část **The lost room** se odehrává v kabině lodi, kde divák nahlíží do vnitřního života postav. Scény jsou plné surrealistických obrazů, některé děje se opakují a divák je tak vnímá z pohledu více osob. Někdy se scéna odehraje velmi napjatá scéna, která postavu téměř zničí, o chvíli později se tatáž scéna odehrává znovu, aby divák zjistil, že to byl pouze výplod fantazie nebo obavy určité postavy.

Ačkoliv začátek **The hidden floor** působil poměrně příjemně, trochu romanticky, kdy se vše odehrává venku před na zahrádce restaurace, při uklidňujícím, příjemném zpěvu, za barem barista leští skleničky, lidé poslouchají a užívají si klidný večer. Takový je však pouze úvod do tohoto místa, které se postupně proměňuje v čím dál větší doupě. Vpravo vzadu za barem jsou dveře do výtahu, kdy je vidět, že se hlavní postava posouvá vždy o patro níž. Celkem se tak posune třikrát. A jako by z povrchu Země putovala do hlouběji do pekla, kde se lidská morálka upadá a bytosti si zde libují ve svých hříších.

Celý triptych na mě působí jako metafora lidské duše, jak hluboko může klesnout, pakliže se nechá šírat strachem, žárlivostí, marnivostí, frustrací, psychózou a podobnými stavy, které mají nízkou vibraci vědomí. Každá část je uvedena i zakončena napínavým tónem smyčců, těmi se také rozpozná, že už je přestavba dokončena. Triptych jsem shlédla v online živém přenosu, kdy představení zabíraly nejspíš 3 kamery. Dalo by se říct, že Peeping Tom užívá na divadle filmové střihy, při přechodu jednotlivých scén. Dalo by se tedy říct, že jsou jejich představení pro kameru jako dělaná a toto podání kameře vyloženě slušelo. Bylo pro mě velmi zajímavé sledovat přestavby. Ty většinou trvali 15 až 20 minut. Po celou tu dobu však bylo co sledovat. Nikdo pro mě nebylo rozebírání a skládání kulis a celková příprava scény tak zajímavá jako právě tady. Někteří herci dokonce stále zůstávali na jevišti ve svých rolích, jiní se šli připravit do dalšího kostýmu. Každá inscenace měla totálně odlišnou scénografií, zejména barevně, i pokrytí podlahy se měnilo, všechny tak byly naskládány na sobě a jednotlivé vrstvy se postupně sundávali pryč. Během poslední inscenace se kraje baletizolu vyvýšily, aby se podlaha mírně zavodnila. Voda dodávala celé situaci na větší expresivnosti a zároveň působila velmi esteticky. Přirozenou součástí celého představení jsou technici, kteří nejen že se během přestávky starají o přestavbu scény, ale pomáhají tak během samotné inscenace. Představení nijak nenarušují.

7.5. Film Third Act

Jedná se o dokumentární film belgických režisérek, které se souborem jezdili po světě s trilogií *Vader, Moeder, Kind*. Ve filmu je patrné, že členové Peeping Tom jsou v podstatě taková velká kulturně rozmanitá rodina. Divák nahlíží do pracovního prostředí. Sleduje, jaký vliv má individuální život herců vliv na jejich role. Obecně se film zabývá stárnutím, s tím souvisí také o péči, která je zde nahlížena z pozice pečujícího i opečovávaného.

Je zajímavé ve filmu sledovat, jak probíhá výběr komparzu do inscenace *Vader*, kde se hledají vždy lokální lidé staršího věku. Ve filmu je ukázáno, jak probíhá nejen jejich výběr, ale také workshop, který tito komparzisté absolvují před svým prvním vstupem na jeviště. S profesionálními herci se dělí o své příběhy, zkušenosti a pohled na inscenaci. Každé představení má tak pro všechny účinkující svěží atmosféru.

Film byl vytvořen v koprodukcí souboru Peeping Tom a měl premiéru na konci března roku 2019.

8. Spolupráce

Kromě autorské tvorby Franck i Gaby své zkušenosti předávají také mimo svůj soubor. Při spolupráci s jinými umělci a soubory vznikají buď zcela nové projekty, nebo se naopak nastudovávají již vytvořené produkce, které se dle aktuálních potřeb a situace upraví.

Tak např. vznikly adaptace na *32 rue Vandenbranden*. V roce 2013 nastudoval Franck tuto inscenaci s tanečnicí z *Göteborgs Operans Danskompani*. Ačkoliv se stále jedná o téma izolace a osamocení, na scéně bylo tentokrát mnohem více tanečnic, čímž byla surreálnost pojetí ještě více zdůrazněna.

V roce 2018 došlo k další adaptaci tentokrát pro *Ballet of the Opera de Lyon*, přičemž se k režii přidala i Gabriela. Opět zde byl větší počet tanečnic a dán větší důraz na otázku migrace a přistěhovalectví. (Peeping Tom, 2021)

8.1. Dido & Aeneas

Opera anglického skladatele Henryho Purcela, kterou napsal ve 2. polovině 17. století, je první operou, které se Peeping Tom inscenačně ujal. Ke spolupráci si k tomu pozvali francouzský orchestr **Le Concert d'Astrée** pod vedením **Emmanuelle Haïmové**. Opera byla připravena pro Velké divadlo v Ženevě. Z důvodu koronavirové situace byla premiéra pro živé publikum zrušena a proběhla on-line 3. května.

Režie se zhostil Franck a je to úplně poprvé, co Peeping Tom zpracovává cizí a pevně danou látku. Proces zkoušení nebyl stejný jako obvykle. Děj opery je rozepsán do třech dějství a každé z nich se odehrává v jiném prostředí. Na začátku se objevuje palác Didony, královny Kartága, která se dovídá, že k hradbám jejího paláce doplul trojský princ Aeneas a prosí o slitování. Když se vzájemně spatří, oba se do sebe zamilují. Ve druhém jednání se děj přesouvá do jeskyně čarodějnic, která se nachází v tajemném lese plném fantaskních bytostí. Čaroděj se snaží zpřetrhat pouto mezi dvěma milenci, aby tak způsobil zkázu Kartága. Když jsou

Didona s Aeneasem na lovu v lese, dožene je bouřka, jejich družina prchá a oni tam zůstávají sami. V tom se Aeneasovi zjevuje čaroděj, který se vydává za ducha boha Merkura, aby mu sdělil falešný příkaz Jupitera, podle kterého se má Aeneas vrátit do své země. Ten s bolestí v srdci poslechne. Třetí dějství spěje k tragickému konci, kdy Didona ze zoufalství spáchá sebevraždu.

V této inscenaci se děj odehrává ve velkém elegantním pokoji s dřevěným obložením a klasicistními malbami. Scéna se v průběhu inscenace nepřestavuje, ale jakoby ožívá, čímž se původní prostředí mění, kdy se celý prostor jakoby rozpadá, což je znázorněno pilinami, které se sypou odevšad. Franck se zaměřil na psychologickou rovinu Didony, kterou pohlcuje zármutek již od začátku, neboť právě pochovala zemřelého chotě. Do hlavní role obsadil Eurudike, v jejímž podání je Dido slavná, avšak despotická královna, která se zároveň ztrácí ve své fantazii. Je patrné, že se obává ztráty své lásky, která už je vlastně dávno pryč a nechce opustit své místo, ani když se zatíná ztráct v hromadách pilin, nakonec však dobrovolně umírá.

Scéna je jako vždy velkolepá a stejně tak jednotlivé obrazy. Na můj vkus je inscenace poměrně přehlcená jednotlivými složkami a akcí na jevišti. Někdy se zpěváci mísí s tanečníky, kteří sem tam také promluví, jindy jsou rozděleni do dvou plánů. To už je náročnější na vnímání textu. Jako by se Franck obával hluchých míst, a tak se na jevišti neustále něco děje. Pro mě jako pro diváka je tato inscenace poměrně náročná.

8.2. La Visita (2021)

La Visita je nový rozpracovaný projekt Peeping Tom ve spolupráci s *Collezione Maramotti* a s *I Teatri di Reggio Emilia*. Nejedná se o klasickou divadelní inscenaci. Muzejní umění se v inscenacích souboru pravidelně objevuje a přispívá k dramaturgii celého projektu, proto je přirozeným vyústěním tento site-specific projekt, který bude mít premiéru na podzim tohoto roku ve městě Reggio Emilia na severu Itálie. Diváci tak budou pozorovat propojení vlastních postav souboru, postav z muzejního prostředí

a uměleckých děl. Takto vytvořený paralelní mentální svět by měl divákům více odhalit skryté příběhy a tajemství uměleckých artefaktů. Gaby je režisérkou celého projektu, divadlenost souboru Peeping Tom tak vnese do prostředí skutečné umělecké sbírky, což je pro ni samotnou zcela nová zkušenost.

Muzejní prostředí už se v tvorbě souboru objevilo, byla však uměle vytvořeno, aby sloužilo účelům tématu dané inscenace. V tomto projektu se Peeping Tom dostává do reálného muzea, které je symbolem stálosti, stability a uchovávání, aby tyto konfrontovala s dočasným a nestálým. Gaby vychází také ze samotného recipienta, zajímá se o to, jak vnímáme umění a jaký má na nás účinek. Diváka tak postaví do konfrontace se sebou samým, aby hledal odpovědi na otázky *“Co je skutečné? Co je vytvořeno? Co je umění a co je přítomno ve jeho vlastní mysli?”*. (Peeping Tom, 2021)

9. Chronologie jednotlivých produkcí

	název díla	režie
1991	Caravana	Franck Chartier, Gabriela Carrizo
2000	vznik souboru	
2002	Le Jardin	Franck Chartier, Gabriela Carrizo
2004	Le Salon	Franck Chartier, Gabriela Carrizo
2007	Le Sous Sol	Franck Chartier, Gabriela Carrizo
2009	32 rue Vandenbranden	Franck Chartier, Gabriela Carrizo
2011	A Louer	Franck Chartier, Gabriela Carrizo
2013	33 rue Vandenbranden	Franck Chartier
	The missing door	Gabriela Carrizo
2014	Vader	Franck Chartier
2015	The Land	Franck Chartier, Gabriela Carrizo
	The lost room	Franck Chartier
2016	Moeder	Gabriella Carrizo
2017	The hidden floor	Franck Chartier, Gabriela Carrizo
2018	31 rue Vandenbranden	Gabriela Carrizo
2019	Kind	Franck Chartier, Gabriela Carrizo
	Third Act movie	Mieke Struyve, Lotte Stoops
2020	Triptych:	Franck Chartier, Gabriela Carrizo
	Diptych:	Franck Chartier, Gabriela Carrizo
2021	La Visita	Gabriela Carrizo
	Dido & Aeneas	Franck Charier

10. Závěr

Při analýze a zkoumání práce Peeping Toma jsem vyzorovala, že klíč, s nímž Peeping Tom tvoří své inscenace, tedy symbolika scénografie a obrazů, které divákům předkládá, je důmyslně využít v první trilogii a triptychu. Při jejich porovnání vidí divák v první inscenaci konflikt mezi postavami, kdy se za celou dobu trvání dovídá pouze jakési zevrubné možné příčiny tohoto konfliktu. Druhá inscenace divákovi víc odhaluje jednotlivé příběhy postav, čímž obhajuje motivy jejich jednání. A závěrečná třetí inscenace diváka vede do hlubin lidského nevědomí, trochu blíže, je zasazena do scénografie, která nám symbolizuje jakoby vše na povrchu vědomí. Přesto, že se dostáváme v některých scénách i do našeho nevědomí.

V 5. kapitole, která se věnuje kreativnímu procesu, jsem se více rozepsala o délce příprav jedné produkce/inscenace. Pro nezávislý divadelní soubor je to poměrně dlouhá doba. Pokud si spočítáme, že příprava scénografie trvá jeden a půl roku a práce na pohybovém a hereckém materiálu trvá další půlrok, vyplývá z toho, že Peeping Tom vyprodukuje jednu inscenaci každé dva roky. Zároveň s touto inscenací potom další rok a půl objíždí státy po Evropě i mimo ni. Je patrné, že výprava jedné inscenace, nepočítaje honoráře pro performery a tvůrčí a technický tým, je velmi nákladná. V České republice Ministerstvo kultury každoročně vyhlašuje výzvu k dotacím pro nezávislá divadla, soubory nebo samostatné umělce, které nespádají do státního sektoru. Shrnu-li to velmi zevrubně, českému umělci tedy stačí jednou ročně podat grant buď na chod své činnosti/živnosti nebo na tvorbu nového díla. Tedy stačí mu podrobně plánovat rok dopředu. V Belgii je to jiné. Vlámská vláda vyhlašuje výzvy k dotaci pro kulturní sektor jednou za 5 let. Skutečně je to tak. To jen tak pro představu, jak moc dopředu musí Peeping Tom a jiná tamní nezávislá umělecká tělesa, jako je např. Ballet C de la B nebo Sidi Larbi Cherkaoui, plánovat.

Mohu-li to shrnout velmi jednoduše, Peeping Tom se svou formou podobá divadlu, svým přístupem velmi podobá novému cirkusu. Anebo je to naopak? Nový cirkus se svým přístupem podobá nebo dokonce vychází z přístupů alternativního divadla? Kde jsou vlastně kořeny tohoto zkoumání a způsobu práce? To už je možná ale téma na další absolventskou práci.

11. Prameny

BOGART, Anne a Tina LANDAU. *Úhly pohledu: Praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice*. Praha: Divadelní ústav, 2007. ISBN 978-80-7008-210-2.

CANTORAL, Coral Montejano. Peeping Tom Vader: ...trying to forget my feelings of love... *The Wonderful World of Dance* [online]. 2019, 3. 2. 2019 [cit. 2021-6-29]. Dostupné z: <https://www.thewonderfulworldofdance.com/peeping-tom-vader-trying-to-forget-my-feelings-of-love>

CHERNENKO, Zhanna. Playing the family: Dramaturgy in Peeping Tom's family trilogy. *The Theatre Times* [online]. Belgie, 2019, 21. 10. 2019 [cit. 2021-6-29]. Dostupné z: <https://thetheatretimes.com/playing-the-family-dramaturgy-in-peeping-toms-family-trilogy/>

HERMAN, Josef, Vladimír HULEC, Ondřej HRAB, Jana NÁVRATOVÁ, Petra ZACHATÁ a Tomáš ŽIŽKA. Co všechno se dnes považuje za divadlo?: Kulatý stůl Divadelních novin. *Divadelní noviny* [online]. 27. listopadu 2018, 2018 [cit. 2021-6-18]. ISSN 1210-471X. Dostupné z: <https://www.divadelninoviny.cz/co-vsechno-se-dnes-povazuje-za-divadlo-kulaty-stul-divadelnich-novin>

LESŇÁKOVÁ, Petra. *Herectví a divadelní iluze*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář estetiky, 2019. 85 s. Vedoucí diplomové práce Mgr. Hana Řehulková, Ph.D.

MOKOTOW, Anny. Defying Tradition: 32 Rue Vandenbranden and the Flemish wave. *The Theatre Times* [online]. 2015, 13. 10. 2015 [cit. 2021-6-29]. Dostupné z: <https://thetheatretimes.com/defying-tradition-32-rue-vandenbranden-flemish-wave/>

MORTHA, Laurine. Choreographers against the pandemic, no.2: Gabriela Carrizo (Peeping Tom). *Bachtrack* [online]. 2020, 22. 6. 2020 [cit. 2021-6-30]. Dostupné z: <https://bachtrack.com/interview-gabriela-carrizo-juin-2020>

MÜCKOVÁ, Johana. 32 rue Vandenbranden, dobrá adresa osamělosti. *ČT24, Česká televize: Kultura* [online]. 2013, 20. 6. 2013 [cit. 2021-6-30]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/kultura/1091078-32-rue-vandenbranden-dobra-adresa-osamelosti>

NÉDER, Panni. We complement one another: Gabriela Carrizo, a founding member of Peeping Tom. *The Theatre Times* [online]. 2019, 17. 5. 2019 [cit. 2021-6-29]. Dostupné z: <https://thetheatretimes.com/we>

complement-one-another-gabriela-carrizo-a-founding-member-of-peeping-tom/

PATUMI, Giordana. In conversation with Peeping Tom. *Dance Art Journal: A dance writing collective for a global independent dance community* [online]. 2019, 15. 11. 2019 [cit. 2021-6-30]. Dostupné z: <https://danceartjournal.com/2019/11/15/in-conversation-with-peeping-tom/>

Peeping Tom. *Peeping Tom* [online]. Belgie: 2021 [cit. 2021-6-29]. Dostupné z: <https://www.peepingtom.be>

PILÁTOVÁ, Jana: *Hnízdo Grotowvského*, Institut umění – Divadelní ústav, Praha 2009. ISBN 978-8007-239-3.

POŠÍVAL, Zdeněk. *Základy pojmu v dramatickém umění: Volně podle Otakara Zicha*. Praha: Středočeské krajské kulturní středisko, 1988. ISBN 59-320-87.

SANJOY, Roy. Peeping Tom: Child. *Sanjoy Roy: Writing on Dance etc.* [online]. 2020, 23. 1. 2020 [cit. 2021-6-29]. Dostupné z: <https://sanjoyroy.net/2020/01/peeping-tom-child/>

SAVA-SEGAL, Edward. Peeping Tom's Dido and Aeneas overflowing with imagery in Geneva. *Bachtrack* [online]. 2021, 4. 5. 2021 [cit. 2021-6-29]. Dostupné z: <https://movementexposed.com/2021/05/07/dido-aeneas/>

SCHUDEL, Bregtje. Triptych - Peeping Tom. *Movement Exposed: Critical Space* [online]. 2021, 6. 4. 2021 [cit. 2021-6-29]. Dostupné z: <https://movementexposed.com/2021/04/06/triptych-peeping-tom/>

THUNNISSEN, Jordi Ribot. Dido & Aeneas. *Movement Exposed: Critical Space* [online]. 2021, 7. 5. 2021 [cit. 2021-6-29]. Dostupné z: <https://movementexposed.com/2021/05/07/dido-aeneas/>

VAERMAN, Mia a Noor DE BRUIJN. The Voyeuristic Universe of Peeping Tom: Brussels dance theatre with international success. *The Low Countries: Arts* [online]. 2019, 21. 8. 2019 [cit. 2021-6-29]. Dostupné z: <https://www.the-low-countries.com/article/the-voyeuristic-universe-of-peeping-tom>

Příloha č. 1

Zakladatelé, režiséři a choreografové souboru



Gabriela Carrizo a Franck Chartier, foto: Jesse Willems, zdroj: bachtrack.com

Příloha č. 2

Produkce souboru Peeping Tom



Franck Chartier a Simon Versnel v *Le Jardin*, foto: Marc Deganck, zdroj: peepingtom.be



Franck, Gabriela a malá Uma v *Le Salon*, foto: Maarten Vanden Abeele, zdroj: peepingtom.be



Samuel Lefevre v *Le Sous Sol*, foto: Maarten Vanden Abeele, zdroj: peepingtom.be



Zdroj: Tanec Praha Autor: Herman Sorgeloos
Scéna ve 32 rue Vandenbranden, foto: Herman Sorgeloos,
zdroj: ČT24, Česká televize



Scéna v inscenaci *Vader*, foto: Herman Sangeloos, zdroj: ambervandenhoeck.be



Scéna v inscenaci *Moeder*, foto: Herman Sangeloos, zdroj: ambervandenhoeck.be