Akademie múzických umění v Praze
Hudební a taneční fakulta

# DISERTAČNÍ PRÁCE

Praha, 2011

Nina Hlava

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Taneční umění
Pantomima

DISERTAČNÍ PRÁCE

# FILOZOFICKÝ POSTULÁT O VÝZNAMU DIVADELNÍHO UMĚNÍ V 21. STOLETÍ

# **PERFORMER VERSUS HEREC**

MgA. Nina Hlava

Vedoucí práce: prof. Boris Hybner
Oponenti práce: PhDr. Ladislava Petišková
prof. PhDr. Jan Hyvnar, CSc.
Datum obhajoby: 2. listopadu 2011
Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2011

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
MUSIC AND DANCE FACULTY

Dance Art
Pantomime

DOCTORAL THESIS

# A PHILOSOPHICAL POSTULATE ABOUT THE SIGNIFICANCE OF THE ART OF THEATRE IN THE 21ST CENTURY
# PERFORMER VERSUS ACTOR

MgA. Nina Hlava

Supervisor: prof. Boris Hybner
Opponents: PhDr. Ladislava Petišková
prof. PhDr. Jan Hyvnar, CSc.
Date of defence of the doctor's thesis: 2. listopadu 2011
Assignable academic degree: Ph.D.

Prague, 2011

**P r o h l á š e n í**

Prohlašuji, že jsem disertační práci s názvem

Filozofický postulát o významu divadelního umění v 21. století
PERFORMER VERSUS HEREC

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

Praha dne…….. ……..
podpis studenta

**Upozornění**

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

**Resumé**

ex ante

Ve své práci se dívám sociálně-kritickým pohledem na inherentní dění jeviště 21. století. Zabývám se tématy jako cynismus a dekadence a chtěla bych upozornit na to, že je to především performativní umění, které přispívá k ambivalenci a z toho plynoucí rozervanosti hereckého umění. V duchu percepcionalismu směřuji svůj filozofický diskurs až k provokativní otázce. Padlo divadlo – především to evropské – za oběť narcismu a obrací se proto zády ke své politické a sociálně-kritické úloze? K objasnění paradoxního označení „fyzické divadlo" užívám petitio principii. Chtěla bych tak prokázat, že tato nejmladší forma divadla stále více směřuje od sociální k individuální etice. Na závěr porovnávám svůj pesimistický pohled s estetickým náznakem řešení a dovolávám se obnovení důvěry ve filozofii krásna.

**Résumé**

ex ante

In my work I place a sociocritical light on the inherent events on the stage in the 21st century. I address topics such as cynicism and decadence and point out that the art of performing leads to ambivalence, and therefore resulting in a diremption in the art of acting. I continue my philosophical discurs in the spirit of perceptionalism and ask the provocative question, has theatre, especially in Europe, become a victim of narcissism and therefore turned its back on its political and sociocritical functions. The use of petitio principii has been helpfull in explaining the paradoxical term of „physical theatre". I want to illustrate that this youngest form of theatre shows a tendency of moving away from the social ethics and more towards individual ethics. At the conclusion of my work I confront my pessimistic outlook with an aesthetical approach in which I make an appeal to have confidence and believe in the philosophy of beauty again.

*Kdo jí ovoce, má přitom myslet na ty,*
*kdo vypěstovali ovocné stromy;*
*kdo pije vodu, má myslet na pramen.*
Asijské přísloví


Děkuji Vám!

prof. Boris Hybner
Mgr. Eva Pluháčková
prof. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D.
prof. Noemi Zárubová-Pfeffermannová
doc. PhDr. Roman Dykast, CSc.
Ing. Robert Konopásek
odb. as. Petr Zámostný
Jiří Kaftan
Robert Bogs
MgA. Martin Sochor, Ph.D.
Mgr. Ing. Štefan Capko

Obsah

1 / **Způsob a cíl mé práce** ... 10

2 / **Prolog „Všechno je divadlo“** ... 12

3 / **Úvod** ... 15
3.1 Úvod beze slov ... 15
3.2 Úvod se slovy ... 26

4 / **Postulát** ... 30

5 / **Všichni hrajeme divadlo** ... 37
5.1 Aktéři ... 37
5.2 Víra ve vlastní roli ... 43
5.3 Nápad se stává skutečností ... 47
5.4 Umění bez hranic ... 50

6 / **Náměty divadla** ... 53
6.1 Dekadence ... 62
6.2 Kapitalismus ... 69
6.3 Technizace ... 72
6.4 Cynismus ... 75

7 / **Fyzické divadlo – Physical Theatre** ... 79
7.1 Terminologie – Pokus o definici ... 83
7.2 Estetická povaha dramatického díla ... 93
7.2.1 Provozování ... 93
7.3 Estetická teorie analytická ... 94
7.3.1 Postava dramatické osoby ... 94
7.3.2 Postulát totality hereckého výkonu ... 94
7.4 Estetický princip dramatičnosti ... 95
7.4.1 Dramatický text ... 95
7.4.2 Předuševnění ... 96
7.4.3 Psychofysiologická korespondence ... 97
7.5 Estetický dramatický děj ... 98
7.5.1 Úkol herců ... 98

8 / **Návrat ke krásnu** ... 100
8.1 Umění je křehká květina ... 100
8.2 Platón ... 103
8.3 Aristoteles ... 105
8.4 Plótínos ... 107

9 / **Epilog** ... 109
10 / **Závěr** ... 110

11 / Seznam použité literatury ..... 111

12 / Seznam fotografií ..... 113
12.1 Foto U ..... 113
12.2 Foto D ..... 115
12.3 Foto PT ..... 117

13 / Seznam videí ..... 120
13.1 Video C ..... 120
13.2 Video PA ..... 121
13.3 Video PT ..... 121
13.4 Video O ..... 123
13.5 Video H ..... 123
13.6 Video B ..... 123
13.7 Video FILM ..... 123

Příloha č. 1
Příloha č. 2

*Neříkej, že nemůžeš, když nechceš.*
*Protože přijdou velmi brzy dnové, kdy*
*to bude daleko horší: budeš pro změnu*
*chtít a pak už nebudeš moci.*

Jan Werich

## 1 / **Způsob a cíl mé práce**

Od roku 2005 jsem sbírala materiál – novinové články, časopisy o kultuře, programy z nejrůznějších divadelních představení, televizní programy z Česka, Rakouska, ale i jiných zemí jako je Švýcarsko, Francie nebo USA, neboť jsem se zde zdržovala buď ze studijních nebo profesních důvodů. Nejenom že jsem zde vystupovala, ale zašla jsem si ráda i na nějaké představení, abych si udělala obrázek o místním divadelním umění. Často jsem také poslouchala lokální rozhlasové pořady a zapisovala si informace o dotazovaných umělcích. V neposlední řadě to byl samozřejmě internet, který mi nabídl nakupené množství informací. Zaměřila jsem se především na různá fóra a online diskuse, abych se tak mohla nechat inspirovat rozdílnými názory na divadlo. S nadšením jsem v nejrůznějších městech navštěvovala knihovny, kde jsem se začetla do tamní divadelní literatury a prolistovala denní tisk. Byla jsem na stopě artefaktům divadla 21. století a především jeho prezentaci v médiích.

Se svými učiteli jsem s oblibou diskutovala na věčné téma „Co je divadlo a co není divadlo" a spousta názorů mých mistrů se v mé práci objevuje. Nejvíc mě inspiroval profesor Boris Hybner. První tři roky svého studia jsem mu dost často nerozuměla. Čím více jsem ale vystupovala a uvědomovala si, jak je hezké, když komedie nebo veselá pantomima potěší lidi, tím více jsem chápala jeho rady a moudra. Boris Hybner není jen umělec, nýbrž také filozof. Otevřel mi bránu do tohoto světa a já jsem s ním vždycky ráda filozofovala o dění ve světě a jeho dopadu na moji generaci.

Abych čtenáři mé disertace přiblížila některé dojmy z mých vědecko-filozofických názorů, přikládám k práci několik DVD s videomateriálem. K dispozici dávám také vzorek materiálu, který jsem nasbírala během sedmileté rešerše. Ráda bych touto prací přispěla k výzkumu divadelní oblasti.

Cílem této práce je navést studenty katedry pantomimy k vědecké, ba spíše filozofické práci, aby tak mohli obohatit oblast divadla beze slov. Právě v našem oboru, který se stále více vzdaluje od hereckého umění a mnohem víc přibližuje performanci, je důležité neztratit přehled.

Tato práce by mohla sloužit jako malý základ, na kterém mohou zainteresovaní studenti dál stavět. Moje práce je doplněna obrazovým materiálem a videomateriálem, který je téměř vždy opatřen odkazem na příslušnou webovou stránku. Tam je možno dál zkoumat a filozofovat.

Student, kterého to zaujme, nechť se prosím nenechá mnou a mým stanoviskem ovlivnit, a spíše si vytvoří vlastní ucelený obrázek o divadle 21. století.

Boris Hybner říká „je na čase, abychom posbírali kousky, na které jsme divadlo rozložili, a dali je zase zpátky do jednoho celku".

Možná moje práce nemá v roce 2011 žádný význam, ale za dvacet třicet let bude třeba svědkem doby a útěchou studentovi, který si ji pročte a uvědomí si, že trendy a módní jevy existovaly odjakživa. Dojde mu, že je potřeba je rozeznat, aby se člověk nestal obětí mašinérie, která ho může nasměrovat někam, kam vůbec nechce jít. Bude to třeba zrovna tento student, kdo sebere odvahu vydat se po vlastní cestě. Bude to další Charlie Chaplin, Marcel Marceau, Rowan Atkinson alias Mr. Bean nebo Boris Hybner.

*Hodně štěstí přeje ze srdce*
*Nina Hlava.*

*Každá nesvoboda je tím více ponižující,*
*čím dokonaleji je organizovaná.*
M. Kopecký

## 2 / **Prolog**

**Všechno je divadlo!**
Georg Kreisler
Časopis Konkret, www.konkret-verlage.de, č. 02/2004

Ale samozřejmě, že mohou Němci hrát divadlo úplně bez subvencí. Vždyť to dělali v době před Hitlerem a bezprostředně po válce. Tehdy se však hrálo pro publikum, ne pro kritiky a politiky, kteří mají na starosti kulturu. Domy umění byly plné, aniž bylo třeba dělat umělecké koncese, které by stály za zmínku. Dobré umění se většinou i dobře prodává. Vidíme to i dnes na anglických a amerických divadlech, kterým neplynou peníze z daní, protože mohou existovat docela dobře z prodaných vstupenek. Jediná odvětví, která musí být finančně podporována, jsou opera a balet. Tak je to i v Anglii a Americe, ovšem peníze jsou od soukromých sponzorů. Angličané a Američané považují za nedemokratické, když se peníze z daní používají na věci, které se týkají jen malé skupiny lidí. Proč je tedy činohra tak vysoce finančně podporována jen v Německu (a Rakousku)? Protože ji chtějí finančně podporovat. Chtějí mít nad divadly politickou kontrolu, tak je zdražili, aby musela být finančně podporována. Postarali se o to, že např. herci mají pevná angažmá, i když pro ně čas od času prostě není žádná role. Tak se několik týdnů procházejí, nebo pracují u filmu, rozhlasu, televize, a dostávají dál plat z divadla. Postarali se také o technický personál, který má stanovenou pevnou pracovní dobu, dostane peníze na Vánoce a na dovolenou, starobní důchod, jako by divadlo bylo průmyslem, nikoliv uměleckým podnikem. Navíc má divadlo více dramaturgů, sekretářů, rekvizitářů, kostymérů a řemeslníků, než ve skutečnosti potřebuje. Vydává se více peněz také na reklamu. Režiséři a intendanti mají možnost produkci zbytečně prodlužovat – přirozeně v zájmu svatého umění – takže prodlužují zkušební dobu, žádají dražší jevištní výpravu nebo hostující umělce. Starost o publikum je minimální. O využití a ceně vstupného se sice mluví, ale zřejmě to není moc důležité. Skoro všichni režiséři, ředitelé a intendanti zcela důsledně zastávají stanovisko, že musí uskutečnit své vlastní

představy. I když to bude na úkor publika a přirozeně i daňových poplatníků. Nejsou to však jen velká divadla, která mají právo, z tzv. uměleckých důvodů, vyhazovat peníze oknem. Subvence plynou i do sklepních divadel, pokud tvrdí, že umělecky experimentují. Plynou rovněž na kabaretní představení, při kterých převládá spouštění kalhot a komické grimasy. Plynou do divadel malých uměleckých forem, která hrají pro publikum milující pivo, a angažují diletantské zpěvačky nebo komiky s vázankou. Poskytovatelé subvencí zdůrazňují, že se nikdy nevměšují do otázek umění, dokud jsou potřební a mohou peníze poskytnout. Vím to ostatně z vlastních zkušeností. Před lety jsem se pokoušel založit vlastní divadlo v Berlíně a pak ve Vídni – ne sám, ale společně s ostatními umělci. Předem jsme si spočítali náklady a dali je posoudit odborníkům. Dvakrát se mi podařilo udělat stejnou chybu, a to když jsem prohlásil, že nepotřebujeme žádné subvence. V obou případech, v Berlíně i ve Vídni, mi kulturní politikové zmařili můj úmysl. Chtěli za každou cenu platit, neboť jediné co rozhodně nechtějí, je nezávislé divadlo. Takovému hluboce nedůvěřují. Takže se angažují moderní režiséři, Schlingensief, Castorf, Haußmann, a jak se vlastně všichni jmenují, udělají se z nich intendanti, a ti pak dodávají to, co oni – a jenom oni! – nazývají moderním divadlem. Moderní divadlo ale znamená – a nelze to dostatečně pořád opakovat: hrát věrně, tak aby publikum získalo dojem, že zažilo moderní divadlo. To je přirozeně mnohem těžší, než vymýšlet režijní hlouposti, předvádět na scéně soulož nebo přenést hru z osmnáctého století do století dvacátého. Vždyť i před tím, než se vynořili tito rádoby „režiséři“, se věrně inscenovaly hry z dřívějších století a publikum je přijalo jako veskrze moderní. Dnešní režiséři zasadí hru do jiné jevištní výpravy a jiné doby. A pak to dělají jako kdysi nacisté: Všechno co se jim v textu nezdá, prostě vyškrtají. Nacisté tyto texty nazývali „neněmecké“ nebo „židovské“. Dnešní režiséři užívají výraz „Opas Theater“ (staromódní divadlo). To je celý rozdíl. Ale cenzura zůstává cenzurou, i když se jí říká „modernizace“ nebo „režie“. Nejhorší na tom je, že mladí lidé, kteří nepamatují dávné časy, neuvidí žádného Goetha, Strindberga nebo Molnara, nýbrž jen výstřelky nějakého rozumbrady. Zcela samozřejmě neuvidí žádné politické divadlo, které by kritizovalo současnou společnost, nic na přemýšlení, nebo – chraň Bůh – revoluční divadlo. Ve většině případů uvidí jednoduché jeviště, na kterém se lidé budou chovat jako v loutkovém divadle, nápadně nebo jako dobytek. Přiznávám, že jsou lidé, především kritikové od stranických novin, kteří tvrdí: „Je to nádherné, všechno se to odehrává dnes, dokonce Shakespeare, Wotan s aktovkou, Nora zastřelí svého muže, místo aby utekla, jak píše Ibsen, dobře mu tak, geniální Figaro není holič, ale spekuluje na burze, ach, Mozart taky nesouhlasí? Who cares? Romeo je homosexuál, všichni jsou nazí, všichni souloží – to bylo dříve zakázáno, ale život takový přece je. Traviata je pořádná štětka, ukáže všechno, starý

král Lear je mladá žena, Faust je debil, Othello boxuje v ringu. Kouzelná flétna se odehrává v cirkuse, Hamlet ve sprše, ano to je umění, to je moderní umění! Poslouchejte, vy, pitomí kritikové! Já nikomu nic nezávidím, ani nehledám angažmá. Je mi osmdesát jedna let a chci mít klid. Pro „Opas Theater“ samozřejmě neuroním ani jednu slzu. Divadlo musí jít s dobou, ovšem ne s cenzurou anebo se šmírou. Uznejte konečně, i když to divadelníci popírají nebo potlačují, že kulturní politici a divadelníci mají stejnou matku, ale ta se nejmenuje demokracie, nýbrž moc.

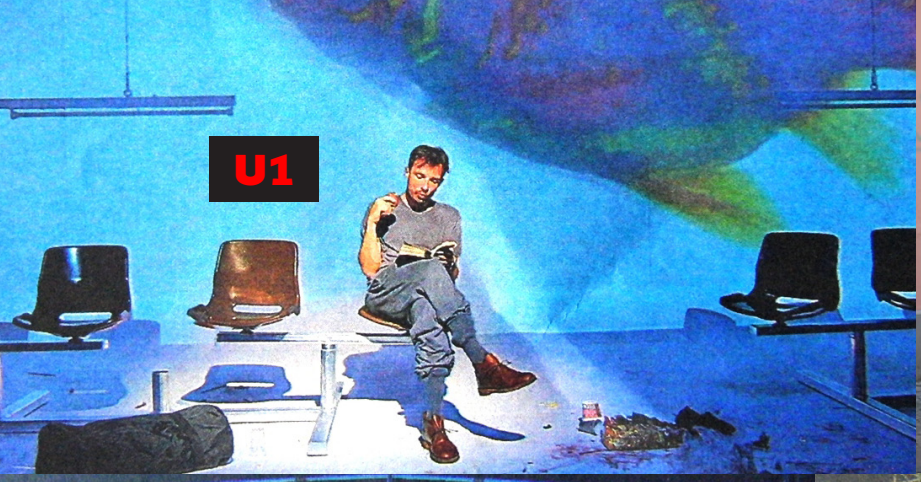
www.georgkreisler.de

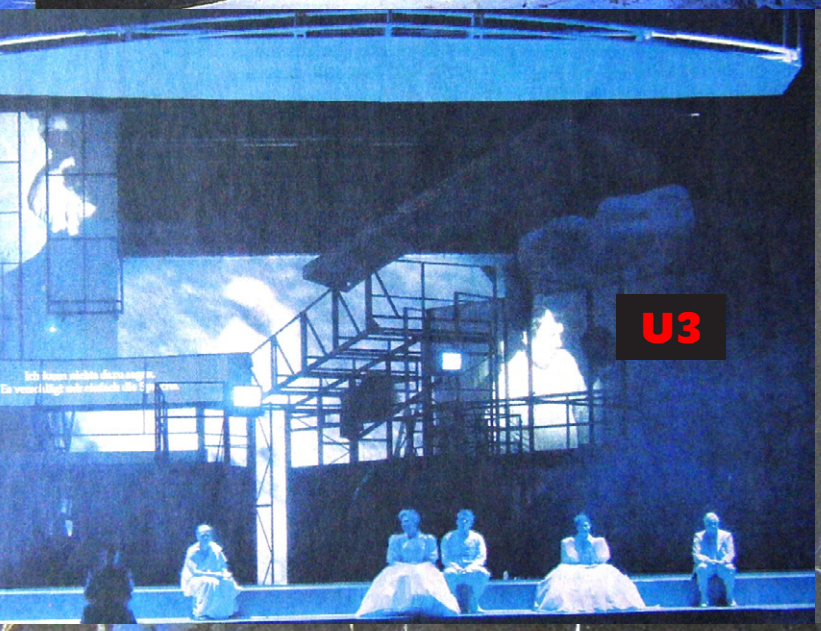
*V dobách všeobecného blábolu*
*cena mlčení nehorázně stoupá.*

J. Žáček

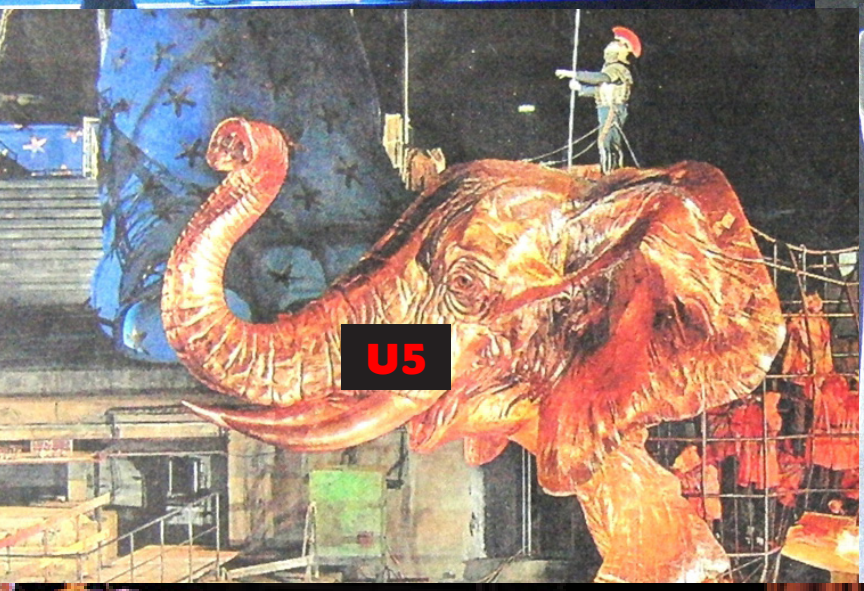
# 3 / **Úvod**

## 3.1 Úvod beze slov

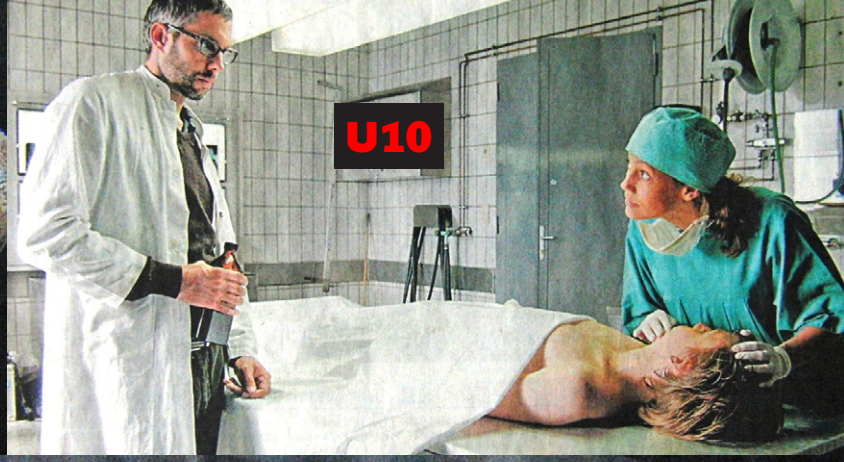




„Aida“ auf de
Bregenze
Seebühne
Graham Vic
Regie und Pa
Brown
pompöse
Bilder



U9


U10

U11

U12

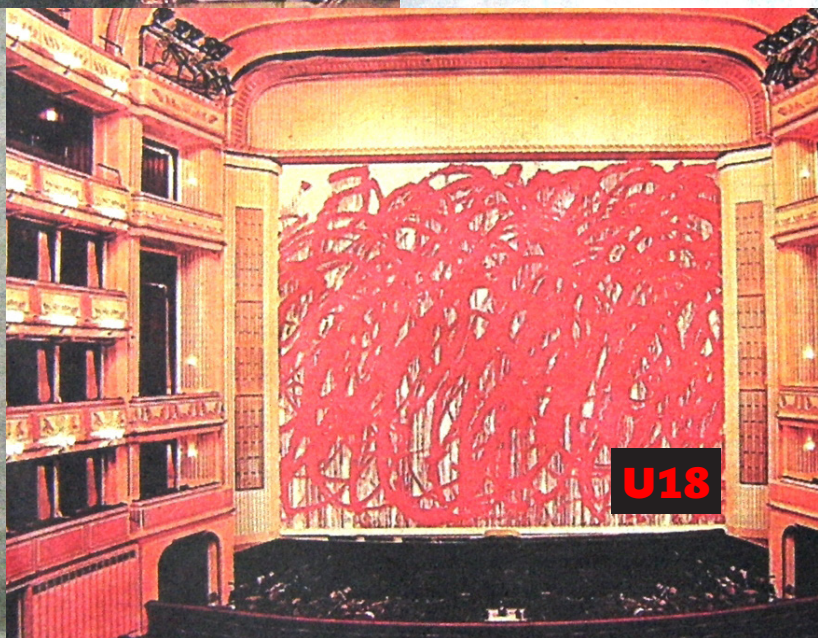
U13

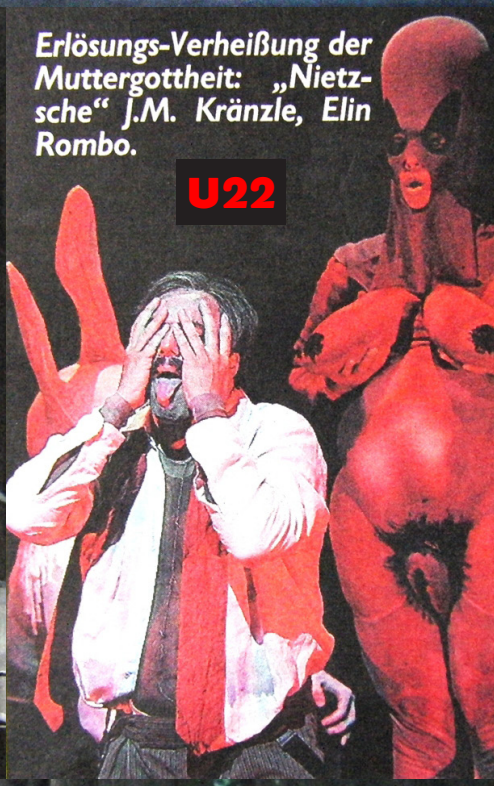
U14

U15

U16

U17

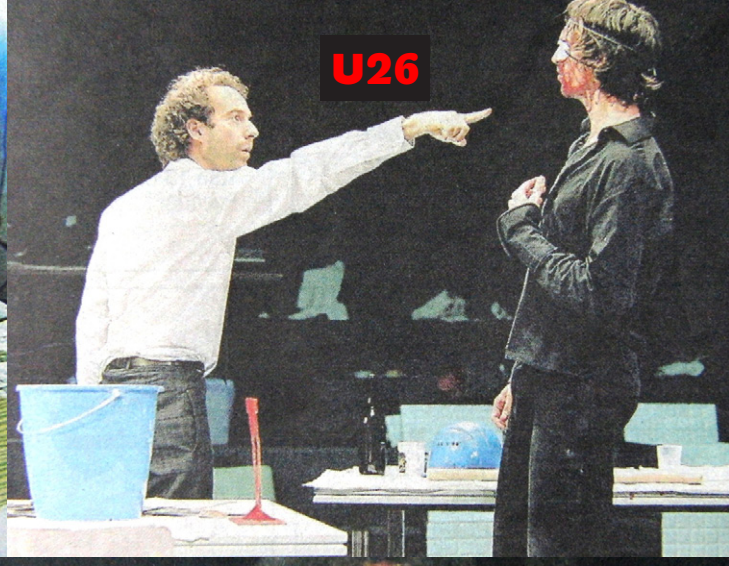

U18




Erlösungs-Verheißung der Muttergottheit: „Nietzsche“ J.M. Kränzle, Elin Rombo.

# Die traumatisierte Gärtnerin

U25

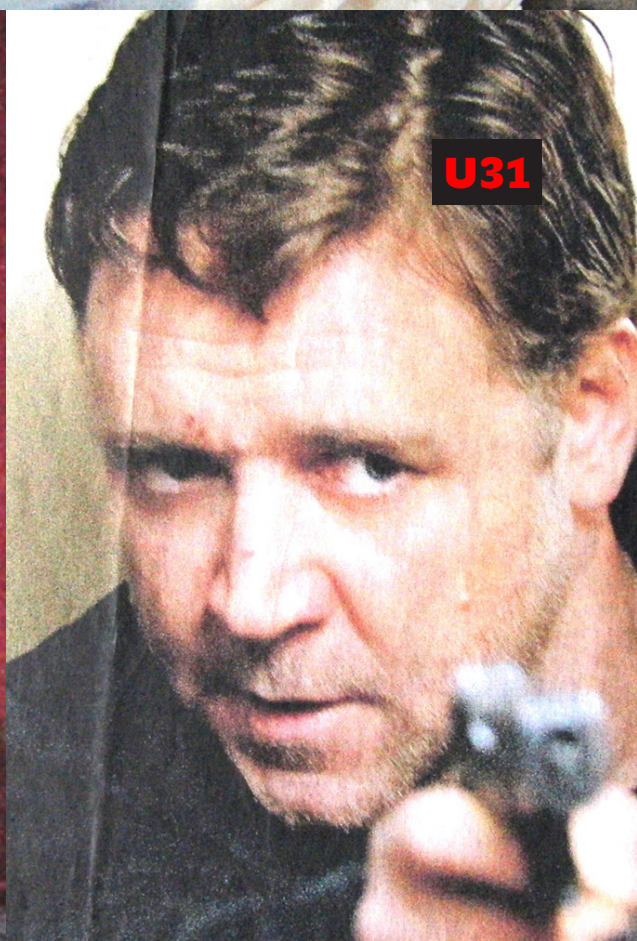

U26

U27

U28

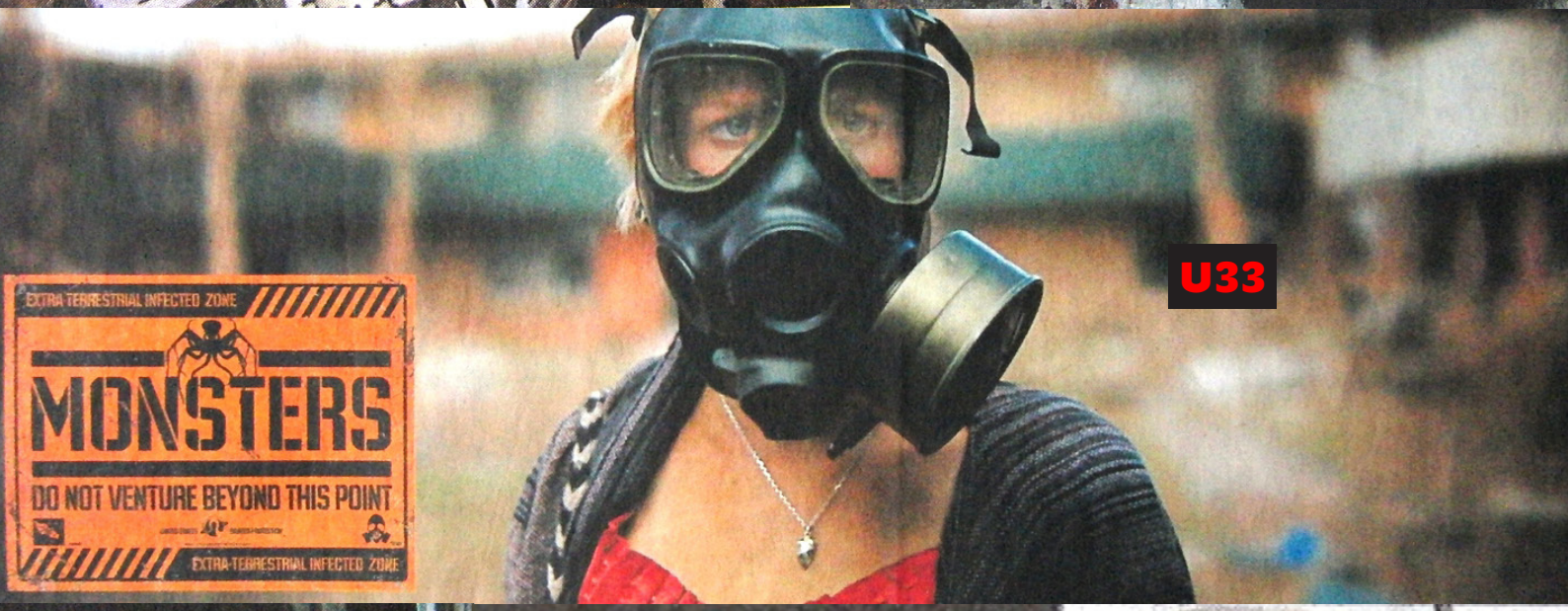
U29

U30


U31

U32

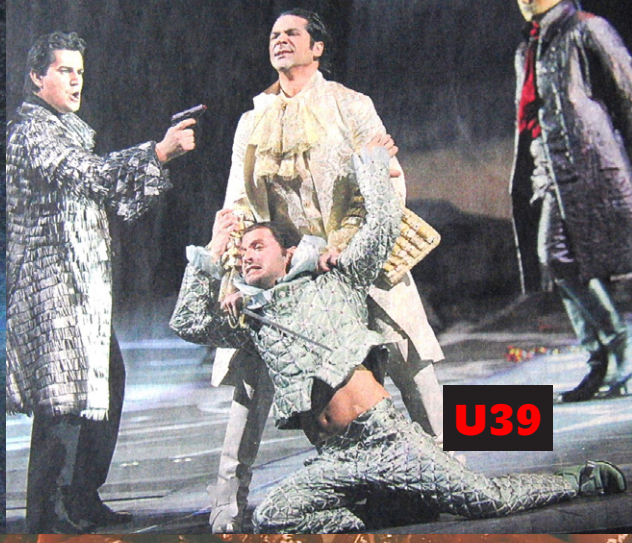
U35


EXTRA TERRESTRIAL INFECTED ZONE
MONSTERS
DO NOT VENTURE BEYOND THIS POINT
EXTRA-TERRESTRIAL INFECTED ZONE
U33

U34

U36

U37


U39

U38

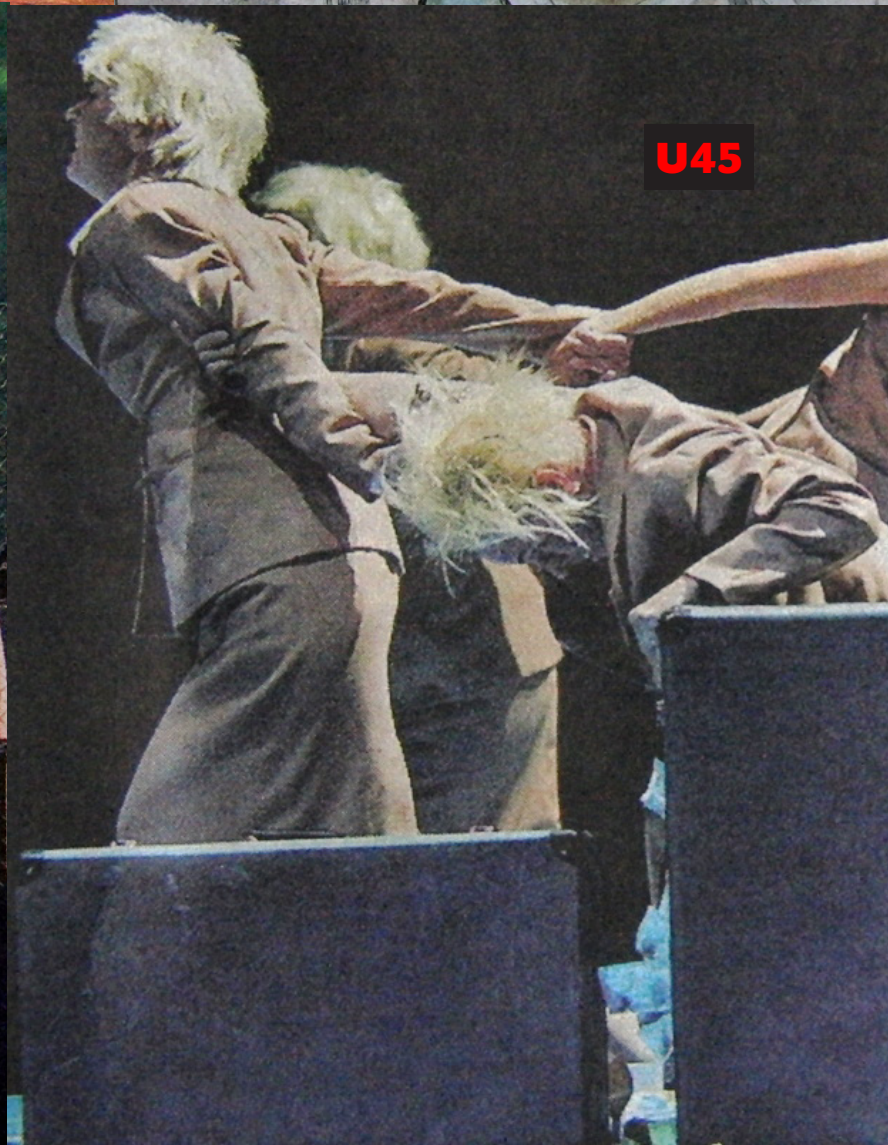
NOVÁ SÍŤ UVÁDÍ
NEW WEB PRESENTS
DIVADELNÍ
nářez
THEATRE CUTS
24/2–2/3/2010
MALÁ INVENTURA
SMALL INVENTORY
WWW.MALAINVENTURA.CZ
U41

U40

U42

U43

U44


U45

U47

U49

U46

U51

U50

U48

U52

U53

U54

U55

U56

U57

U58

U59
Peter W. Kilb

U60

ART MUST BE
BEAUTIFUL
ARTIST MUST
U61

U62

*Neumí-li hudebník do nástroje vdechnout duši, není-li prodchnut živoucí láskou k umění, je všední šumař a mysl posluchačů zůstane chladná.*

B. Němcová

## 3.2 Úvod se slovy

Robert Wilson a Marina Abramović, kongeniální kombinace, spolupráce, ke které muselo dojít. On vychvalovaný, ona vychvalovaná. ***„Odpovědnost umělce nespočívá v dávání odpovědí, ale v kladení otázek.“*** tvrdí on. ***„Umění může vzniknout jen v destruktivní společnosti, kterou je potřeba znovu uspořádat.“*** hlásá zase ona. V současnosti, v roce 2011, jsou oba superstars. Ona pochází z Belgradu, on z Texasu. Ikona umění performance a nový bůh režijního a scénografického divadla. Abramović si za svého života buduje pomník. Hra se jmenuje *„Život a smrt Mariny Abramović.“* Nestorka umění performance Abramović a koryfej avantgardního divadla Wilson se setkávají na divadle. On inscenuje její smrt na divadelních prknech. Ona hraje sama sebe a v úvodu hry také svoji matku, kvůli které v dětství trpěla. Dílo je označováno jako opera a bylo uvedeno v červenci tohoto roku v rámci mezinárodního festivalu v Manchesteru. 2012 se přesune do švýcarského Baselu. Oba umělci žijí v USA, kde by jejich dílo nikdo finančně nepodpořil. Místo premiéry bylo tedy stanoveno v Anglii. Evropa vítá oba umělce s otevřenou náručí. Také v Praze je Robert Wilson uctíván jako superstar.

video PA34-PA40
foto U60

video C19/C29/O6

video PA30-PA33

foto U62

V roce 2010 zde pro Národní divadlo inscenoval *Káťu Kabanovou* a ve Stavovském divadle *Věc Makropulos* v ponuré šedi, fialové a modré. Každý, kdo něco znamená, to musel vidět. Nebyl to tehdy však jeho první počin v České Republice. Už v roce 2002 uvedl Janáčkovu operu *Osud*.

foto D13/D14
foto D15-D18
video C22

Marina Abramović, Babička umění performance, jak sama sebe označuje, hostovala v Praze v rámci Pražského Bienále 2007.

Následující interview poskytla pro internetový deník *Nowness:*

8. 7. 2011, www.nowness.com

**Co Vás na spolupráci s Robertem Wilsonem nejvíc upoutalo?**
Že všechno je vlastně iluze. Když jsme začínali, měla jsem v hlavě představu sebe sama sedící na ledové kře. Když jsme dorazili na zkoušku, tak jsem viděla obrovský kvádr z plexiskla, který vypadal jako led. „To není led?" zeptala jsem se a on odpověděl: „Blázníš? Chceš sedět na ledu a mít po zbytek představení mokré šaty? Divadlo je iluze, Marino."

**Řekněte nám něco k roli zvířat.**
Měli jsme mít živého koně, ale rozpočet nám to nakonec nedovolil, takže jsem měla dřevěného koně. Úvodní scéna je pohřeb, kde psi žerou kosti mého těla. Je to opravdu hrůzostrašné, ale také současně neuvěřitelně poetické. Původně jsme chtěli mít dvanáct psů, ale kvůli složitým britským zákonům jsme skončili nakonec jen se třemi. Máme tam i živého hada.

**Zkoušky trvaly deset až dvanáct hodin. Jste známá svou vitalitou, ale nebylo to přece jen náročné?**
Během prvních tří dnů zkoušek jsem si myslela, že skončím v blázinci. Robert vytvořil paralelní realitu a člověku trvá než si na to zvykne. Je neuvěřitelně posedlý každým aspektem. Musí kontrolovat dokonce i malíček vaší ruky ve vztahu s tím, jaký bude házet stín. Donutilo mě to pohlížet na tělo zcela novým způsobem. Pro všechny zúčastněné to byl neuvěřitelný proces učení.

**Typickým rysem Vaší práce je spolupráce s publikem. Dojde k tomu i v této hře?**
Ne. Myslím si, že publikum se zapojí jen tím, že všichni budou potřebovat kapesník. Každý, kdo to viděl, brečel.

*Věc Makropulos zpátky ze Soulu*

29. 9. 2011, www.tyden.cz, ČTK

Za velkého zájmu publika jsme třikrát odehráli inscenaci hry Karla Čapka v jihokorejském Soulu. Zahájili jsme pětitýdenní český festival, v jehož rámci se koncem října uskuteční Dny Prahy v Soulu. Česká kultura se představí více než dvěma desítkami akcí. Od vystoupení Pražské komorní filharmonie a souboru Virtuosi di Praga, přes koncertní turné tria Emila Viklického, premiéry dvou českých muzikálů, výtvarné a fotografické výstavy, filmový festival, taneční představení i literární večer. I díky hostování Národního divadla vyjde do konce roku první korejské vydání Čapkovy hry.

„Nestává se často, aby evropské činoherní představení bylo pozváno k zájezdu na Dálný východ. O to více si pozvání vážíme. Jsme rádi, že tak mimořádná inscenace hry českého klasika, která vznikla ze spolupráce špičkového světoznámého režiséra se souborem naší první scény, bude jako reprezentant evropské živé kultury uvedena v kontextu kultury orientální," říká umělecký šéf činohry Michal Dočekal. „Těší nás, že Národní divadlo bude, v duchu svého statutu, jako symbol národní identity, nositelem našeho kulturního dědictví a přispěje k propagaci naší domácí kultury," dodává ředitel Národního divadla Ondřej Černý.

foto D17

Dekorace k úspěšné inscenaci cestovaly do Soulu lodí. I jejich návrat se plánuje po moři. Čeští diváci ji tedy v Praze na jevišti Stavovského divadla uvidí opět až na konci listopadu 2011.

Inscenace Čapkovy komedie je výjimečnou událostí v dějinách Národního divadla. Skutečná hvězda světového divadla, Robert Wilson, vytvořil jedinečné představení fantaskní a filosofující hry Karla Čapka Věc Makropulos. Je asi nejznámějším světovým divadelním tvůrcem, který kdy zpracoval činoherní text českého autora a současně i režíroval v českém divadle. Mimořádná inscenace podnítila velký zájem zahraničních festivalů, což není v kontextu činoherního divadla běžná věc. (...)

*Miroslavu Donutilovi nebude nějaký Robert Wilson nic povídat.*

6. 12. 2010, www.idnes.cz, Josef Chuchma

Tohle není recenze na Věc Makropulos v pražském Stavovském divadle. Jde o pár poznámek o hercích první české scény, kteří byli konfrontováni se zcela jiným způsobem režisérské tvorby a s požadavky pro ně nevídanými. video C22

Z mnohých fotografií v tisku, z televizních šotů a z recenzí zaznamenalo publikum – zřejmě početnější než běžná divácká obec –, že v Národním divadle hrají „divného" Karla Čapka, konkrétně jeho hru Věc Makropulos. Považte: na jevišti se pohybují postavy, v nichž známé herecké tváře lze jen s obtížemi rozpoznat, figury jsou velmi stylizovaně nastrojeny a nalíčeny, scéna je modernisticky strohá a výrazně nasvícená. Celý ten „tanec" se zkoušel nekonečné týdny a měsíce, dlouho jen pohyby a zase pohyby, teprve pak k nim herci mohli přidat slova.

Lze se dočíst, že tenhle Karel Čapek vlastně není Čapek, že text věhlasnému americkému režisérovi Robertu Wilsonovi pouze posloužil za materiál k vytvoření živých obrazů na jevišti, které jsou sice možná krásné, ale poněkud bez obsahu a étosu. Například Jaroslav Formánek v Respektu napsal: „Čapkovo poselství o hrůze ze smrti, touze po nesmrtelnosti, ale i o věčném pokušení vytvořit nadčlověka vyznívá v jeho (Wilsonově) Věci Makropulos okrajově a nedůrazně. Ve Stavovském zrežíroval vizuálně pozoruhodný tragikomický škleb o lidských povahách. Na okázalou formu bez silného obsahu se ale rychle zapomíná." (…)

(…) To Miroslav Donutil (jako Jaroslav Prus) – lhostejno, zda zamýšleně či nechtěně – dával onen večer najevo, že v tomhle on se hodlá angažovat jaksi jen odtud až potud, že tohle mu nejde „od srdíčka".

*Myšlenka ve vlastní hlavě zrozená je úplnější než ta do hlavy pouze vtlučena.*
J. Menzel

## 4 / **Postulát**

- Herec by měl v první řadě milovat lidi.

- Umění má vznikat pro člověka, a ne proti němu. Na současném divadle však pozoruji tendenci k provokaci a lhostejnosti.

- Následuje divadelní umění tendenci televizního kultu?

- Herec si musí uvědomit, že svým uměním může ovlivnit duše lidí – svých diváků a posluchačů. Platí zde tedy i zákon odpovědnosti. Právě tuto odpovědnost by měl herec pociťovat i v běžném životě.

- Pro herce je velmi důležité, aby pozoroval lidi a jejich vztahy k ostatním.

- Neměl by se mu protivit žádný fyzický kontakt. Herec by neměl zmeškat žádný rozhovor s cizím člověkem. Nemůže chodit po světě s novinami v ruce a zakrývat si oči.

- Herec by měl mít vyvinutý jakýsi smysl pro férové jednání. Momentálně pozoruji trend, který férovost moc nepodporuje. Jako by přátelství, pochopení a dobro bylo zatlačeno do kouta, aby tak vzniklo víc prostoru pro posměch a sarkasmus.

- S herci, kteří nehrají žádný charakter, ale spíše sami sebe, se potkáváme na jevišti velmi často.

- Proč se teď každá divadelní produkce „zdobí“ násilím – musí se i na prknech, která znamenají svět, zrcadlit zhloupnutí, které nám hrozí každodenním sledování televize?

- S obavami sleduji tendenci vidět všechno černě. Ale třeba už máme toto období za sebou. Někteří divadelní tvůrci se už nebojí být zase milí a přátelští – podstupují však samozřejmě riziko, že budou působit kýčovitě!

- Herec, který tráví příliš mnoho času ve zkušebně, je zaškatulkován jako samotář. Pokud není schopen se ostatním přizpůsobit, nebude akceptován. „Přizpůsobením“ mám na mysli chovat se podle trendu – jít s davem.

- Herecké umění se stalo zotročeným uměním. Stalo se zvykem, že herec musí předvést všechno, co mu druhý nařídí. Po dlouholeté práci na svém těle a své duši si myslím, že by herec už neměl čekat, až dostane práci, ale měl by si ji sám zajistit. Neexistuje přece nic hezčího, než se na jevišti vrátit ke svým myšlenkám, a být pochopen publikem.

- Stejně jako se Konfucius snažil celý život přijít na to, jak se má člověk chovat ke světu a ke svému bližnímu, tak by se měl podle mého názoru i herec věnovat mnohým zásadním otázkám.

  Konfucius říká:
  *Rozhodni se,*
  *dokaž svou ctnost,*
  *buď lidský,*
  *čerpej sílu z krásy.*[1]

  Tímto krédem by se měl podle mého názoru řídit i herec.
  Snad ještě lépe to vyjadřuje krásná věta od Hippokrata:

  *Kde je láska k lidem, tam je i láska k umění!*[2]

  Jedno bez druhého nemůže existovat.

- Jak můžeme my, kteří si chceme osvojit herecké umění, očekávat, že sklidíme velký aplaus, když jsme nikdy nestudovali lidskost ani zásadní emocionální rysy, které nás všechny formují?

1 Debon, Günther – Speiser, Werner: *Chinesische Geisteswelt*. Bertelsmann Verlag, München 1957.
2 Ebstein, Erich Hugo: *Hippokrates: Grundsätze seiner Schriftensammlung.* Insel Verlag, Leipzig 1910.

- My, umělci, chceme upozornit na to, co se nám na chování společnosti nelíbí, chceme ostatní vyburcovat k probuzení.

- Do dnešního uměleckého světa vidím přece jen hlouběji a nevidím žádné lidi, ale osobnosti s vybroušenými charaktery, s tzv. „image“. Často se mi zdá, že tento trend, tato touha po vlastní image, brzdí naše vlastní já v rozvoji.

- Zraňuje mě, že herecké umění pozbývá uznání. Neměla bych však být překvapená, neboť v posledních deseti letech nebyl uznáván herec, který měl nejvíce talentu k napodobování, a tím také nejhlubší soucit s lidmi, ale ten herec, který hrál sám sebe.

- V čínštině je slovo lidskost kombinací znaků člověk a dvojka. Jak se tedy může herec naučit lidskosti? Není to právě on, kdo by měl bezpodmínečně prezentovat lidskost? Není to právě herec, kdo na jevišti tahá za nitky, a měl by tím vyzývat k lidskosti?

- Na jevišti herec obvykle ztělesňuje lidi, a tak přemýšlím, kde se tu vzal tento trend a kam nás vede trend k ztvárňování brutality a nenávisti?

- Jsem si vědoma toho, že je lidstvo řízeno zákonitostí vesmíru, a že nenávist a s ní spojená brutalita patří k silným citům. Nikdy si nemůžeme být jisti, zda ji nezažijeme na vlastní kůži. Nemohu se ale smířit s myšlenkou, že se doba, tedy naše společenské struktury, změnily natolik, že najednou vzhlížíme ke vzorům, které jdou takříkajíc přes mrtvoly, aby si tak mohly jít dál svou cestou. Těmto charakterům se dnes na jevišti vzdává úcta a jejich ubohé stránky jsou vášnivě (a právě ta vášeň mě znepokojuje) a do detailu rozebírány. Občas si to vysvětluji polehčující okolností a sice tím, že se to všechno děje následkem lenosti – když se ale dívám na tu preciznost, s jakou je ten charakter utvářen, nemůže už být o lenosti řeč.

- Hlavní otázka, kterou sobě a nám Konfucius klade, a po jejímž zodpovězení tak prahne, zní: Jak se má člověk chovat ke světu, ke svému bližnímu.

- Během svého hledání axiomu, herce, člověka, který nechal svého diváka podepsat smlouvu a tím také povolení „být oklamán“, se budu neustále zaobírat citáty, neboť jsou pro mě důkazem kodexu lidskosti, který bych tak ráda v herci znovuobjevila:

*Malý trik, jak drasticky, fantasticky a možná navždy změníš jeviště svého života.*
*(v případě, že to chceš).*
*Dívej se jiným směrem!*[3]

Ano, myslím, že tento trik snad ještě víc popisuje herectví, iluzi – herec musí být schopen dívat se jiným směrem, vydat se po jiné cestě. Tak vykoná zase jeden krok pro lidstvo a tím také pracuje na lidskosti.

- Nan-ch'uaen[4] tvrdil:
  *Vnímání každodennosti je cesta. Vědomí je klam, nevědomí je bezvýznamné. Když člověk přestane pochybovat, je najednou všechno jasné. Jak by se dalo o tomto diskutovat?*

  Chao-chou dosáhl při těchto slovech náhlého osvícení.
  *Vnímání každodennosti je cesta.* Neměla by právě tato věta mít pro herce velký význam?

- Není snad divadlo lidská všednost? Proč se smějeme určitým frázím, které nám herec recituje, proč reagujeme na určité „momenty" velmi emotivně? Není to náhodou proto, že nám herec podsouvá zrcadlo každodennosti?

- Ego se stalo naší jedinou identitou a vzdát se ho by s naprostou jistotou znamenalo vzdát se své individuality.
  *Láska vyžaduje velkou odvahu – a to z toho důvodu, že předpokladem lásky je zřeknutí se svého ega. Lidé se ale strašně bojí vzdát se svého ega. Přirovnávají to téměř k sebevraždě. To je ovšem jen zdání, protože nic jiného než ego neznáme.*

  *Ego je podvodník – falešný, zrádný, vymyšlený. Dokud se ho nevzdáš, neuvidíš, jaký doopravdy jsi: To skutečné zůstane navždy ukryté pod neskutečným. To skutečné se schovává za tím neskutečným, stejně jako se Slunce schovává za mraky. Láska vyžaduje, aby ses vzdal svého ega.*[5]

  Herec nesmí mít žádné ego. Pokud má ego – pokud si zvolil image, kterou každodenně používá („každodenně" ve smyslu „bere ho s sebou na jeviště") pak je jeho postoj k životu jasný. Je však pak ještě možné herce změnit? Je potom ještě „zpracovatelný" pro novou roli – novou výzvu? Obávám se, že už jede v zajetých kolejích svého každodenního charakteru a propásne tak velkou šanci – šanci změnit se. Divák by to jistě uměl ocenit, kdyby si herec

3 Dooley, Mike: *Grüße vom Universum*. Knaur, München 2008
4 *Chinesische Geisteswelt*
5 Osho: *Das Buch der Frauen*. Ullstein, Berlin 2004

nestanovil žádné hranice a byl ochoten tu novou roli – nový charakter – zcela prožít. Image mu v tom však zabránila. Nebyl ochoten předat svým divákům lásku k divadlu. Škoda, protože divák by ji určitě rád přijmul.

- Jak velká odpovědnost pro herce, že? Láska k lidem, láska k divákovi – láska znamená také odpovědnost!

- Pozoruji změnu ve vývoji divadla. Neslouží už lidem samotným, mnohem více slouží agendě. Agendě apokalyptického myšlení. (Slovo apokalypsa znamená změna, ne zánik nebo konec!)

- Opravdu je divadelní tvorba privilegiem vyšší střední vrstvy?

- Proč vše staré zapíráme a tak hodně měníme, že jen ten nejpozornější divák rozpozná paralelu originálního díla?

- Kam zmizel étos, forma, estetika, krása, chuť k smíchu a pláči? Kdy se to stalo? Kdy bylo umění zneužito k účelům sebepoznání?

- Když čtu nějaký článek o butó[6] (jeden z mnoha trendů současného evropského pohybového divadla, původem samozřejmě z Japonska), tak hned na prvním řádku narazím na slovo „Darkness“ (temnota). Kniha o butó má název „The Dark Soul“ (temná duše). videa B1-B7

- Je snad možné, že divadelníci nové doby otevřou noviny, přečtou a přijmou za své, aniž by se zamysleli nad tím, zda je obsah pravdivý, nepravdivý, nebo alespoň z části pravdivý?

- Byli to snad právě divadelníci, kteří vytvořili to temno v nás a kolem nás, aniž se kohokoliv zeptali, např. obětí nacionálního socialismu, komunismu nebo válek dnešního kapitalismu, které, ať už pro „cokoliv“ bojovaly v Evropě, Asii,

6 Nina Vangelis: *Potřebuju být slavný* – Min Tanaka – SAD (Svět a divadlo) 2/90.
Búto (doslova: temný tanec) vyjadřovalo kontestační nálady 60. let; ruku v ruce s nimi šla revolta proti formalistní estetice, proti uznávaným kánonům krásy. Proti tradiční dekorativnosti umění se začala vyzdvihovat grotesknost. Opouští se estetická libost pohledu na lidské tělo ve prospěch reflexe lidského těla, ve prospěch poznání, skrytého, nezřejmého života těla, jeho vnitřní krajiny. Činnost Mina Tanaky náleží k širokému proudu stylu búto, což je pojem zhruba totožný s pojmem japonská avantgarda 60.–80. let. Někdy také označuje Tanaka toto hnutí jako „underground“. Počátky butó se datují do konce let padesátých a jeho legendárním zakladatelem je tanečník Tacumi Hidžikata, jehož duchovním synem se Min Tanaka cítí. Butó zasáhlo různé druhy umění; v divadle sem patří práce i u nás (z doslechu) známých Šúdži Terajamy a Tadašiho Suzuki. Šúdži Terajama, jehož skupina Tendžó Sadžiki hostovala nejednou na významných evropských festivalech otevřeného divadla, prosazoval hesla jako „vzkříšení těla“, „profesionálové pryč z jeviště“, „vysvobození divadla od divadla“, která našim evropským uším nezní niterak cize. Měl blízko k happeningu a surrealistické poetice.

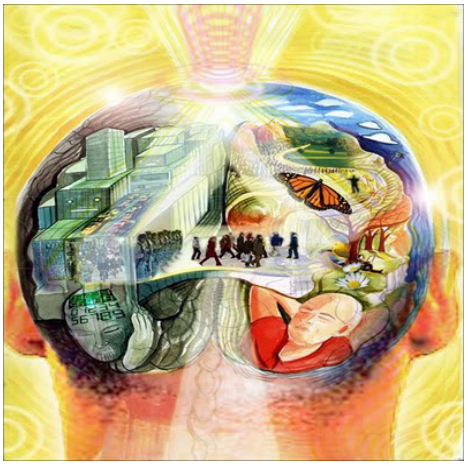
Americe nebo teď aktuálně v Iráku a v Afghánistánu? Aniž by promluvili s těmi, kterých se to přímo týká a zeptali se jich, jak se dívají na celý vývoj událostí.

- Vždycky jsem si myslela, že divadelní produkce je jako kniha, kterou si divák může znovu přečíst, a udělat si o ní svou vlastní představu. Zdá se mi ale, že se z divadla stala nedobrovolná cesta ega, již uvádí lidé, kteří jsou z velké části znuděni svou „západní“ existencí. Na jevišti prožívají svůj strach ze zítřka, křičí a používají gesta, která vznikla daleko od jakékoliv krásy, ba vznikla přímo na jevišti (jako produkt performativní formy výrazu).

- Nepochopím však, jak si může člověk zachovat zdravý rozum při takovém množství temnoty a záměrné dekadence.

- Dlouhou dobu jsem si myslela, že umění je privilegium těch, kteří kvůli svému záměru hodně studovali a také do něj hodně investovali. Myslela jsem si, že umělci jsou němí pozorovatelé našeho každodenního života, který zabalí do svých děl a ty nám pak nastaví jako zrcadlo. Dnes mám ale pocit, že spousta umělců s sebou vůbec žádné zrcadlo nemá a asi si ani nedali práci s pozorováním svých bližních (často to vůbec nejde, protože jsou opakovaně rozptylováni svými mobily a počítači), aby si nějaký obrázek vůbec utvořili. Znamená to snad, že moje domněnka o okamžitém vypracování performance po otevření knihy a přečtení textu (nutno podotknout, že bez reflexe!) není zase až tak nepravděpodobná?

- Může snad za vzkříšení temnoty všeobecný přehled? Nepřipustí snad intelekt uhnízděný v levé hemisféře a podporující touhu po neznámém, vlastní myšlení a snahu dopátrat se pravdy?



www.neilhague.com

- Proč je duše dnešního dvacetiletého, třicetiletého umělce tak ..... smutná? Je to snad televizní program, který ji tak nudí?

- Nebo je to snad prastarý virus, který napadá lidstvo už od pradávna – strach ze smrti?
  *Člověk musí být zranitelný, aby poznal, co je život; musí být zcela otevřený a nechráněný. Člověk musí být připraven i zemřít – jedině pak pozná život. Kdo se bojí smrti, nikdy život nepozná, protože strach nikdy nic nepozná. Když se nebojíš smrti, a jsi připraven pro poznání zemřít, pak poznáš život, věčný život, který nikdy nezhyne. Zákony jsou převlečený strach, láska je živoucí nebojácnost.*[7]

- Možná je to právě právnický rozum, který by rád něco vysvětloval a dopomáhá si k tomu uměním.

- Mylný názor „jsem umělec, tudíž absolutně volný" stojí možná v cestě tvůrcům umění, neboť opravdová svoboda by přece vedla k nalezení skutečné lásky, a ta je přece tabu, především v divadle.

- Jestliže je pak inscenace až příliš bezcitná, vždy se najde východisko, jak se může autor ospravedlnit. Jednou jsem slyšela historku o Oscaru Wildovi. Jeho první hra byla neúspěšná, úplný propadák. Když vyšel z divadla, zeptali se ho přátelé: *Tak co, jak to šlo?* Odpověděl: *Byl to velký úspěch. Ale publikum nestálo za nic.*

7 Osho: *Život, Láska, Smích*. Pragma, Praha 2007

*Divadlo nemusí být jen podnikem k předvádění her, režisérů, herců, biletářek, sálu a publika, ale může být něčím víc: živoucím duchovním ohniskem, místem společenského sebevědomí, průsečíkem silokřivek doby a jejich seismografem, prostorem svobody a nástrojem lidského osvobozování; každé představení může být živou a neopakovatelnou sociální událostí, přesahující dalekosáhle svým významem to, čím se na první pohled zda být.*

V. Havel

# 5 / Všichni hrajeme divadlo

## 5.1 Aktéři

Co to tedy je to hraní? Je to něco, co všichni děláme každý den? Americký sociolog Erving Goffman[8] uvádí svou knihu *Všichni hrajeme divadlo* následujícím výrokem:

*Sociální svět je jeviště, složité jeviště, s publikem, představiteli a outsidery, s hledištěm a kulisami, a dalšími zvláštnostmi.*

Goffman definuje ztvárnění jako soubornou činnost jednoho konkrétního účastníka nějaké konkrétní situace, která má za úkol jakýmkoliv způsobem ovlivnit ostatní účastníky. Předem určený rámec děje, který se rozvíjí během představení, a může být představen a zahrán i při jiných příležitostech, označuje jako „roli".

Všechny dílčí aspekty a žánry hereckého umění 21. století se dnes rády prezentují performancí.[9] V mnoha případech to vypadá, jako by tam byl *performer*[10] kvůli sobě a ne kvůli publiku. Při improvizaci a experimentování hledá své vlastní „já". Zásadně se tím odlišuje od herce[11], který ztělesňuje roli a staví proto svou vlastní osobu do pozadí. Správný herec umožní divákovi do ztělesněné role promítnout vlastní fantazii a představivost. Tento proces převtělení performer svému publiku neumožní, protože jako roli předkládá svůj vlastní charakter.

8 *Goffman, Erving: Všichni hrajeme divadlo.* Studia Ypsilon, Praha 1999.

9 Performance: Spojuje vizuální umění, divadlo, hudbu, video, poezii a film, bez apriorní představy. Neodehrává se v divadlech, nýbrž v muzeích a uměleckých galeriích. Zdůrazňuje, že jde o pomíjivou, neukončenou produkcí, nikoli o představení uzavřeného, dovršeného uměleckého díla. (Patrick Pavis) – viz příloha č. 1: „Performance".

10 V užším slova smyslu je jako performer označován ten, kdo se obrací k publiku a přitom mluví a jedná svým vlastním jménem (jako umělec a člověk), zatímco herec představuje postavu a předstírá, že o svém herectví neví. Performer inscenuje sám sebe, vlastní já, herec hraje roli někoho jiného. (PP)

11 L. Jouvet, který vyšel z teoretické tradice 19. století a z Diderota, systematizoval rozdíl mezi dvěma druhy herců, obsažený implicite ve francouzských pojmech acteur a comédien: první je schopen hrát pouze některé role odpovídající jeho oboru a vlastní „image" a ve svých rolích vychází ze sebe. Druhý naopak hraje všechny role, „mizí" za svou postavou, je divadelním profesionálem, mistrem svého „řemesla". (PP) – viz příloha č. 1: „Herec".

*Jako je přirozená pravdivost v díle sochaře, který nám věrně zobrazil špatný model. Obdivujeme se této věrnosti, ale celek shledáváme ubohým a žalostným. A řeknu ještě více: Nejjistějším prostředkem, jak hráti nízce, uboze, je hrát svůj vlastní charakter. Jste-li pokrytec, lakomec, misantrop, budete je hráti dobře, ale nevytvoříte nic z toho, co vytvořil básník, protože on vytvořil Pokrytce, Lakomce, Misantropa.*[12]

Oklamaný divák, který se domníval, že přišel do divadla, musí tedy uznat, že se ocitl na performanci. Dokonce je po něm často požadována i fyzická účast. Nepřipravený divák je pozván na jeviště a překračuje tak magickou hranici. Jen málo dramatických divadelních produkcí má tu odvahu, nějakým způsobem své diváky začlenit do dění na jevišti. Hranice mezi iluzí a realitou je příliš křehká. Její pokoření je většinou více ke škodě než k užitku. Performance tuto metodu však velmi ráda používá a zcela záměrně hranici ignoruje. Moderní způsob jevištní prezentace se jasně definuje svým mottem: Hranice neexistují! Doslova. video PA29 video PA1

Přímá řeč už pro herce není hereckou formou, ale je používána k hlasitému předčítání textu. Vypadá to, jako by snad herci ani nechtěli vklouznout do role, ale spíše vyniknout jako takzvaní vypravěči. Pro diváka je tak těžké se do role vcítit, když to nedělá ani sám herec. Tomu se pak nedaří vtáhnout diváka do hry.

Zmatený návštěvník divadla, příp. performance se marně snaží zahlédnout okno do performerovy duše. Během celého vystoupení je performer ponořen do svého nitra, je v transu. Dalším důvodem je velká koncentrace, kterou vyžaduje náročná choreografie. Intenzivnější pohled směrem k divákům by mohl uškodit dokonalosti pohybů. Platí to především tehdy, když performanci utváří více aktérů. Při tanci musíme také respektovat více faktorů – nezranit partnera neopatrným počínáním a docílit celkové plynulosti pohybů během vystoupení. Konečně má divák možnost podívat se v závěru výstupu na hercovy oči, ten ale svůj pohled od aplaudujícího publika ihned odvrací. Snad kvůli nedostávající se víře ve vlastní roli? Nebo je to neuctivé chování vůči publiku? Nejedná se dokonce o vynucený postoj ve jménu umění? Třeba umělec nechce poslat diváka domů s pocitem spokojenosti. Požaduje po něm, aby sám zpracoval zhlédnutou performanci a dal tak volný průběh sebereflexi. Divákovi z tohoto důvodu nevěnuje na konci spektáklu ani jeden úsměv. video PT11 video PT19

Čím více performancí v tomto smyslu člověk vidí, tím víc narůstá jeho pocit podezření, že má před sebou neškolené, ba dokonce netalentované herce. Asi je potřeba vidět ještě více takových představení, abychom té technice, která za tím stojí, přišli na kloub.

Je to snad vlastní nejistota představitelů, která jim nedovolí otevřít okno do své duše a umožnit nám tak konečně přístup do jejich světa? Nebo chybějící

12 Diderot. Denis: *Herecký paradox*. Svoboda, Praha 1945

základní herecké vzdělání? Má jejich nejistota kořeny v nedostatečné životní zkušenosti, chybějící sebeironii a osobní životní filozofii? Nebo v bolestivém stále trvajícím dospívání, které touží pochopit vlastní duši a akceptovat své tělo?

Člověk by rád doufal, že jeden z těchto důvodů zapříčinil prázdnotu, která je na mnoha takových představeních přítomna. Co když je to ve skutečnosti ignorance? Důvodem je tedy ignorance a s tím spojená lhostejnost k láskyplně vypracovanému řemeslu velkých mistrů hereckého umění. Není to příjemné takto spekulovat, ale nebylo by správné, nechat tuto domněnku bez povšimnutí. Mnoho mladých umělců má totiž stále potřebu upozorňovat na to, že užívá „alternativních" metod a propůjčuje tím umění svůj rukopis.

Alternativní divadlo dnes zažívá boom, který se dobře prodává a který z obchodníků – občas zvaní jako režiséři – dělá superstar. Nejzábavnější na celé věci je paradoxní skutečnost, že alternativa už vůbec není alternativní. Herci, kteří se cítí v alternativním divadle jako ryba ve vodě, žijí stále v domnění, že jsou od jimi tak nenáviděného tradičního a komerčního divadla naprosto odlišní. V čem však ještě spočívá toto „být odlišný"? Dnes už existuje mnoho festivalů a také divadel, která nenabízí nic jiného než alternativní divadlo. Komerční úspěch je velký a alternativní divadlo už nemůže být chápáno jako malý, skromný fenomén vyspělé kultury, neboť jej dělá už skoro každý! Někteří ho dělají lépe, jiní hůře. Stále obtížnější je však oddělovat komerci a alternativu, protože subvencováno je dnes vše, co je moderní a „trendy".[13] Hlavně ať má mladé publikum pocit, že se mluví jeho jazykem. Subvence jsou zde vždy pro ty, kteří se poslušně drží předpisů a nikdy veřejně nekritizují své sponzory. Bylo by taky nelogické to dělat! Alternativní je jen způsob, jakým se zachází s diváky, jinak se nic nezměnilo. Divák se musí orientovat v širokém spektru různých nových forem divadla, a pokud se mu to nelíbí, může zase klidně jít. Prozatím se vynakládá vše na to, aby se experimentálnímu divadlu[14] nekřížila cesta, protože je přece poslušné a nic nekritizuje. V šedesátých letech možná ještě kritizovalo, ale dnes, v době kapitalismu, je to pouze způsob sebeinscenace. S alternativní formou divadla to nemá skoro nic společného. Sociální divadlo je tabu, protože socialismus už není žádné téma. Každý evropský občan ví, jak má v sociálnědemokratické společnosti žít a přežít. Pro divadlo je to tedy málo. V současné době se vůbec nedaří využít divadlo jako platformu pro apel k sociálním změnám ve společnosti, protože tomu stojí

13 viz příloha č. 2

14 Pojem experimentální divadlo je nejen protikladem divadla tradičního, komerčního a měšťanského ale i klasického repertoárového divadla, které uvádí pouze známé hry a autory. Jde tedy spíš o postoj umělců k tradici, instituci a komerci než o určitý žánr. Právo na hledání, tedy i na omyl, tvůrce podněcuje k riskantním experimentům i v oblasti recepce (někdy výsledek dokonce vůbec není určen veřejnosti), k neustálým změnám a k pokusům o zásadní proměnu pohledu diváka, který je až příliš často pohodlně „usazený" v zaběhnutých stereotypech: proto je experimentální divadlo často obviňováno z elitářství a hermetismu. (PP)

v cestě celebranti se svými egoistickými cíli. Pro spoustu mladých umělců jsou to idoly. Ani to nemusí být zrovna hvězdy divadelní scény. Špatným směrem se někdy ubírá i obdiv k popovým hvězdám. Mladé herečky tak mají mylný pocit, že musí na scéně vsadit vše na své tělo, protože si toho žádá „nejnovější trend“. video H3-H7

Režiséři a herci inscenují sami sebe, dávají každému najevo, že jsou talentovaní, a to stačí. Egoistický talent se velkoryse podporuje, protože je jasné, že se nebudou plést do politických událostí. Všichni jsou totiž zaměstnáni sebou samými, prezentací svého těla a svých nezralých idejí. Představitelé se během své performance pohybují mysticky a tajemně, jejich obličejové svaly se však ani nepohnou. Úsměv už z jeviště dávno zmizel. Na ostatní mimické výrazy natrefíme také velmi zřídka.

Paul Ekman[15] ve svých empirických spisech popsal sedm základních emocí, které je schopen každý člověk, nehledě na kulturní původ, rozpoznat a interpretovat: radost, vztek, odpor, strach, pohrdání, smutek a překvapení. V moderní činohře nemá kompletní paleta základních emocí téměř žádné místo. Mnozí z nás by rádi věřili tomu, že jde o železnou vůli představitele, který chce zůstat věrný svému „novému“ umění a vyjadřovat se pouze gesty, nejhůře hlasem, nikdy však – a to z přesvědčení – výrazem tváře. Tímto je postižena i klasická činohra v Evropě. Vzniká spousta inscenací, které používají herce jen jako prostředek k dosažení určitého účelu a nestaví jej do centra dění. Režisérské divadlo nevyžaduje od herce precizní mimiku, gesta či schopnost empatie. Vyvolený je ten herec, který poslouchá a dělá přesně to, co od něj chce režisér. Otázkou zůstává, k čemu absolvoval hereckou školu? Ještě podivnější je situace, kdy režisér nemá žádné dramatické vzdělání, a tak divadelní estetiku prostě téměř ignoruje.

*Co dnes především chybí evropskému divadlu?*
*Jednoznačně se mu nedostává hereckých osobností. Z toho hlediska jde o velkou a vleklou krizi. Nejsou herci středního věku, evropské divadlo dnes nemá takové mistry, jako byl Olivier, Barrault. A mladí jsou hrozně schematičtí a pěstují si podivný styl. Dobrovolně se stávají jen pouhou součástí nějaké režijní kompozice, a tím vlastně přicházejí o svou tvůrčí svobodu. Dnešní divadlo klade důraz na režii, výtvarné pojetí, výklad textu a herce odsouvá do pozadí.*[16]

Označení režisér[17] je mnohdy nesprávné, protože tuto funkci nezastávají umělci, nýbrž obchodníci, kteří své produkce označují slovem „nový“. Podobně jako video C21

15 Ekman, Paul: *Gesichtssprache*. H. Böhlaus, Wien 1976

16 Giorgio Albertazzi, umělecký ředitel Teatro di Roma, Lidové noviny – Roč. 17, č. 97

17 Osoba pověřená inscenaci hry, která nese odpovědnost za estetickou a organizační stránku inscenace, protože vybírá herce a interpretuje text, s využitím scénických možnosti, které má k dispozici. Mladá generace režisérů již není závislá na modelech dekonstrukce, ať jde o psychoanalýzu, marxismus nebo lingvistiku, nehlásí se k žádným vzorům ani školám, tím méně k hnutím či nejrůznějším „ismům“. Každý postupuje po svém, krok za krokem, často bez institucionálního zaštítění.(PP) – viz příloha č 1: „Režisér“.

žlutočervené reklamy supermarketů se v novinách chlubí divadelní plakáty slovem „nový“ a prodávají „nejnovější“ produkci „nováčka“-režiséra, přičemž slibují „nový“ divadelní zážitek s „novým“ obsazením atd. Neustálá potřeba vyniknout, která asi nejlépe charakterizuje 21. století, je v obličejích herců zase znatelná. Nikdy pořádně nepochopeni svými vlastními rodiči, učiteli a společností se dostali do slepé uličky, kde budou navěky hledat spokojenost a smysl života. Nikdo je nikdy neakceptoval takové, jací jsou. Od narození jim říkali, že by měli pracovat ještě lépe a rychleji. Začali utíkat sami před sebou a ignorovat své vlastní já, které se vyvíjí už v raném dětství. Prostřednictvím pokřivených modelů, podle nichž nejsou pro svou společnost dost dobří, hledají své já, které už mají od narození v sobě, ale mají strach být tím, kdo doopravdy jsou. Den co den je pronásleduje myšlenka, že by už vlastně měli dávno zastávat vyšší funkci. Měli by se víc prosadit, mít moc, peníze a kráčet životem jako úspěšný člověk. Jejich existence je proto trvalý „vznik“ a vlastní „bytí“ tím trpí, protože se nemůže projevit. Z tohoto začarovaného kruhu se dá uniknout. Můžete podstoupit deprogramování – deprogramování počítačového programu. David Icke označuje tento počítačový program jako Matrix,[18] který nás denně ovlivňuje a podsouvá nám myšlenky, které vůbec nejsou naše. Takto vysvětluje i manipulaci lidských mas. Jak je možné, že miliony vojáků táhnou do války a že civilisté mlátí vlastníma rukama lidi, jejichž příběh vůbec neznají? Tito naprogramovaní lidé slyší jen „jsou to nepřátelé“. Každý, kdo se nad těmito skutečnostmi už někdy pozastavil, by se měl pořádně zamyslet nad teorií počítačového programu, Matrixu, který vědomě ovlivňuje naše myšlení, aby uskutečnil hrůzy jako kdysi první a druhou světovou válku.[19] Deprogramování Matrixu by nás mohlo osvobodit, pomoci nám růst a rozkvést. Většina ale volí jistotu, kterou nabízí společenský systém a dopustí tak, aby se jejich přirozené instinkty změnily v sociálně upotřebitelné myšlení.

Postmoderní divadlo teď určuje nový trend – fyzické divadlo.[20] Představení, která se označují jako fyzické divadlo běžně a úspěšně ignorují prozíravost světa, přírody a jejích zákonů nebo nádheru života. Místo toho, aby jako tichý pozorovatel analyzovaly svět a jeho události, vyvodí rychle závěry a ty transformují na jeviště. Tato díla vykazují vše, jen ne návrhy na zlepšení. Divadlo už nezajímá, že existují různé lidské charaktery. Nejvyšší formou umění už není mimesis. Středem pozornosti je nyní vlastní myšlenka. Přitom se bohužel zapomíná, že je nauka o lidských charakterech velmi hodnotná studie. Nejen pro mladé herce, nýbrž pro každého mladého umělce, který se chce dál vzdělávat. Studiu se

18 Icke, David: *Children oft the Matrix*. Bridge of Love Publications, USA 2001.

19 Icke, David: *Infinite Love ist he Only Truth*. Bridge of Love Publications, USA 2005.

20 viz kapitola „Fyzické divadlo“

můžeme věnovat každý den – v tramvaji, v supermarketu, na zastávce, v parku, kavárně apod. Mnoho mladých lidí, kteří se chtějí stát herci, raději investují své úspory do workshopů. Doufají, že se za víkend dozvědí tajemství celého úspěchu. Svou empirickou studii přitom mohli zahájit přímo před domem. Stačilo si vzít poznámkový blok a sednout si na lavičku v parku. Takové studium nic nestojí, zřejmě se ale těžko provádí. Spousta lidí se stala obětí přetechnizovanosti a nemá už vůbec čas se jen tak posadit a pozorovat. To už zvoní mobil a myšlenka je pryč.

Aktéři západních divadel 21. století jsou ve většině případů lidé usilující o uznání. Dělají všechno pro to, aby se mohli profilovat něčím novým, co tu ještě nikdy nebylo. Pod záminkou intelektuálního umění svým divákům věrohodně předstírají, že vědí, co chtějí a že jejich vize mají hodnotu pro všechny. Aby se vyhnuli podezření, že vlastně neznají lidi, vytvářejí performance založené na literární předloze, kterou pak velmi volnou interpretací transformují na jeviště. A aby se i posledním pochybnostem o inscenaci sebe sama udělala přítrž, pracují herci rádi s falešným naturalismem. Díky němu hravě zametou tu starou otravnou otázku pod koberec: „Je to nebo to není umění?“

*„Strasbergův soud pokaždé přesel do kázání, které, proslovené absolutně spatra, se stupňovalo do živelných moudrých úsloví, zcela nepromyšlených a pravděpodobně dosud nevyslovených, a tedy jako informace nebezpečně nespolehlivých; ale Strasberg se nechával unést, stoupal do oblak svých náhlých vizí. Hlásal a oživoval čistý naturalismus.*
*Snad by bylo lepe mluvit o „přirozeném behaviorismu“; pro některé z nás by tato spásná maličkost měla v sobě víc odbornosti.“*[21]

21 Olivier, Laurence: *Hercova zpověď*. Práce, Praha 1989.

*Když už člověk jednou je,*
*tak má koukat, aby byl.*
*A když kouká, aby byl, a je,*
*tak má být to, co je, a nemá být to, co není,*
*jak tomu v mnoha případech je.*

Jan Werich

## 5.2 Víra ve vlastní roli

Goffman považuje víru ve vlastní roli všedního života za výzvu. Když hraje jedinec nějakou roli, vyzývá tím zároveň své diváky, aby brali vážně dojem, který to u nich vyvolá. Apeluje na jejich víru v postavu, kterou vidí, a na její ztvárněné vlastnosti, které skutečně má. Vykonané činy měly opravdu implicitně požadované následky, a vůbec se všechno událo tak, jak je to představováno.[22] To platí i pro představitele na divadle. Jak je ale možné, že spousta těchto ztvárnění ztrácí na napětí a věrohodnosti?

Divadlo žije v krátkém časovém úseku. Večerní představení trvá zhruba dvě hodiny. Během těchto dvou hodin si aktér své diváky musí získat, jinak svou hru prohrál. Jak se mu to ale má podařit, když ve svou vlastní roli vůbec nevěří? Vidět herce, který nevěří ve svou roli, je jako přistihnout lháře při lhaní. Nic tam nebylo a nic nezůstalo, co by zahřálo srdce, duši diváka. Katarze se nekonala. Můžeme si dovolit takového herce označit za cynického představitele? Je mu snad jedno a nechce pocítit, co si o něm a jeho představení publikum myslí? Do jaké míry se s ním divák identifikuje, soucítí s ním či jestli vůbec pochopil jeho poslání?

Goffman rozlišuje dva druhy představitele a jeho víry ve svou vlastní roli v každodenním životě. Na jedné straně máme herce, který je svou hrou úplně pohlcen; zcela upřímně může být přesvědčen o tom, že otisk reality, který inscenuje, je „skutečná“ realita. Pokud s ním publikum tuto víru v jeho hru sdílí – a to je běžný případ –, tak bude o „realitě“ ztvárněného pochybovat snad jen sociolog nebo sociálně zklamaný člověk. Na druhé straně existuje podle Goffmana herec, kterého jeho vlastní role není schopna přesvědčit. Tato možnost je zřejmá tehdy, když se nenajde ani jeden pozorovatel, který by byl alespoň na přibližně stejně dobré cestě hru prokouknout jako ten, co ji inscenuje. Mimoto je možné, že se představitel o přesvědčení publika stará jen nepřímo nebo z jiného důvodu, takže mu je pak vlastně lhostejný názor, jak se se sebou a svou situací vypořádal.

22 *Goffman, Erving: Všichni hrajeme divadlo.* Studia Ypsilon, Praha 1999.

Herce, který není o své vlastní roli přesvědčený a nesnaží se přesvědčit ani své publikum, označíme jako „cynického“. Výraz „upřímný“ rezervujeme pro představitele, kteří jsou přesvědčeni o stopě, kterou jejich vystoupení zanechá. Musíme mít ale na paměti, že i cynického herce může při veškerém nezájmu jeho vlastní maškaráda uspokojit. Stane se tak tehdy, když prožívá fakt, že si může podle libosti s něčím hrát a publikum to musí brát vážně, jako podnícenou duševní agresi. V poznámce pod čarou uvádí Goffman ještě jednu filozofickou myšlenku, kde blíže vysvětluje tento „podvod“ a umožňuje nám porozumět duševnímu stavu „podvedeného“. V našem případě je ten podvedený divák, neboť si koupil lístek na večerní představení a teď jde domů zklamaný, prázdný, možná dokonce naštvaný. Goffman[23] spekuluje s myšlenkou, že skutečným zločinem podvodníka není krádež peněz, ale krádež iluzí. Kdo hru hned prokoukne, bude mít možná dokonce odvahu opustit na protest hlediště, neboť nebude ochoten akceptovat takový podvod. Mnoho z nás tu odvahu ale nemá, setrváme až do konce „spektáklu“ a necháme se více méně oblbnout, a to vše ve jménu umění. Ta inscenace byla přece tak vychvalovaná, divadelní kritici o ní psali v superlativech a slibovali jedinečný divadelní zážitek. Zklamaný divák přemýšlí, jestli je to jen jeho vina, když dílo nepochopil. Představení mu přišlo moc brutální a plytké, nemohl věnovat hercům své srdce. Vinu asi nenese divák a jeho senzibilita, nýbrž neúcta a ignorance režiséra, který k sobě pustí dvě skupiny a přitom ani herci ani divákovi nedovolí spolu duševně splynout. Buď z cynismu, nebo nedostatku citu představiteli všechno sebral a divákovi možná ještě víc. Víra ve vlastní roli se stává čím dál víc obtížnější.

*Požadavek vnitřní, psychologické pravdivosti díla je tedy absolutní ne proto, že by ji žádal realismus díla, jež může být třeba sebe více idealizováno, nýbrž že ji žádá jednostejná psychologická organizace obecenstva, tj. lidí vůbec.*[24]

Takový podvod ale nemusí nutně prasknout. Může zůstat skrytý – divák jde domů s pocitem viny a lítosti, láme si hlavu nad tím, proč představení nepochopil. Právě viděl činohru založenou na Kafkově „Procesu“, a jelikož tu knihu nikdy nečetl, trápí se tím, jaké má ve svém vzdělání mezery. Dnes večer je on ten poražený. Herec, pokud je s inscenací spokojený, jde domů s dobrým pocitem a možná trochu cynicky smýšlí o nevzdělaném divákovi, který Kafkovo dílo třeba vůbec nezná a zmatený nespokojený opouští divadlo. Představení ho vykolejilo; sice ne duševně, ale jeho smysly a otevřenost vůči novému byly hořce zklamány.

23 *Všichni hrajeme divadlo*

24 Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění*. Melantrich, Praha 1931.

V rozhovorech s režiséry, jejichž umění je založeno na slovech „nový“, „inovativní“ a „provokativní“, se často objevuje otázka, zda-li sami věří svým novátorským idejím a vizím, které prezentují na jevišti. Možná až příliš často přichází sebejistá odpověď, „samozřejmě, jinak bych to přece vůbec nedělal“. Na příkladu díla výtvarnice Tracey Emin[25] „My Bed“ (Má postel) si můžeme ukázat, do jaké míry se dá žít a chápat víra v sebe sama a ve svou existenci umělce.

video C16

video PA10/PA11

www.emininternational.com

Když se jí v jednom interview ptali, jestli svou instalaci (viz foto) považuje za umění, tak s přesvědčeným úsměvem přitakala. Jedná se o umění, pakliže to ona, jako autorka, tvrdí. Na další otázku, zda od pozorovatele očekává, že její umění označí jako pěkné, odvětila, že sama své umění za pěkné považuje, jinak by ho přece nedělala. Na tomto místě je potřeba zmínit, že je umělkyně poznamenaná několika traumatickými událostmi svého mládí. Ve třinácti byla sexuálně zneužita a v osmnácti se rozhodla pro potrat. Čekala dvojčata a obávala se reakce rodičů. Zde vidíme, jak dalece je zkoušena naše tolerance. Známe-li tato fakta, můžeme s umělkyní soucítit. Nevíme-li o jejím osobním životě ale vůbec nic, pak je náš estetický přístup k jejímu dílu složitější. V tomto případě platí, že pokud umělkyně neodkryje svoje osobní trauma, svůj všední život a osobní boj, nikdy nás nezíská a my její dílo jen stěží budeme akceptovat jako umění. Není to ovšem jen výtvarné umění, které slouží jako platforma pro vystavení vlastního osudu na odiv.

„Nemoc je součástí mého života a tím také mé práce“. Německý režisér Christoph Schlingensief prezentoval na jevišti sám sebe ve vztahu k rakovině a smísil tak svůj naprosto privátní osud s intolerancí a povýšeností bílé Evropy vůči černému kontinentu. Proč tolik chceme pomoct Africe, když si už nemůžeme pomoct ani sobě samým? ptá se sám sebe a svého publika v představení Via Intolleranza II.[26] Epilog Via Intolleranza II přednáší sám režisér, poznamenaný nemocí. Sedí na jevišti a mluví o odchodu, nejen z černého afrického kontinentu, který jsme lstivě vydrancovali a teď předstíráme, že chceme něco zase napravit, ale také se osobně loučí z jeviště svého života. Schlingensief měl odvahu veřejně

video C14

25 Emin, Tracey: *Strangeland*. Hodder, London 2005.

26 Premiéra se konala v rámci avantgardního uměleckého festivalu v Bruselu roku 2010.

prezentovat svou smrtelnou nemoc. Těžko se dá na adresu Emin nebo Schlingensiefa říct něco kritického? Je obdivuhodné, že se s námi podělili o své osudy, které jsme vnímali a žasli nad nimi. Soucit je totiž to poslední, co by tito umělci chtěli. Až do své smrti Schlingensief sám sebe úmyslně prezentoval jako zinscenovaného geniálního svobodného umělce, kterému není nic drahé a který neuznává žádné divadelní tradice. Koncem roku 2010 odešel z jeviště života jako hrdina. Nikdy neodhodil svou masku. Měl obrovskou víru ve svou roli, nic neskrýval, netvořil lží a podvodem, prostě tomu věřil, stejně jako mnoho jeho příznivců a kritiků, kteří ho v tom utvrzovali.[27]

Tak je to nejspíš i s mnohými divadelními režiséry, kteří své nápady promítají do nerozpoznatelných inscenací. Díla sice ještě pojmenovávají „Hamlet" nebo „Macbeth", ale pak je s precizní ignorancí rozsekají a divákovi předkládají krvavé díly. Dělají si z toho své osobní dílo. video C6/C7/C8/C9

*Jsou režiséři, kteří s oblibou dělají vše, co dramatik předepsal, zrovna obráceně, což jest originalita velmi laciná.* (Zich)

Ignorují vlastní formu díla a inscenují divoce zcenzurovaný literární text, který ve jménu nového umění každý akceptuje a nikdo se ho neodváží odsoudit. Do cenzury se přimíchaly nové elementy moderního divadla a v mnoha nejbrutálnějších scénách je patrný režisérův rukopis. video C13

Edward Gordon Craig[28] se v kapitole o Shakespearových dílech dotýká podvodu režisérů a dramaturgů, kteří jeho texty krátí a mění. Se zdánlivým záměrem zpřístupnit je divákovi škrtají všechno, co se jim nehodí a co stojí v cestě jejich kreativitě. Craig je zásadně proti tomu a tvrdí, že by bylo lepší uvádět původní díla, tj. nekrácená a beze změn. Nejlepší řešení by bylo komplexní Shakespearovy hry vůbec neinscenovat a nechat literární text nedotčený jako dokonalé dílo. Čtenář si může ve své fantazii vytvořit vlastní obrázek a není ovlivněn osobní interpretací režiséra nebo dramaturga, která často ničí Shakespearův „duchovní svět". Shakespeara pochopil jen málokdo, tvrdí Craig. Jeho dílo vychází z jiných dimenzí, neřeší pouze rudimentární starosti lidstva, ale také božský svět, který je mimo náš malý člověčí horizont.

*Intelektuální výklad proč herec tak jedná? A k čemu tak jedná? Nás však (jakožto obecenstvo) nemůže sám o sobě uspokojit. Musíme to prožít sami a to tím, že se spředušev niíme v dramatickou osobu, o niž právě jde. Jest úkolem hercovým, aby nás strhl sugescí své* hry *až k tomu aktu; pak „chápeme" jednaní osoby, byť bylo navenek pro nás sebe nepochopitelnější – herec nás o něm přesvědčil.* (Zich)

27 Schlingensief, Christoph: *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!.* Kiepenheuer & Witsch, Köln 2009.

28 Craig, Edward Gordon: *O Divadelním Umění.* Divadelní ústav, Praha 2006.

*„Současnost je taková vonnegutovská. Je to směs šaškovité bizarnosti, neskutečně zlověstného temného hukotu. Považte, ta generace, co přichází po nás, nehraje lidi. Oni hrajou nápady. Není to generace, která má osobní zkušenost s literaturou nebo jako my s filmem. To je televizní generace, ona vnímá úplně jinak. Vnímá mozaikovitě a to je zemětřesení v hodnotovém systému.*

Boris Hybner

## 5.3 Nápad se stává „skutečností“

Téměř všechny nápady, které jsou na divadle realizovány, mají nějakou literární předlohu. Jako předloha pro velké současné divadlo by přitom lépe jak všechny staré a naší době neodpovídající literární předlohy posloužil vlastní zápisník herce, kde by si zapisoval svoje postřehy a pečlivě je analyzoval.

Je zajímavé, že Kafkova literatura ještě dnes nedá některým spekulantům spát. Každý si myslí, že pochopil Haškova „Švejka“, a proto zcela ignoruje hledání odpovědí na spoustu nejasných otázek. Člověk necítí žádnou výzvu, protože Haškův zábavný styl je pro většinu tak přirozený, že necítí potřebu o tom přemýšlet.[29] Hodně lidí si myslí, že humor je lehká disciplína, která nedává prostor pro spekulace. Opravdu to tak je? Každý, kdo už si někdy na jevišti vyzkoušel zahrát klauna nebo skeč, dosvědčí, jak je těžké si získat sympatie publika. Možná je to také důvod, proč to tolik mladých herců zkouší na „vážném“ divadle. Nevyžaduje snad vážnost tolik odpovědnosti jako veselost? Tak co je čemu nadřazené? Tragédie nebo komedie? Co když Kafka nechtěl být idolem ztracenosti a depresivních myšlenek? Kdo tvrdí, že jeho literatura souvisí s jeho osobní krizí identity? Možná to byl dokonce šťastný člověk!

Kafka je neuvěřitelný módní fenomén. Haška ignorují. Proč? Protože je skvěle ironický a vtipný, a to teď zrovna není „in“, není to „trendy“. Aby člověk porozuměl ironii a humoru, musí začít u sebe a být otevřený sebeironii – to je ale tvrdý oříšek, především pro děti blahobytné společnosti, které se v existencialistickém světě teprve hledají, a snad se brzy najdou! video PT29

Nesmírně oblíbený Thomas Bernhard a tolik inscenovaná Elfriede Jelinek jsou lidé tak jako ty a já, jen s větším pozorovacím talentem. Nezbývá než říct, že to jsou velmi smutní a pesimističtí lidé, kteří svou negací vzbuzují pozornost, protože ji umí do posledního detailu popsat. Platí pořád to stejné – buď a nebo. Na konci každé tragédie nebo komedie musí existovat nějaké východisko!

29 Chvatík, Květoslav: *Die Prager Moderne*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991.

A právě toto východisko je divadelníkovi 21. století naprosto cizí. Proč? Protože imituje televizi. Je brutální a falešná. A to je právě to, co dělá divadlo tak brutální a falešné. Divadlo je roztrhané na cáry a k jeho složení je potřeba velké srdce a hodně pokory. Kdo překročí svůj stín a udělá si čas na posbírání střepů? Kdo s tím začne?

Novou produkci dokážeme zinscenovat velmi rychle, a i když samozřejmě nová není, točí se celá propagace jen kolem slova „nový". Nabízí se otázka, kdo vlastně zakázal dramaturgům, režisérům a hercům uvádět na jeviště své vlastní myšlenky o světě, kdo jim zakázal vydat se cestou empirie. Pod záminkou intelektu, který mají divadelníci předepsaný, uvádíme příští sezónu zase Hamleta. Asi neexistuje nic příjemnějšího než si doma sednout, vzít si do ruky kdysi skvělé Shakespearovo dílo, červenou tužkou přelítnout řádky (sem tam dokonce dvakrát přečíst) a udělat nejukrutnější cenzuru všech dob. Georg Kreisler[30] poukazuje ve svých vizích na lhostejnost vůči cenzuře, která tu nikdy nebyla. Všichni přehlížíme, že se tak děje zase ve jménu politiky. Nastala doba, kdy si nemůžeme myslet, že jsme volní. My nejsme volní. Stále si to neuvědomujeme, ale pro peníze uděláme všechno. Myslíme si, že je normální vzít si peníze a usmrtit tak přání srdce – tomu se říká cenzura duše! Není to normální, a nikdy nebylo, ale bohužel to vždy pochopíme příliš pozdě.

Náš nový diktátor se jmenuje peníze. Najednou je tu zase, kolotoč, se všemi svými sliby a slovy odpuštění, a úplně nejhorší je absolutní víra v dobrý záměr všechno, co nám kdo řekne a poradí. Mnohokrát už se stalo, že si lidstvo nechalo zamotat hlavu a duše krutými diktátory. I na divadle své hlavy rádi přenecháváme obchodníkům, protože o umění v jeho nejčistší formě už dávno nejde. V kapitalistickém systému z toho ani umění nevyvázne bez poskvrny. Každý chce přežít a dělá pro to co se dá. Když režisér chce, abychom si polonazí stoupli na jeviště a potřísnili se od hlavy až k patě divadelní krví, tak to bez protestu uděláme. video C11

Americký režisér a herec Thurman E. Scott[31] vyučuje, že k fašismu dochází vždy tam, kde nefunguje divadlo. Divadlo bylo vždy na špici a mělo privilegium říkat vždy pravdu. Naše generace je však příliš bojácná, než aby vyjádřila svůj skutečný a především vlastní názor, natož ho prezentovat na jevišti. Zachvátil nás kult zalíbení, překroucených sympatií, a tím pádem nejsme schopni stát si za sebou samým a naším základním kulturním chápáním – umění krásna – nejsme schopni říct, to jsem já a nestydím se říct NE. Ne lži, ne využívání, ne línému ignorování formy, která se vyvíjela tisíce let a my ji chceme během jednoho století zničit. Nikdo už nepochybuje. Krvavé příběhy, které vidíme v divadle, žádný

30 viz Prolog

31 www.actorstheatreworkshop.com

prostor ani výhled pro spekulace nenabízí. Pravda zpráv ze světa je pravdou umělce. Nic se nepopírá, právě naopak, ještě se to zesiluje.

Co když Bibli nenapsalo božstvo, ale jde o politický spis, jehož úkolem je ochočit si lidi a zbavit je veškeré svobody? Co když Noemova Archa nebyla nic víc než hypermoderní genová banka? Co když už tu všechno bylo? Dnešní divadelník už pozbyl veškeré odvahy zkoumat svět světů a stále více se potápí do hloubky své zaprodané duše.

*Studenty v čase svobody přitahuje opojné umění improvizace. Komise nosorožců zmizely v propadlišti dějin, vystřídala je nesnesitelná lehkost hraní. Vsichni se můžou zbláznit z alternativy, nikoho nezajímá V+W, S+S, nejbližší tradice. Ale v komedii to znamená nerespektovat přírodní zákony. Viděl jsem spousta avantgardních skupin, ale nikdy ne komickou.*

Boris Hybner

## 5.4 Umění bez hranic

Umění by mělo určitě zůstat vždy svobodné. Bez cenzury, bez omezení, bez všeho, co by bránilo volnosti myšlenek. Jsou-li však vymyšlené nápady zabarveny strachem, k čemu to vede? Neměly by existovat hranice, na tom se shodneme, ale jak je možné, že moderní umělec opomíná tradici a lásku k detailu? V absolutně svobodném světě umění se vylučuje, ale nikdo o tom nemluví. Kráse, lásce k detailu, pečlivosti se vysmíváme a konfrontujeme je s lhostejností umění 21. století. Pozorovatel uměleckého díla má k dispozici sáhodlouhé popisy. Dnešní návštěvník divadla přijde raději hodinu před začátkem, aby si mohl důkladně pročíst popis inscenace a mohl ji pak aspoň trochu sledovat. V programu najdeme nejméně tři strany popisu hry a literární předlohy a pak sponzory dnešního večera. Za povšimnutí stojí podpora velkých firem, za nimiž následuje státní podpora, jako je dodávka elektrického proudu, tisk a instituce podporující umění. Nemusíme být detektivové, aby nám došlo, že jisté instituce mají zájem na podpoře nového umění. Tyto „firmy“ nebojují o přežití, proto bez problémů propůjčí své jméno a darují trochu peněz, aby program vypadal zajímavěji. Takzvaní kulturní snobi nadto vychází firmám velmi vstříc. V programu představení, režisérem označeným za sociálně kritické, proto najdeme reklamu na luxusní zboží, jako jsou auta, hodinky a šampaňské. Mnohým ještě pořád není jasná moc, o které mluví Georg Kreisler v úvodním textu. Nechápou, že zde ve jménu umění dochází k zotročování. Dávno už neexistuje ta takzvaná alternativa, vždyť žádný z „nových“ umělců peníze neodmítne![32] Rádoby alternativní umělci označují komerční divadlo za svoji konkurenci a všechno kolem něj velmi ostře kritizují. Až budou ale chtít svým dětem ukázat, co je a dokáže divadlo, pak budou muset překročit práh komerčního divadla. Oni vědí, že alternativní divadlo, které provozují, není nic pro děti. Takto jsme konfrontováni s hranicí, s vymezením. Novodobé divadlo, často alternativní, fyzické, moderní, vylučuje děti. Spousta dětí a dospívajících teenagerů je popravdě zvyklá sledovat a milovat zakrvácené a jízlivě se smějící

video PT6/PT8

32 viz příloha č. 2

hrdiny. Televize vede úspěšnou kampaň za brutalitu, s cílem otupit city a vyhladit veškerou kreativitu.[33]

Chemický proces konfrontace člověka s člověkem – herce s divákem – který na divadle vzniká, může tuto brutalitu ještě víc vystupňovat než v televizi. Zakřičí někdo stop? Ne, protože umění má být bez hranic. (Pokud ovšem neprobírá politiku!)

Při srovnání nestárnoucího Diderotova „Hereckého paradoxu"[34] a spisů 21. století, které se do detailu zabývají hereckým uměním, narážíme na pár problematických míst. V českém překladu Josefa Pospíšila je velmi konkrétní předmluva, která si ale vůbec nebere servítky a ostře kritizuje herecké umění kolem roku 1945. Pospíšil obviňuje divadelníky z neznalosti Diderotova díla, které buď nikdy nečetli, nebo ho vůbec nepochopili. Se zármutkem mluví o generacích, které toto cenné dílo ignorují a vydávají se raději na nejistou, doslova křivolakou cestu, aby dosáhly pravdy o hereckém umění. Pospíšil také cituje jednoho českého divadelníka, který tvrdí: „ Vývoj není v tom, že začínáme každý znovu, nýbrž že začínáme tam, kde předchozí přestali." Vidíme tedy, že už před více jak šedesáti lety existovaly hlasy, které vyzývaly k tradici, pevným formám a respektu vůči pokrokové práci v oblasti herectví.

Diderot napsal „Herecký paradox" roku 1770. Předpokládejme, že už bylo za jeho života herecké umění zneužíváno a na scestí, jinak by jeho kniha vůbec nevznikla. Nejedná se o žádné cynické pojednání nebo žert, je to klenot světové literatury. Elegantní formou dialogu napsal pravdu jako skrytý manifest. Proto také mluví Pospíšil o nepochopení, neboť jen hrstka pochopila skutečný záměr a Diderotovy námitky. Milovník novot chápe všechno „staré", všechno co tu už jednou bylo, jako hrozbu a dělá vše pro to, aby tradici popřel. Pro tohoto novofanatika musí být bolestivé dát Diderotově filozofii za pravdu. Sobecký moderní umělec sazí vše na strategii nevyhovět žádnému ideálu vyjma jeho samotného a aktuální módy.

Pospíšil kritizuje také často nesprávně interpretovaný názor Diderota, který herce přirovnává k mechanické loutce. Naštěstí a pro dobro všech, kteří dospěli ke stejnému konsensu, vysvětluje Pospíšil, že tím mistr myslel stav po solidním hereckém vzdělání a dlouholeté zkušenosti z jeviště. Ve své knize mluví o herci, absolutní oddanosti a lásce k detailu. I nejmenší a nejjemnější gesto by mělo zrcadlit charakter představované role. Diderot tím myslí geniální spolupráci režiséra a herce, která může existovat jen tehdy, když herec zná a ovládá svoje „řemeslo"

33 viz seznam videí „Film"

34 Diderot, Denis: *Herecký paradox*. Svoboda, Praha 1945.

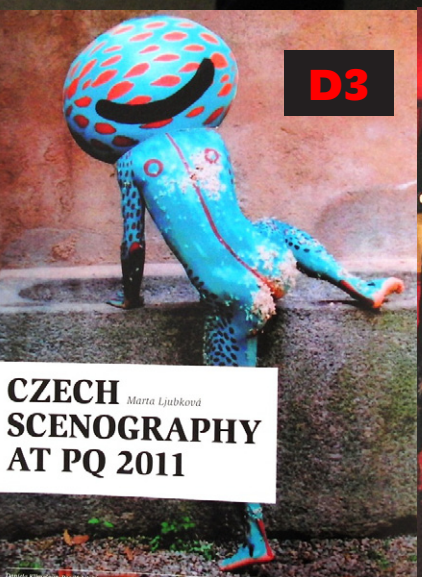
(svoji mechaniku!). Režisér herci sdělí svoje představy, nakonec je to však na herci, aby co nejlépe vybral z širokého spektra výrazů a zakódované palety emocí, a danou roli co nejlépe ztvárnil. Udělat ve správný okamžik správné rozhodnutí je alfa a omega vznešeného hereckého umění.

Ti, kteří Diderota kritizovali a nepochopili, přemýšlí dál Pospíšil, jsou právě ti, kteří se bez reflexe vydávají na pospas režisérovi a stávají se opravdovými loutkami, protože sami nemají žádné herecké zkušenosti a schopnosti. Osobitý styl se nestíhá dál rozvíjet, protože nové režijní divadlo nebere herce jako sobě rovné, ale jako účelný nástroj, který postaví na jeviště.

*Domnívám se, že se ztrátou Boha ztratil člověk jakýsi absolutní a univerzální systém souřadnic, k němuž by mohl cokoliv a především sebe sám vztahovat. Jeho svět i jeho osobnost se začaly postupně rozpadat na od sebe oddělené a navzájem spolu nesouvisející fragmenty, odpovídající různým relativním souřadnicovým systémům. A právě tím člověk začal ztrácet svou vnitřní identitu, to jest totožnost se sebou samým, a s ní ovšem i spoustu dalších věcí, včetně vlastní kontinuity, hierarchie zážitků a hodnot atd. Jako bychom tak říkajíc hráli zároveň za několik klubů, v různých dresech a jako bychom – a to je hlavní – nevěděli, kam skutečně a v důsledku patříme. Který z těch klubů je opravdu náš.*

V. Havel (*O lidskou identitu.* Rozmluvy, Praha 1990)

## 6 / **Náměty divadla**



D6

D7
Marie Zdeňková
THE BEAUTY AND RAWNESS OF AUTHENTIC WORLDS
(Scenography in Alternative Spaces)
Michal Pěchoušek, Men Paint / MeetFactory, Praha 2009 / Sculpture by Pavel Karous / Directed by Michal Pěchoušek, Jan Horák • Photo Jan Dvořák

D8

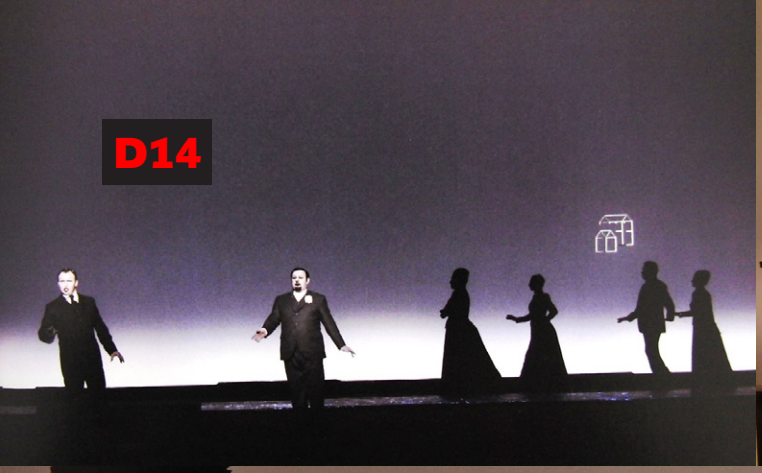
D9

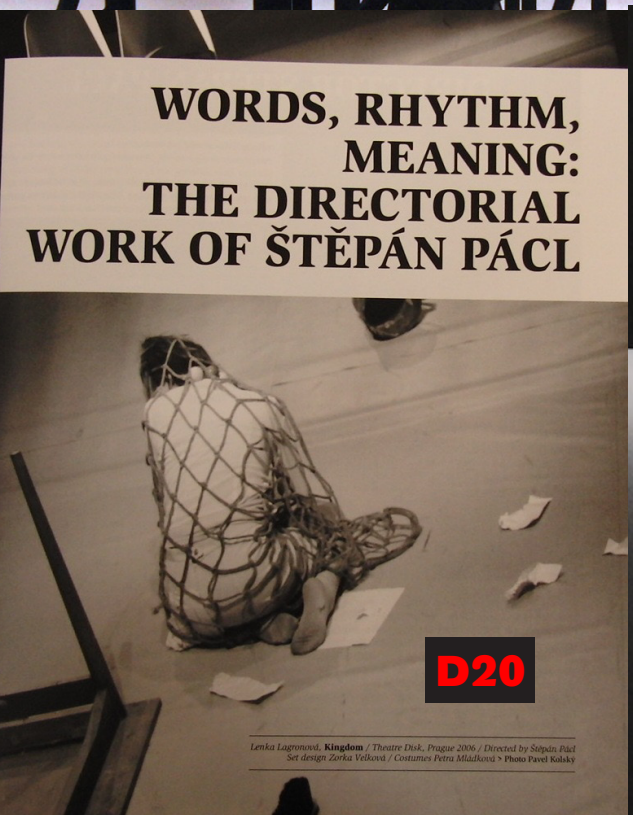
D10

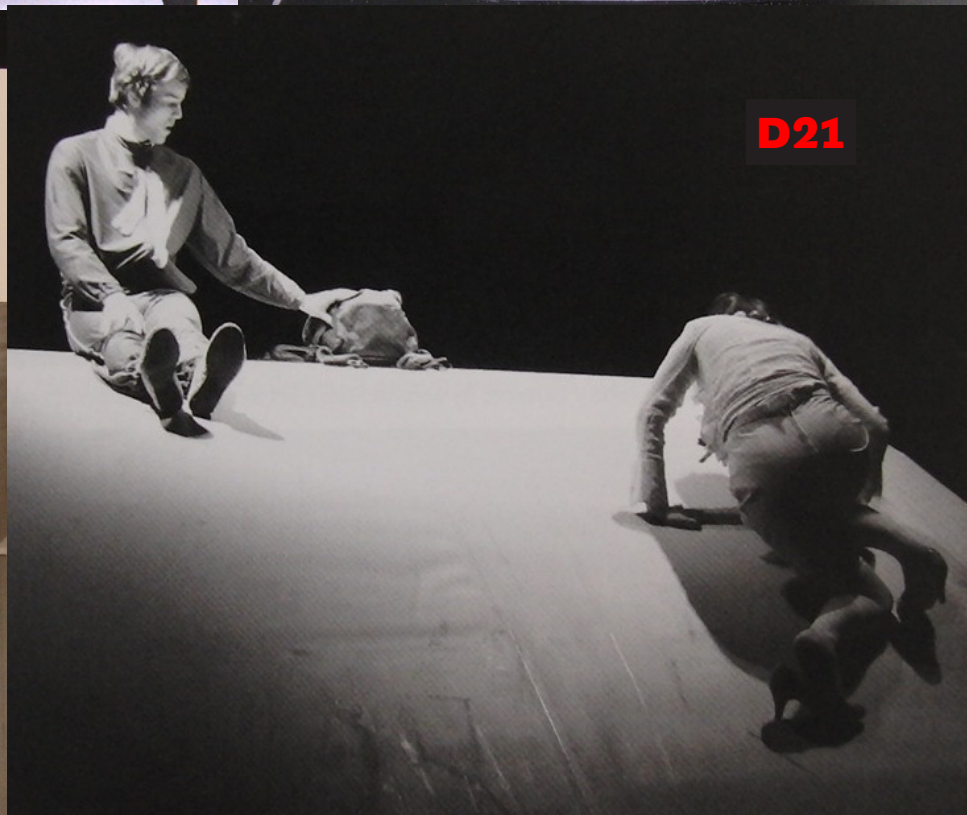
D11

nově dušičkovém
D12

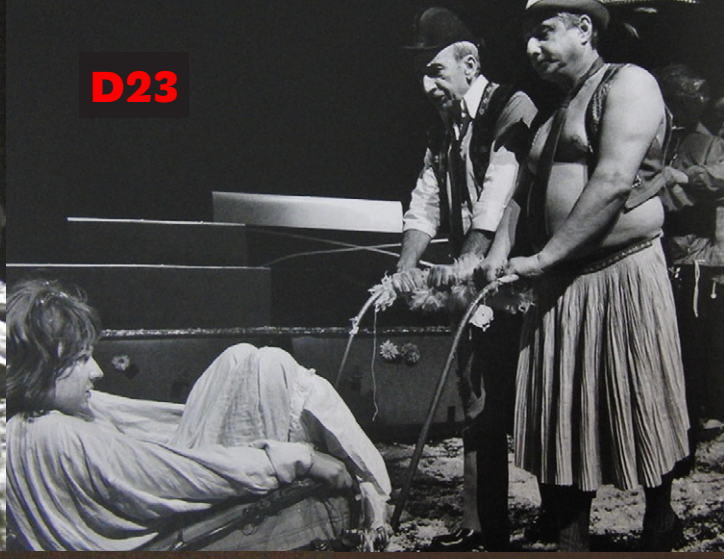
D13




WORDS, RHYTHM,
MEANING:
THE DIRECTORIAL
WORK OF ŠTĚPÁN PÁCL
Lenka Lagronová, Kingdom / Theatre Disk, Prague 2006 / Directed by Štěpán Pácl
Set design Zorka Velková / Costumes Petra Mládková > Photo Pavel Kolský

D22


D23

D24

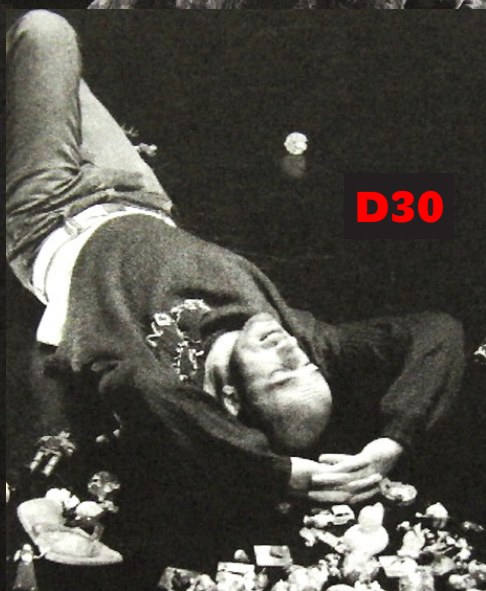
D25

SVĚT A DIVADLO ROČNÍK XXII [ČÍSLO 4]
SAD 2011
04
SLOVA A MÝTY
NAŠI TALENTI
I VÁLČÍCÍ ZLOUN
MĚSÍC S ŠAŠKEM
PROBLÉM - POMÓÓÓC
D26

D27

D28

D29


D30

D31

D32

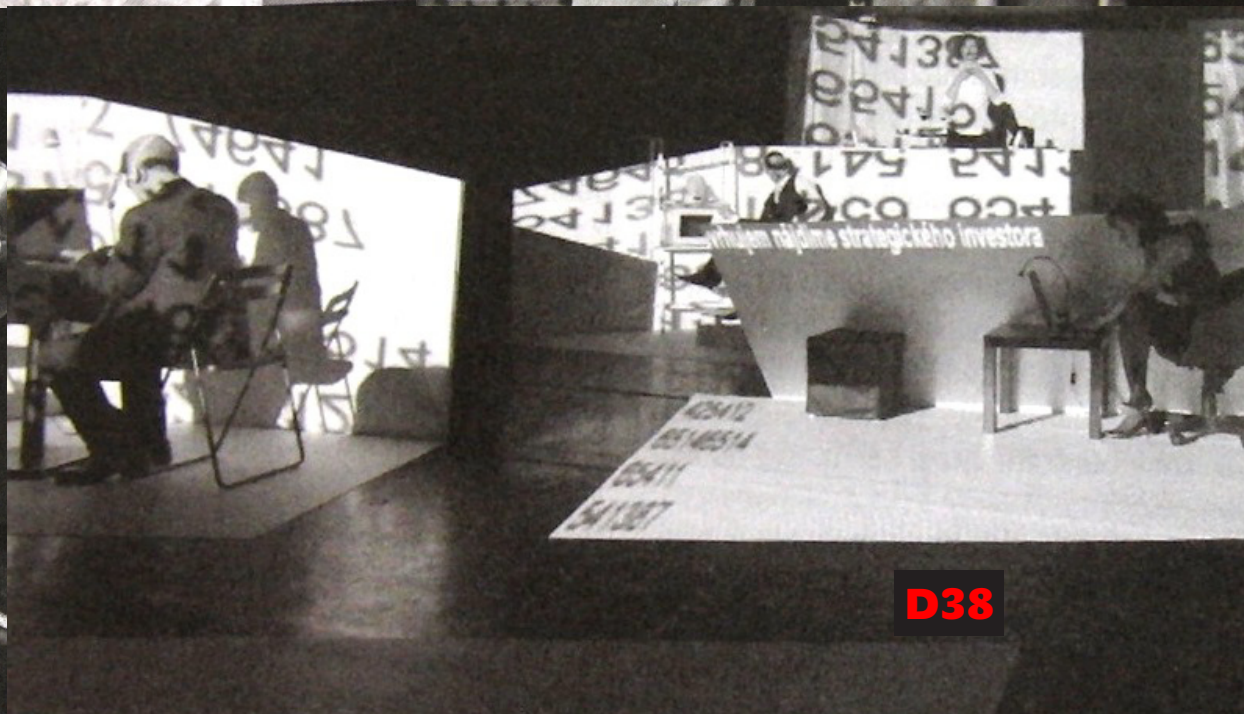
D33

D34

D35

D36

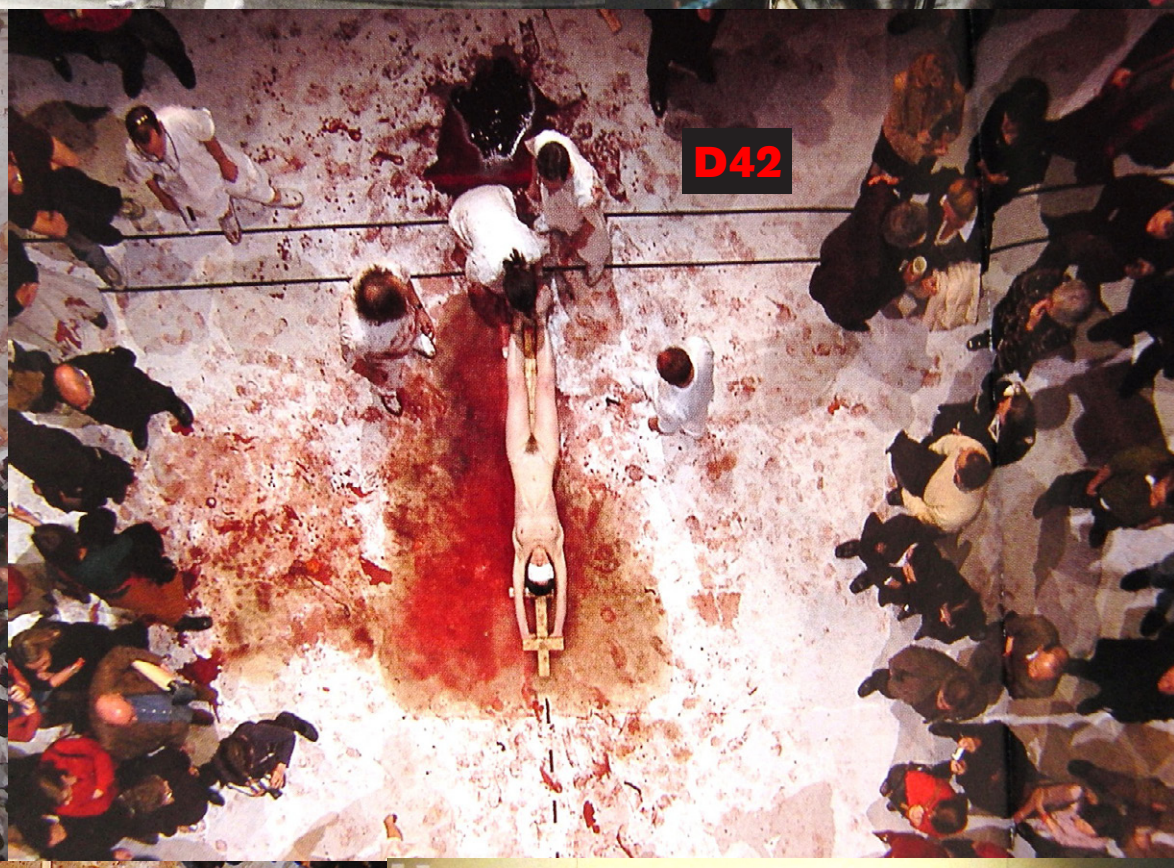
D37

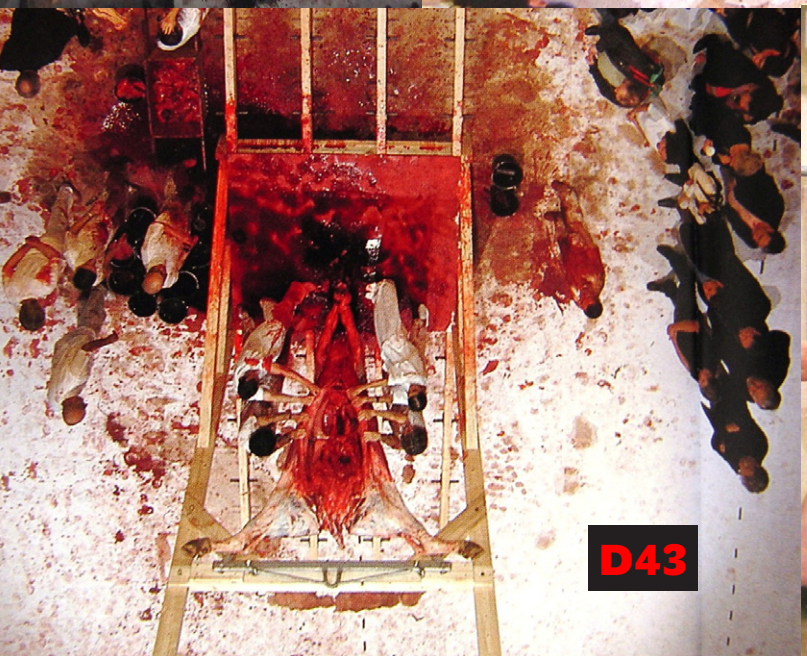

D38

D39

Theaterheute
Kunst
- der bessere Kapitalist?
Ist die Bildende Kunst der Bühne überlegen?
Hat das Theater Grund für Minderwertigkeitskomplexe?
adidas
D40

D41


D42


D43

D44

D45

D46

$10.00/£7.00
FORUM-THEATREFORUM-TH
M-THEATREFORUM-THEAT
INTERNATIONAL THEATRE JOURNAL
THE COMPLETE SCRIPTS OF
GUILLEM CLUA'S
MARBURG
NAOMI IIZUKA'S
CONCERNING STRANGE DEVICES FROM THE DISTANT WEST
PLUS
ANDREAS KRIEGENBURG
ONDINNOK'S XAJOJ TUN RABINAL ACHI
GOB SQUAD'S KITCHEN (YOU'VE NEVER HAD IT SO GOOD)
GO YE THEREFORE...
D47

D48

D50

D49

D51

D52

D53

D54

# Die Sterbenden wissen am meisten über das Leben

Eindrücke vom interdisziplinären Outnow!-Festival in der Bremer Schwankhalle

D55

D56

D57

D58

D59

D60

## 6.1 Dekadence

Ojedinělé hlasy, které se ozývají na protest mrzačení divadla, jsou umlčovány a zřídka kdy v tisku. Sem tam se v nějakých časopisech objeví čtenářské dopisy, ve kterých ustaraný čtenář vyhlíží konec dekadence, která se zmocnila umění. Odvážnější hlasy požadují, aby se umění vrátilo do rukou talentovaných a nenechávalo se napospas zoufalým hledačům uznání, kteří si ho vynucují provokací a ignorancí. Ti nejodvážnější nazývají tyto provokující umělce podvodníky. Podvod snad v umění není ilegální. Neexistuje žádný zákaz umění. Občas se objeví nějaký skandál, ale většinou se všechno točí kolem peněz. Málokdy je zpochybněn vlastní nápad nebo provedení. Ideje jsou podle nejdůležitějšího uměleckého přikázání svobodné, stejně jako myšlenky! To je velmi důležité. Nebylo by už ale na čase začít užívat umění zase jako absolutní prostředek ke svobodě a jeho prostřednictvím vyzývat ke všeobecnému světovému míru? Není snad už na čase osvobodit umění od jakýchkoliv subvencí[35] a politických rozhodnutí?[36]

Víra ve vlastní roli – ať už pravdivé, či nepravdivé ztvárnění – je bezpodmínečně nutná, neboť podvod nesmí být odhalen. Velká divadla investují do realizace inscenací obrovské peníze, a proto je snaha tento „umělecký podvod“ pokud možno co nejvíce zlegalizovat. Vinu nenese koneckonců nikdo – intendant, dramaturg, režisér i herec dělali jen svou práci. Nakonec za to může divák, který nechápe novou dobu a nový způsob divadla. Mezera ve vzdělání!

Divák šel do divadla dobrovolně, ze svobodné vůle si koupil lístek, zůstal až do konce představení a aplaudoval. Cynik by se mohl zeptat: „Přijde takový divák znovu?“ Jak dobře musí podvodník hrát svou roli, aby přesvědčil zmateného diváka, který ani při nejlepší vůli nechce věřit, že se stal obětí podvodu. Chce věřit, že právě viděl divadlo vysoké a náročné úrovně, a ne nějaký podvod. Moderní divadelní tvůrce je toho názoru, že publikum se musí vyškolit a prostě vidět ještě více takových představení, aby se nové umění naučil chápat. Měla by to být rutina. Rozhodně nejde o to dílo pochopit a vzít si z něj domů nadějné poselství. Postmodernisté si myslí, že by se měl divák za svou touhu po bolesti srdce, krásných obrazech a vzorovém chování na divadle sám potrestat. Takové divadlo se dnes už nedělá. Odpovědnost? Ne! V popředí stojí propagace sebe sama, ne divák a jeho svět. Subvence plynou do kapes těm, kteří jsou příliš zaměstnáni sami sebou, než aby kritizovali následky mylných politických rozhodnutí nebo sociální nedostatky, natož je zpracovali pro jeviště.

video PA12

35 viz příloha č. 2

36 viz Prolog

Kult „oslavovaných“ je vítaný fenomén pro manipulátory, kteří v pozadí tahají za nitky a ze svých loutek dělají hvězdy. Vědí totiž, že tyto „osobnosti“ nepředstavují pro systém žádnou hrozbu.

foto U37

Erving Goffman[37] uvažuje, že podvodníci a lháři sice roli očividně špatně ztvárňují, a v tomto ohledu se také odlišují od herců běžných představení, že si ale také v obou případech musí představitelé dát záležet, aby už jednou dosažený dojem zachovali. Ať už chce upřímný herec sdělit pravdu nebo neupřímný herec lež, oba dva se musí postarat o to, aby svému způsobu ztvárnění propůjčili správný výraz. Musí vyloučit ty způsoby vyjadřování, které by vyvolaný efekt znehodnotily a dávat pozor, aby publikum jejich ztvárněním nepřikládalo nějaký význam, který nezamýšleli. Pokud by divák přece jen začal být nedůvěřivý, navodí u něj herec pocit rutiny, zažene tak všechny pochyby a přenese odpovědnost jen na něj.

*Obojí, „herectví“ v životě i herectví provozované coby umění, a tedy schopné upoutat obecenstvo jako takové, tj. mít význam nejenom ve spojení s co (dělám), ale i jak (ze kterého se vlastně teprve stává co) – vytváří pak společně kulturu chování, která je tak důležitá pro úroveň lidské komunikace v rámci malých i velkých společenství a pro úroveň jejich fungování i pro úroveň naší existence v jejich rámci.*[38]

37 *Všichni hrajeme divadlo*

38 Vostrý, Jaroslav – Sílová, Zuzana: *Je dnes ještě možné herecké umění?* AMU, Praha 2009

Existují sociologické studie, jako např. již vícekrát zmíněná studie od Ervina Goffmana, pak tu jsou ale také názory praktikujících umělců, jako třeba amerického komedianta a kabaretiéra Billa Hickse,[39] který svou tolerancí k divadelnímu nebo filmového produktu interpretovanému jako podvod velmi šetří. Divákům doporučuje opustit sál nebo kino, pokud zjistí, že se jedná o podvod a infiltraci pochybných idejí. Spisovatel David Icke[40], který Billa Hickse ve svých knihách často cituje a stále se odvolává na jeho bystrý a hluboce filozofický humor, tuto myšlenku přebírá. Doporučuje nám obrátit se zády nejen k umění, které nás využívá a podsunuje nám nevěrohodné zrcadlo, ale praktikovat to také častěji v běžném životě. Icke je přesvědčen o tom, že bychom ušetřili mnohem víc času a energie, kdybychom si nevšímali víru diskuzí o umění, kterému nerozumíme (nesmíme rozumět!) a obecně idejí, které nám jen ztrpčují život. Nutná je jasná konkrétní idea a umění. Vyzývá nás, abychom ideje, které nám brání ve vlastním rozvoji a neumožní nám dát volný průběh našim vizím, považovali za ztracené. Nekonečné popisy uměleckých děl, které jimi nejsou, a potřebují proto stovky slov, jsou smutné artefakty naší doby. Především pro mládež bude stále těžší zachovat si zdravý rozum a vytvořit si harmonický obrázek světa.

Nenechme v nás vzplanout ten neuvěřitelný zmatek, který vyvolalo právě zhlédnuté divadelní představení, a věnujme se sebereflexi, když toho inscenace nebyla schopna. Představení nebylo upřímné ani čestné, ale spíše hrubé a záludné. Divák nedostal na cestu ani jeden návrh řešení.

Icke zachází ještě dál a varuje před každodenní manipulací, která nás chce ovládnout. Skutečně jsme obklopeni mnoha elektromagnetickými vlnami, které mohou škodit našemu duševnímu a zdravotnímu stavu. Proč nás před tím divadlo nevaruje? Běžně tyto manipulační techniky dokonce podporuje a úmyslně jich užívá, aby diváka dostalo na stejnou vlnu, na jaké je režisér se všemi ostatními zodpovědnými za inscenaci. Zajati ve zvrácené představě o světě reprodukují chorobné myšlenky svých manipulátorů. Než by třeba upozornili na nebezpečí „ztechnizované společnosti“, tak ji raději zakomponují do své tvorby a ochotně oslavují transformaci člověka v bezduchého robota, agendu 21. století.

Fascinace a nátlak „být součástí“ táhne mladé umělce k uctívání technologické doby. Kritika je velmi opatrná, neboť se nikdo nechce spálit. Působí spíš hloupě než vážně a jádra věci se ani nedotkne. O nebezpečí, které pro nás a hlavně pro další generace představuje přetechnizovanost, se úspěšně mlčí. Vznikají díla jako „Sun-Con Warrior 2.0“ australské skupiny „Physical Theatre Zen Zen video PT7

39 Hicks, Bill: *Love All The People*. Soft Skull Press, California 2004.

40 Icke, David: *I am me, I am free*. David Icke Books, Isle of Wight 1996.

Zo“[41] S láskou k detailu vznikají science fiction příběhy, kde neodmyslitelnou součástí jsou samozřejmě zbraně.

Je potřeba připomenout, že bychom opravdu potřebovali deprogramování počítače, který námi manipuluje a vsugerovává nám, že smrt je něco krátkého a bezbolestného, a i zabíjení tedy nic špatného. Proroci, kteří mají čas od času odvahu promluvit nahlas a vyslovit se proti této manipulaci, nedostávají v hlavních médiích žádný prostor, jsou bráni na lehkou váhu a zesměšňováni. Stále platí, že pravdu má televize. Pokud se prorok nedostane do hlavních zpráv, znamená to jen jedno: není dost schopný, jeho poslání je směšné a lepší bude ho ignorovat. To jsme dělali dost dlouho. V pravém slova smyslu jsme naše proroky vyhubili. Umlčeli jsme je, připravili o rozum nebo je dokonce skutečně zabili. „ Jak dlouho ještě budou zabíjet naše proroky, zatímco my stojíme stranou a díváme se?“ ptá se Bob Marley ve své protestní písni „Redemption Song“ (Píseň o vykoupení).

„Song of freedom“ (Píseň o svobodě) se už nezpívá, protože bojovat proti válce, intoleranci či brutalitě není „cool“ a realistické. Člověk prostě je bojechtivý, netolerantní a brutální. Můžeme jen doufat, že tak nepřemýšlí úplně všichni divadelní a filmoví režiséři. Pak by bylo jasné, že počítačový program odvádí svou práci perfektně. Režiséři často chápou své vlastní, osobní úzkosti a krize jako všeobecný fenomén a dávají svým divákům k dobru své chápání společenské struktury a vyhlídky.

Krásný citát Ralpha Waldo Emersona „Vědění zbavuje srdce strachu“ je spoustě divadelních tvůrců nejspíš cizí. Strach ze světa, bližních a událostí, kterým oni sami nerozumí, je pobízí k tomu, aby na jevišti prezentovali nezralé myšlenky bez reflexe, bez rešerše, bez uvědomění si druhé stránky věci. Mnoho divadelních inscenací 21. století se vyznačuje strachem z každodennosti, budoucnosti a vlastní moci. Profesor Kampits[42] se k tomu ve svém manifestu Freudova roku vyjádřil následovně:

*Sigmund Freud nás vyzývá, abychom neměli strach z rozumu, nýbrž z potlačení strachu: Nikdy se nepoučíme z agresivity posledních balkánských válek, terorismu těchto dnů, souboje hodnot západu a Islámu či nelidské chudoby třetího světa, pokud vytlačíme to, z čeho máme strach. Už tak nejsme v pravém slova smyslu rozumní, musíme se rozumnými teprve stát.*

Schopf[43] ve své knize o Freudovi popisuje dvě možnosti, jak se dá s agresivitou vypořádat. První možnost spočívá v tom, že odvrátíme agresi pryč od nás, to

41 www.zenzenzo.com

42 Příspěvek Petera Kampitse, profesora Institutu filozofie a děkana filozofické a pedagogické fakulty na Universität Wien z roku 2004.

43 Schopf, Alfred: Siegmund Freud. Beck, München 1982

znamená, že ji promítáme do někoho jiného, jenž je pak prohlášen za obětního beránka. Sjednocené masy si pak zvolí velitele, který představuje jejich ideál. Můžeme využít i přírodu, neskutečně ji zohavit, a tím si vybít svoji agresi. Naše moderní civilizace se vyznačuje mnoha agresivními obrazy, které odráží beznaději, jež nás často pohlcuje. Jako druhou možnost definuje Freud počínání, kdy agresi namíříme směrem dovnitř. Ze strachu, že nás společnost nepřijme, a abychom se vyhnuli s tím spojenému odepření lásky, nedovolíme agresivním pocitům, vznikajícím následkem moci společenských struktur, vyplavat na povrch a necháme je v nás doslova klokotat. Naše vlastní agrese, kterou si v sobě den co den nosíme, může být stejně zhoubná jako agrese namířená proti někomu jinému. Zcela odvážně bychom si mohli položit otázku, jestli věděl i Freud o své agresi a zda ji prožíval uvnitř nebo ji předal na své pacienty? Potlačování vlastní homosexuality pro něj jako psychoanalytika, který se teoreticky a prakticky zabývá lidskou duší, určitě nebylo nic lehkého.[44]

*Užívám nerad slova dekadence. Myslím, že podle mínění pesimistů byl svět v úpadku od toho dne, kdy byl stvořen, a že už Adam pochmurně tvrdil svým synům, že to jde s lidstvem katastrofálně dolů, dávaje najevo vážné obavy, kam to takhle dospěje. Mám za to, že bychom název „dekadence“ mohli rezervovat pro jeden životní stav: pro chuť k zániku. Dekadenti z fin de siècle se kochali v představě, že spočívají choře a zajímavě na smrtelném loži přezrálé a vysílené kultury. Intelekt se ocitá ve stavu dekadence, je-li přitahován silami, jež znamenají jeho konec. Dekadentní je intelekt, který touží poddat se iracionálním démoniím, ať je to vůle, pud nebo podvědomí, davové pohnutky nebo síla násilnická; je dekadentní proto, že sám chce svému konci. „Pohrdej rozumem a vědou, a pak jsi už bezvýhradně můj,“ praví Mefistofeles.*[45]

Umělec si dnes libuje ve víru negativity a beznaděje, je zamilován do pesimismu a tak nachází zalíbení ve velké dámě 21. století: dekadenci! Dekadentní umění video PA42
je reprezentant agresí, které jsou zakotveny v umělci a jako nádor ohlodávají jeho duši. Osvobození představuje dlouhý proces a mnozí volí raději variantu neuzdravit se. Důvody jsou různé. Většinou chtějí získat respekt a neplavat proti proudu, neboť vyslovit se proti aktuální trendům a módě vyžaduje mnohem víc síly. Je mnohem pohodlnější nechat svůj tumor dál růst, než být drzý, inovativní a alternativní. Občas za to umělec zaplatí životem, protože tolik dekadence je smrtelné! Je zajímavé sledovat, jak rychle se nový trend šíří a jak dlouho trvá víra v individualitu. Pravda je samozřejmě taková, že dekadence není nic jiného video H1
než nová síla výrazu, podobně jako je každá móda jen uniforma, které se rádi

44 Masson, Jeffrey Moussaieff: *Útok na pravdu.* Mlada Fronta, Praha 2007

45 Čapek, Karel: *Místo pro Jonathana. Praha.* Symposium, Praha 1970

foto U41

chytají mladí, aby tím signalizovali svou příslušnost.

Zase jsme u víry ve vlastní roli, kterou herec hraje úmyslně nebo neúmyslně, a přece tak přesvědčivě, že dokonce i sám představitel věří ve svou společenskou pozici a cítí se ve svém ztvárnění a image jako doma. Trendy v umění se prosazují stejně vehementně jak módní trendy. Samozřejmě se ale nejedná o umění, když všichni čekají na ten stejný vlak, který nedávno opět zamířil do říše dekadence. Jak dlouho vydrží? Deset let, deset dní?

Poslední akt temných mocností je titul knihy Johanna Kössnera[46], v které pojednává o záměrném úpadku lidstva, který podle něj už probíhá. Musí dojít k očistě a k tomu patří i dekadence. Dlouhý čas pro nás „být šťastný“ představovalo jakousi nemilosrdnou myšlenku, čehož využívala světová náboženství, která si uvědomila, že člověk zapomněl, odkud pochází láska a kde ji lze nalézt.

*Vědomí, že jsme milováni, je jádrem každého šťastného bytí „Náš propad do temnoty je srovnatelný se ztrátou pocitu být naprosto milován!* (Kössner)

Osho srovnává úpad lidskosti a vzestup brutální lhostejnosti s rybami, které zdechnou v písku. Ryby potřebují k životu vodu, lidé boha. Člověk je rybář, který chytil rybu, a zdechlá ryba v písku v jedné osobě. [47]On sám je zodpovědný za své utrpení. Původ všeho utrpení tkví v přerušení kontaktu s bohem. Každý z nás si může zvolit, zda opět s bohem naváže spojení či ne. A nebude to křesťanský, židovský, islámský, buddhistický ani hinduistický bůh, ale naprosto osobní bůh, idea transcendentálního myšlení. Povědomost o tanci života, smyslu a věčnosti vesmíru v nás. Vždy bude ale záležet na každém z nás, zda kontakt opět naváže nebo se zase vydá po cestě strachu a zničení formy, hodnot a smysl.
Témata, která se od sedmdesátých let objevují v pracích dekadentně založených avantgardistů výtvarného umění, jsou mimo jiné ošklivost, perverzita, sebevražda, násilí, smrt, nacismus, odcizení, zhouba atd.[48]

46 Kössner, Johann: *Der letzte Akt der Dunkelmächte.* Die Neue Erde, Heidenreichtein 1993
47 Osho: *Soucit*. Eugenika, Bratislava 2006.
48 Urban, Otto: *Dekadence Now*! Arbor Vitae Societas, Praha 2010

video PT42

Zeptáme-li se režiséra ze západní Evropy, proč překroutil dílo jako je Král Lear všemi možnými směry, z čehož se nakonec vyklubal pornografický exorcismus krvavého vraždění, tak odpoví: „Vidím tak naši společnost. Svá díla inscenuji tímto způsobem, abych poukázal na to, že to tak opravdu je." Je zajímavé, že tito často velmi mladí muži a dámy chodí velmi dobře oblékaní a vůbec nevypadají jako outsideři společnosti. V jakém světě žijí tito divadelní tvůrci, kteří se tak dobře oblékají a působí navenek tak spokojeně? Budou nám mít za zlé, když s nimi nebudeme sdílet jejich temné vyhlídky? Nebo je naopak potěší, když napadneme jejich umění a prohlásíme ho za šílené? Pak totiž vynikne jejich povaha rebelů a budou moci říct: „Nerozumíte mi, nikdy mi nebude rozumět, ale to je mi jedno, protože své umění dělám pro intelektuální lidi."

Rakouský režisér Georg Schmiedleitner uvedl shakespearovskou klasiku Krále Leara. Jedna kritička zhodnotila výsledek následovně: video C10

*Režisér zinscenoval hru tak, jak by zahráli v maloměšťáckém prostředí šedesátých let měšťanskou tragédii. Společný jmenovatel je zanícení, na kterém je jeho počínání založeno, a prostředky, kterými toho dosahuje – velká gesta, zkřivené obličeje, vykloubená těla, která se válí po zemi, a spousta křiku. Tempo, kterého si žádá překlad, se nemilosrdně vleče ve prospěch špatně pochopené věrohodnosti. Tak se z „tragédie o chaosu, smrti, rozpadu a křehkosti zdánlivě stabilních světů", jak tvrdí program, stává potpourri zastaralých prostředků, s kterými se současné divadlo nedá dělat. Nepomůžou ani „moderní" vymoženosti jako rotující jeviště, mimořádně silné hudební pozadí, voda z vodovodu či umělá krev, které se během tříhodinového představení prolije opravdu hodně.*

*Přímé jednání patří mezi podmínky úspěchu. Přímé, prosté jednání budí v lidech všechny dobré instinkty. Jednáš-li otevřeně s úmyslem posloužit lidem, tvůj úspěch je neodvratný.*

Tomáš Baťa

## 6.2 Kapitalismus

„Máš-li něco, pak jsi někdo". Těmito propagandistickými slovy by se dal popsat průběh minulého půlstoletí. V šedesátých letech se sem vplížil kapitalismus jako mladší bratříček fašismu a komunismu. Do západního bloku o něco rychleji než do východního. Teď je ale tady, všude! Jednotlivcům namlouvá, že budou svobodní, přitom je to kamarád s postranními úmysly. Potácíme se od jednoho „ismu" k jinému „ismu" a dnes jsme opět bezmocní a nemohoucí v systému, který se příliš zabývá centralizací moci a vyloučením těch, kteří se do systému nehodí.

*Peníze, peníze zblbnou svět,*
*blázen ten, kdo si je nechá pro sebe.*

Zpívá chytrý a bystrý sluha Mosca svému pánovi. Jeho pán, lakomý Volpone, moc dobře ví, proč je tak lakomý a poučuje ho o moci peněz:

*Uvědom si konečně, jak velké kouzlo peníze mají:*
*Lidi nadchne už jejich pach. Stačí, aby je jenom zavětřili,*
*a už se plazí po břichách, natahují krky, točí se jim hlava – stačí, aby je zavětřili, nechám je si přičichnout, ty bídáky, a jak budou omámení, spadnou ti do klína jak zralé hrušky.*

Komedie Bena Jonsona[49] je po 400 letech příběh, kterým můžeme prezentovat téma „Síla peněz" a který nám nastavuje pravdivé zrcadlo. Všechny charaktery, které Volpone stylisticky zkresluje, jsou přítomny i na dnešním jevišti života. Finanční krizi nevyvolal nějaký nadpřirozený fenomén, ale jednoduše hamižnost finančních trhů. Stejně jako je obtížné opustit politickou kariéru, protože si člověk rychle zvykne na moc, kterou disponuje, tak se nelehko opouští finanční sektor, kde se člověk naučí, jak se dostávat k stále více a více penězům. Moc a peníze jsou dvojčata, která jen tak nerozdělíme. Současní analytici samozřejmě

49 Jonson, Ben: *Volpone*. Komedie ve třech aktech, 1606, volně zpracovaná Stefanem Zweigem 1926.

věděli, že stojíme před finanční krizí, ale chovají se, jako kdyby věci vzaly nějakou neviditelnou mocí náhle obrat. Chtějí tak uniknout obvinění, že selhali. Je-li už někdo u moci, pak už peníze nehrají žádnou roli. Americký prognostik Gerald Celente[50] označuje panstvo u moci za sociopaty tj. lidi, kteří necítí žádný soucit, neumí se vcítit do druhých a odhadnout následky svého jednání. Žijí v sebeklamu a s vírou ve vlastní nesmírnou důležitost. Pro tyto „lidi" je myšlenka na prohru nesnesitelná. Celente zachází dost daleko a označuje Mezinárodní měnový fond a Evropskou měnovou unii za zachránce velkých korporací, které špatně investovaly – banky, finanční a investiční instituce. Když tyto instituce zažádají o sanaci, vezmou politici peníze od řádných občanů a zachrání svého přítele v nouzi. Tomu se říká úsporné opatření. Důvěřivý plátce daní byl zase jednou bankou přechytračen a okraden o svou svobodu. S obavami sleduje Celente budoucnost a domnívá se, že vznikne jakési vakuum, pokud se Spojené státy zadusí ve svých dluzích. Tento úpadek přirovnává k pádu Římské říše. Past globalizace nás samozřejmě všechny táhne do dluhů. Na otázku, co by nám ještě mohlo pomoci, abychom zabránili zkáze, odpovídá Celente slovem:

www.neilhague.com

*Renesance – návrat ke kráse a kultuře!*

Není to snad výzva pro umělce a především pro divadelní tvůrce poukázat na nelidskost kapitalismu, tak jak to kdysi udělal už Marx? Marx neviní z vykořisťování proletariátu buržoazii, ale hodnotí celou logiku kapitalistického systému jako sebedestruktivní:

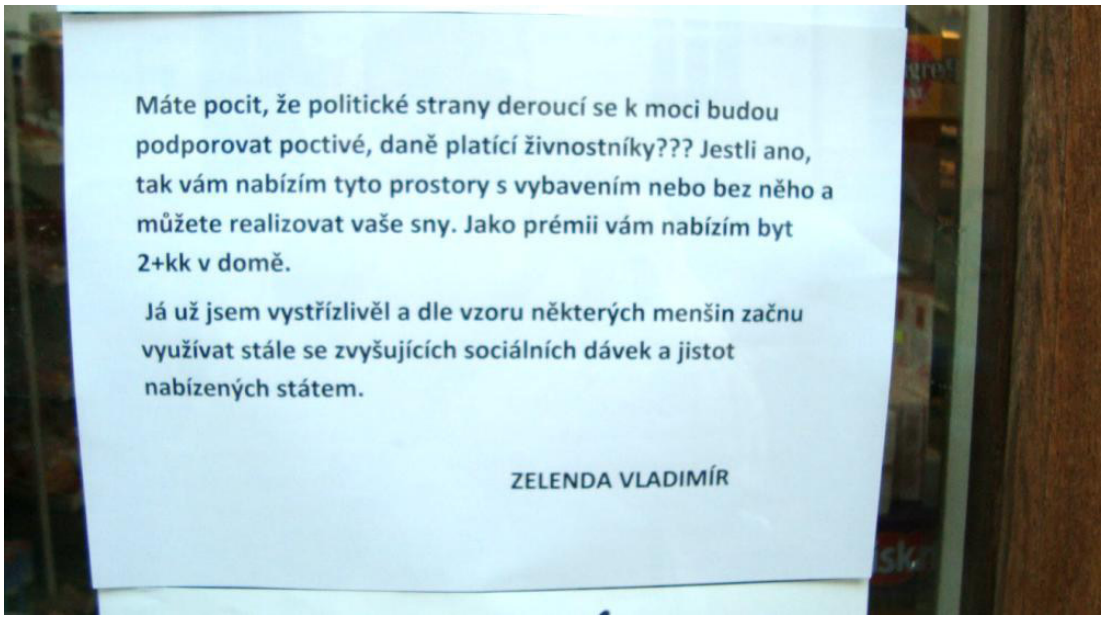
*Kapitalismus se zničí sám.*

50 Kovanda, Lukáš – Celente, Gerald: *Svět čeká velká válka*. www.tyden.cz 2010

Jen málo umělců dnešní doby má odvahu postavit se systému, ve kterém vyrostli, který je živí a drží nad vodou. Kdo to v dnešním kapitalistickém světě „zvládl“, ten se bude těžko zajímat o svého souseda, který se stal obětí hrabivého světa. Namluvili mu, že může mít všechno a zaplatit to až příští rok. Nejedna rodina však už byla zruinována úroky ze splácení půjček. [51]

Mladý umělec, který se chce v dnešním světě vyznat, musí tato fakta vnímat a začlenit je do své práce. Odpovědnost, kterou v sobě nese každý z nás. Už nemůžeme slepě přezírat osudy tisíce lidí, kteří ztratili střechu nad hlavou, protože jim byl představen skvělý kapitalistický svět a oni bez přemýšlení podepsali pakt s ďáblem. To je svět, ve kterém žijeme. Je důležité, abychom pořád neřešili sami sebe a smysl toho všeho, nýbrž měli oči otevřené, obezřetně analyzovali požadavky společnosti, hodnotili a našli řešení pro budoucnost. Divadlo má všechny prostředky k tomu, aby poukázalo na množství nedostatků v našem současném systému. Pro nás divadelníky je na čase nechat spát Kafku a začít jednat se švejkovskou lstí a lehkostí. Neříkat ano vykořisťování a falešné iluzi spokojenosti, neboť tento materialistický svět již brzy nahradí člověka robotem.

Vybaví nás počítačovým čipem a my se ještě rádi podvolíme systému absolutní kontroly. Kde je rebelie umělců? Kde zůstali revoluční myslitelé, kteří se považují za novodobý intelekt?




Tento obchod se nacházel v ulici Jana Zajíce, Praha 7, jaro 2010

51 viz přiložené DVD: Peter Joseph: Zeitgeist (duch doby), Addendum.

*Osvícenství brzdilo na základě jednostranných výkladů, extrémně egocentrického individualismu a politických ideologií 19. a 20. století velkolepý projekt emancipace a zčásti ho dokonce zkazilo. Samozřejmě dosáhlo i obrovského úspěchu, ačkoliv se dnes „humánnost“ a technický pokrok stále více rozcházejí.*

H. Reinalter[52]

## 6.3 Technizace

Dokud budou dnešní umělci sedět po večerech u televize, nedojde v umění a společnosti k žádné revoluci. Všichni jsme obětí jedné velké vize – televize, která nás zhypnotizovala a proměnila nás v komunikace neschopné bytosti. Naučila nás, jak se „dívat“ do „dálky“ a zapomenout při tom na základní lidské potřeby. Manipulační počítačový program funguje perfektně! Kdo nic nemá, nemůže nic dát. Je to snad v tom, že je většina inscenací nového divadla tak rychlá a prázdná? Jako obrázky, které se před námi třepotají na obrazovce?

www.neilhague.com

Technizace našeho všedního dne nás dostihne dřív, než bychom si kdy vysnili. Pomůcky, které by nám měly pomoci pracovat rychleji, lépe a efektivněji, mají také svou stinnou stránku. Od doby, kdy se stal mobil součástí našeho každodenního života, se nám podstatně zkrátil čas pro kreativitu, koncentrovanou práci a obecný proces přemýšlení. Učarovala nám také elektronická pošta. Rychle si ještě přečíst doručené zprávy, abychom měli jistotu, že jsme na nikoho nezapomněli. Avšak „rychlé pročítání“ a především psaní odpovědí může vyústit až do dvouhodinové aktivity a bere, především umělcům, drahocenný čas, který bychom mohli strávit ve zkušebně.

52 Reinalter, Helmut: *Freimaurer.* C.H. Beck, München 2004

Přetechnizovanost se netýká jenom každodenního života. Multimediální představení jsou přecpána efekty. Dnes už je inscenace bez video projekce téměř nemyslitelná a je pevnou součástí velkých divadel. A nejenom tam, i malá divadla používají množství techniky. Je škoda, že ani v divadle nemůžeme mít klid od toho neuvěřitelného magnetického pole, které nás denně obklopuje. Jsou to hlavně lidi z velkoměsta, kteří mají takových možností odpočinku v „bezproudé" zóně velmi málo. To je další důkaz napodobování. Divadlo zase ztvárňuje televizi. Výrazy mnoha herců připomínají chladnokrevné detektivy z tak oblíbených kriminálek. Vždy a všude ten stejný výraz, malý vtip je povolen jen na začátku a na konci, během vlastního příběhu vidíme „cool" detektiva s „cool" výrazem – mluvícího taktéž „cool" řečí. Všichni jsou cool, všechno je cool, a divákovi je z toho všeho „cool" zima!

video PA3

foto U10

Přetechnizovanost nás odvádí od fantastické magie, z které divadlo vzniklo. Čím víc obrázků se promítá, tím víc se kritika rozplývá nad režiséry a dramaturgy s jejich neuvěřitelnou rozmanitostí. Scénografové jsou noví super hrdinové moderního divadla, protože jejich fantazie jede na plné obrátky a oni dělají vše proto, aby se scéna co nejvíce odlišovala od skutečného tématu díla.

foto D2-D19

Přetížení jeviště není žádný fenomén, ale přirozený vývoj. Děláme-li nové umění, jsme obětí televizní a počítačové doby. Člověk je zvyklý vidět před sebou stále pestré a rychlé obrazy, a divadlo musí samozřejmě držet krok. Jeviště převzalo i rychlé tempo. Všechno musí jít ráz naráz a pokud ne, tak je to většinou neuvěřitelně brutální.

Vypněte televizi a můžeme znovu definovat kapitalismus. Vypněte televizi a lidstvo se opět probudí. Vypněte televizi a kreativita zase obživne!

*Kdy člověk přestane být člověkem?*

www.psychickeobtezovani.webnote.cz

Stejnou otázku, ať už formulovanou jakýmkoliv způsobem, si kladou ve spojení s tímto tématem vědci z celého světa. Mnoho autorů ve svých článcích polemizuje nad otázkou, kdy nastane nová éra a z Homo Sapiens Luditus se vyvine nový živočišný druh. Názory se poměrně liší a většina lidí je přesvědčena, že právě ten jejich je pravdivý.

Převažuje však domnění, že člověk již do takové éry vstoupil. Jak jsem výše uvedl, neurální stimulátory, kochleární implantáty a podobná zařízení se již užívají v běžné praxi a jejich nositeli je v současnosti mnoho tisíců lidí. Z tohoto pohledu je tedy možné považovat současnost za jakýsi plynulý předěl mezi Homo

Sapiens a tzv. Homo Cyberneticus. Peter Cochrane, člen Královské vědecké akademie jde však ve své studii ještě dále a uvádí popis dalších možných vývojových stádií člověka.

V dřívějších dobách trvala člověku každá vývojová etapa několik desítek až set tisíc let. Stejně, jako se životní tempo neustále zrychluje, zrychlují a zkracují se i další aspekty lidského života včetně vývoje. Dle Cochranea během následujících padesáti let na zemi vznikne velmi početná skupina dalšího vývojového stádia člověka nazvaného Homo Cyberneticus. Od současných lidí se bude lišit právě různými kybernetickými vylepšeními včetně těch, o kterých pojednává tato práce. Je tedy možné brát v úvahu, že Homo Cyberneticus je již několik let na světě. Cochrane též uvádí, že s vývojem nových technologií se bude rozdíl mezi Homo Sapiens a Homo Cyberneticus jen zvětšovat. (Cochrane, 2008).

www.angelkissesmaternity.typepad.com

*Největší cynikové bývají v podstatě nejcitlivějšími lidmi.*

Josef Škvorecký

## 6.4 Cynismus

Anglický filozof Roger Scruton[53] hovoří o cynismu, který tak krášlí naši současnou západní kulturu. Cituje Oscara Wilda slovy „Cynik je člověk, který zná cenu všeho, ale nezná hodnotu ničeho". Vysvětluje, proč se morbidní člověk nikdy nemůže nabažit neuvěřitelné touhy poznat blíž smrt. Může si to jen představovat, ale nikdy svou touhu nebude následovat, protože mu strach a malá jiskřička morálky nedovolí stát se vrahem a bavit se tím, že lidi rozporcuje. Mnoho morbidních lidí využívá umění. Milují, když mají okolo sebe dekadentní svět a rochní se v ohavnosti svých myšlenek. Pořád jde jen o představu, protože lidskost a hlavně život ve strukturované společnosti s jistými zásadami a morálkou zakazující vraždit jim zabraňuje prožívat své představy ve všedním životě. A přece existuje řešení: umění. Ve jménu umění může takový člověk svoji touhu alespoň do jisté míry uspokojit.

Když pak zveřejní své umění, rychle si najde lidi kolem sebe, kteří ho budou podporovat a motivovat v tom, aby pokračoval. To mu velmi pomáhá. Pokud se však dostane až sem, obrátí se ke všem zády a baví se těmi, kteří jeho umění nevidí, neslyší a nechtějí prožít. To mu přináší uspokojení. Které jiné umění by zde přišlo vhod, když ne performativní. Ráj pro všechny, kteří chtějí žít svou mánií, usilují o pochvaly, ale nemají odvahu to přiznat. Pod rouškou umění provokují v galeriích, divadlech a koncertních sálech. V dávných chrámech krásného umění. Hodně současných režisérů rádo zneužívá tohoto nutkání k morbiditě a nulové toleranci života, estetiky a krásna všeobecně. Scruton mluví o zneužívání našich myšlenek, ztracené víře v obecně platné hodnoty a dokonce tvrdí, že náš svět už žádné hodnoty ani nezná, protože naprosto ignorujeme víru v morálku antických bohů, škrtáme z našich životů náboženství. Nebereme svůj život jako něco zvláštního. Podle něj chápeme naši existenci jako chybu.

video PA2/PA6/PA7

Žijeme v době cynismu. Láska je jen krátký záblesk, transcendentální zážitek pro dlouhou chvíli, a protože je tak krátká, nenaplní nás radostí, vírou ani

53 Scruton, Roger: *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Academia, Praha 2003

nadějí. Scruton ostře kritizuje postmodernismus západní společnosti a vyzývá k návratu ke „starým“ hodnotám v umění. V životě lidí by měla své místo získat opět estetika umění usilujícího o harmonii. Koho kdy nečekaně a nepředvídatelně zasáhla láska, ten si určitě vzpomene na momenty, které strávil, nebo strávila v bezstarostnosti jiné dimenze. Momenty, kdy je nám najednou všechno jasné. Vidíme svět v jiném světle. Proč? Ten moment totiž patří jen nám. Na chvilku jsme se nenechali odlákat cynickými časovanými bombami, zastavili jsme se a pocítili radost. Jak smutná by byla naše existence, kdybychom nad sebou nemohli mít vůbec žádnou kontrolu. Všichni už jsme potkali někoho, kdo umí tento pocit předat druhým, možná jsme to dokonce dovolili a ten pocit být milován jsme přijali. „Tam venku“ jsou lidé, kteří odložili obavy. Vědí to divadelní tvůrci 21. století? „Vědění zbavuje srdce strachu“. Nejde o to přečíst co nejvíce knih, jde o to konečně důvěřovat svým vlastním vědomostem. Umělec toužící po dekadenci doufá, že se jeho teorie brzy naplní a že se s ním nakonec všichni zřítí do zatracení. I když chce navenek působit jako věčný solitér. Je ale taky dost možné, že mu nikdy zánik nehrozil, a z čisté zvědavosti dělá vše pro to, aby si svou představu mohl vyzkoušet.

To je rozdíl mezi umělcem tvořícím z přesvědčení, s důvěrou ve vlastní talent a životní náplň, a umělcem jednajícím ze strachu a věčně hledajícím smysl života.

Doteď jsme se zabývali podvodníky, jak je to ale s těmi, kteří na jeviště vstupují s čistým srdcem, jasným rozumem a dobrou nadějí? S těmi, kteří nám chtějí především něco předat, za což budou navěky milováni? Pro takové lidi bude stále těžší najít si v naší civilizaci místo. Ještě obtížnější je to na jevištích velkých divadel pro ty, kteří by svou misi srdce rádi předali ostatním. Zde se totiž už uhnízdili beznadějní existencialisté. Možná jsme ale právě svědky doby, kdy dochází k přerodu významu slova NOVÝ. Začne být používáno ke zlepšení, obnovení – v pravém slova smyslu – k výzvě lidstva, a ne ke strhnutí do hlubin našich nejhorších představ, kde je jediná novota a to nová forma brutality. Možná budou brzy podporovány nové aspekty, jak upozornit na lásku, a ne pořád dokola mašinérie strachu, kterou zapříčinily dvě světové války a která dělala vše proto, aby lidem sebrala odvahu. Ve jménu náboženství a státu došlo už k dosti zločinům, nyní je opět načase oživit umění a hlavně divadlo.

To co jsme v mnoha případech prvního desetiletí 21. století viděli, připomíná spíše kopii televizní kultury. Rychlé a hlasité obrazy, hypnotizující hlasatelé zpráv, propaganda, reklama a samolibost. Divadlo a především herecké umění může zase získat na důležitosti a plnit své prastaré poslání: Dokázat člověku, že to záleží na nás všech, zda budeme považovat svět a náš život v něm za něco

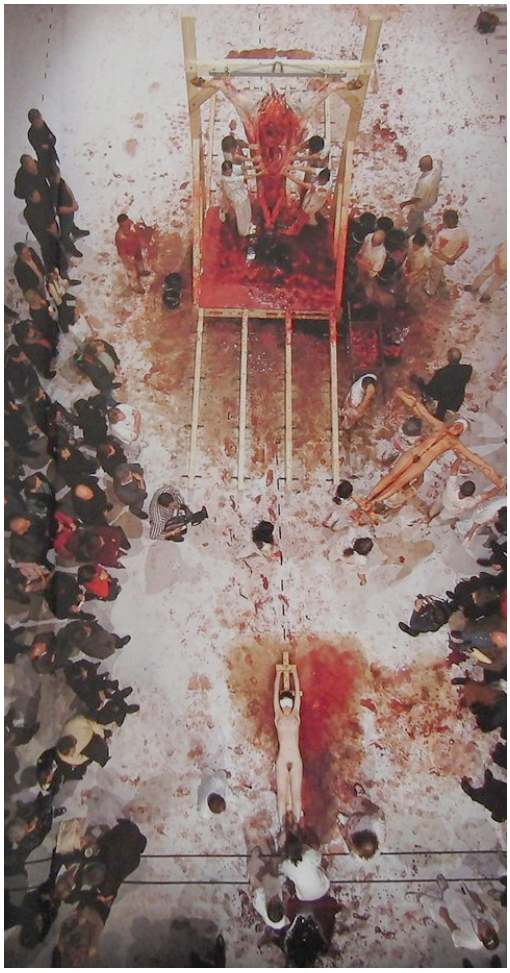


foto D41

drahocenného. To co je v 21. století na jevišti tak odstrašující, není brutalita, ale lhostejnost, se kterou proléváme krev.[54]

Ve stejnojmenném dramatu Franze Grillparzera[55] mluví Libussa o proměně doby. Možná můžeme udělat něco, abychom dobu ovlivnili a nepřenechali ji stinným stránkách lidského chování.

*Doba, která teď skončila, zase přijde,*
*doba proroků a nadaných.*
*Vědomosti a užitek se rozcházejí*
*a berou si k sobě jako třetího CIT;*
*Až se uzavřou nebesa,*
*země se vznese na své místo,*
*bohové budou opět dřímat v hrudi*
*a pokora bude nejvyšší zákon.*

*Damien Hirst provokuje. Teď vystavuje mouchy.*

21. 10. 2010-MF Dnes

Kontroverzní britský výtvarník vystavil v Královské akademii v Londyně prosklenou vitrínu plnou much a zkaženého jídla. Londýn (vot, AP) Výtvarník Damien Hirst vystavil v britské Královské akademii dílo, které opět budí pořádný rozruch. Na výstavě moderního britského sochařství se Hirst prezentuje obrovskou prosklenou kostkou, jejíž obsah nevzbuzuje v divácích příliš libé pocity.

Uvnitř boxu stojí plastový stolek a ty nejobyčejnější plastové židle. Vedle je gril na barbecue. Výjev dokreslují otevřené lahve s pivem.

A co je na tom nelibého? Na stole se kazí zbytky nezkonzumovaného jídla a uvnitř kostky poletují stovky, možná tisíce živých much.

54 viz přiložené DVD: *Hermann Nitsch-Wiener Aktionismus.*

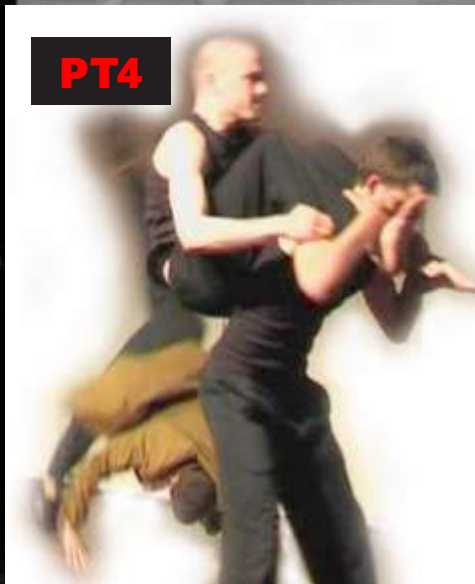
55 Grillparzer, Franz: *Libussa – Trauerspiel in fünf Aufzügen.* Bergland, Wien 1958.

Občas se některá z nich uškvaří na elektrickém lapači, který v kostce visí, a padají dolů – přímo do rozjedených porcí. Dílo se jmenuje Let's Eat Outdoors Today, tedy v překladu zhruba Pojďme se dnes najíst ven. Hirstova nová provokace jde v duchu jeho předchozí tvorby, ve které výtvarník neskrývá fascinaci smrtí, zánikem a zmarem. Mezi jeho neznámější díla patří například série zvířat naložených do obrovských průhledných boxů naplněných formaldehydem.

Často se jako příklad jeho prací ukazuje takto naložená kráva nebo obrovský, přes čtyři metry dlouhý žralok tygrovaný. Ke známým Hirstovým dílům patří také lidská lebka zhotovená z platiny a vykládaná diamanty. Pětačtyřicetiletý Hirst patří momentálně k nejznámějším moderním světovým umělcům. A jeho práce se prodávájí za ohromující sumy.

foto U32

# 7 / Fyzické divadlo - Physical Theatre



PT5

PT6

PT7
LIFE

PT8

PT9

PT10

PT11

PT12

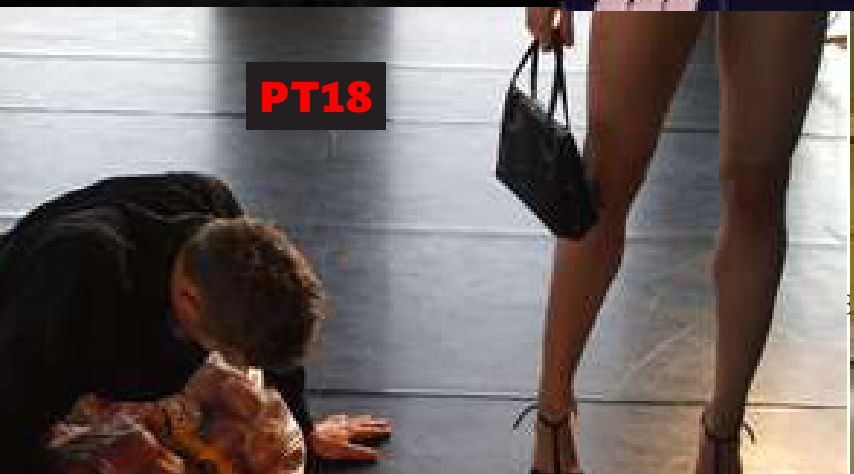
PT13

PT14

PT15

PT16
文化票务
62172426
WWW.CULTURE.CN

PT17


PT18

PT19

PT20

PT21

PT22

PT23

PT24

PT25

PT26

PT27

## 7.1 Terminologie

fyzické = hmotné, tělesné
divadlo = modálněgenetická a funkční oblast umění[56]

Fyzické divadlo – „physical theatre" – je nový pojem. Následující příklady dokazují široký záběr hesla „physical theatre":

A) Popisy performancí z programu festivalu v kategorii fyzické divadlo:

*Fringe Festival, Praha 2011*

Have you seen Clarissa? (Viděl jsi Clarrisu?) – The Red Chimney Productions – Anglie
Začínáme s prázdnýma rukama. Končíme taktéž. Clarissa je někde uprostřed. Clarissa potichu sleduje zápasící dvojici. Dívá se na ženu dusící se chlebem. Sleduje stékající kapky vody. Vidí ženu zmítanou životní krizí a muže, který se klátí k zemi. Dívá se i na tebe. Přijď se podívat i ty na ni.

Impossible N'est Pas Francais (aneb Slovo „nejde" neexistuje) – Lucy Hopkins – Francie
Osvěžující, surrealistické, energické. Impossible N'est Pas Francais je oslavou nevyhnutelného ponížení, které dřív nebo později potká každého cizince. Lucy Hopkins vypraví temný a zábavný příběh ex-patriotismu bez hranic.

Men Avoid Jars (Muži se vyhýbají hádkám) – We Are a Real – Anglie
Řečeno ve zkratce se divadlo „We are a real" věnuje všem žánrům, které provokují herce a umožňuje jim, aby se vyřádili. Men Avoid Jars pak přesně naplňuje toto zadání. Snad žádný žánr není v této divadelní smršti vynechán. Současné, zneklidňující, vtipné a nakažlivé. Prožitek pro každého, kdo na Fringe 2011 hledá něco jiného. Připravte se na zavařovačky a hot-dogy.

Reflections of a Man (Úvahy muže) – PointZero – Anglie
Evokativní, vtipné, dojemné a lehce vyzývavé pohybové divadlo. „Kdo je člověk" Na tuto otázku se snaží odpovědět obratným pohybem, divadlem, poezii, pantomimou a pronikavým symbolismem. Bere nás tak na cestu lidským životem, jeho jedinečností a nabízí přesvědčivý fyzický dialog a touhu pochopit identitu lidského druhu.

56 *Základní pojmy divadla*. Libri & Národní divadlo, Praha 2004.

Requiem for Adam (Rekviem za Adama) – Simian Features – Anglie
Před nebeskou branou stojí první hříšník, Adam. Čeká na Boha. Vždyť je to ale celé velký omyl, nebyla to přeci Adamova chyba. Tak chce zpátky do ráje! Představení inspirované Twainovými Deníky Adama a Evy je surrealistickým mixem fyzického divadla, pantomimy a biblické stavby balónu. Pozor! Může obsahovat ořechy!

Sam? – Safe Mode Productions – USA
Představení Sam? je příběhem muže z maloměsta a jeho cestě za svou láskou do New Yorku. Může prostý člověk přežít v moderním chaosu? Kombinace minimalistického divadla s multimediálním maximalismem.

Seemingly Invisible (Zdánlivě neviditelné) – Smoking Apples – Anglie
Smoking Apples vás zvou na cestu plnou trápení, aby vám nakonec vrátili vaše sny. V Londýně leje…lidé vás míjejí, typické britské ráno. Když v tom se ze šera vynoří téměř hmatatelná, ale stále neviditelná síla. Každý sám musí zjistit, co tato síla právě jemu nabízí. Romantický, tragický a troufalý příběh o lidském snažení a utrpení.

Sunnyville – Steel Dragon Theatre – Anglie
V Sunnyville je právě na prodej nádherný dům, hned vedle Teda, Alice, Boba a Mae. S Tedem bys mohl každý den na golf, s Alicí péct jablečný koláč, psa venčit s Bobem nebo s Mae dělat limonádu. Ale co kdybys byl trochu jiný? Bujaré a svižné představení plné krasných a podivných postav.

*Divadlo Ponec, Praha 2011*

Wait, Wait, Wait – Helena Arenbergová, Thomas Steyaert, Anna Synková
Autorské fyzické divadlo zachycující absurdní, intimní, komické a konfliktní momenty soužití tří lidi, kteří zbyli jako poslední z jedné dříve početné komunity. Večer bude doplněn promítáním dvou krátkých filmů Walk a Heavy Flowers On The Wall, na kterých spolupracoval Thomas Steyaert.

*Letní Letná, Praha 2010*

Amanitas – fire theatre – KO.MIX.X1
Příběh plný křídel, ohně, světel, lásky a nenávisti vás zavede do světa komiksu. Fyzické divadlo ve spojení s prvky nového cirkusu, akrobacie, obřích ohnivých lan a řetězů, vysokých choreografiích s živou hudbou.

*Česká taneční platforma, Praha 2002*

BEZ NÁZVU – Nora Sopková & Mirela Tůmová
Tělo člověka jako fascinující téma. Lidské tělo zahlédnuté i soustředěně pozorované, tělo zaslechnuté i s napětím poslouchané. Dvě rozkřičená těla se mění v bezhlasou, beztvarou hmotu. V rychlém sledu vznikají a zanikají vizuálně i akusticky působivé obrazy, ve kterých se anatomie těla ztrácí a objevují se nesnadno pojmenovatelné tvary, objekty bez popisku, sochy bez názvu…

B) Internet nabízí pro heslo „physical theatre" následující popisy:

Definovat fyzické divadlo není vůbec jednoduché. Na vině je jednak rozmanitý původ a pak také fakt, že jen málo vykonavatelů fyzického divadla je s definicí spokojeno. Dympha Callery ve své knize *Through the Body* naznačuje, že toto slovní spojení původně vzniklo jako marketingový pojem, který popisuje vše, co nijak nesouvisí s komerčním literárním divadlem. Tomuto názoru toho vskutku dost nahrává: takzvané společnosti fyzického divadla sdílí často jen jeden společný rys a to ten, že nedělají komerční divadlo založené na „zinscenované literatuře". Mnoho praktiků, jako například Lloyd Newson, se od tohoto pojmu distancuje, neboť cítí, že fyzické divadlo označuje kategorii „Jiné.". Sem spadá vše, co ideálně nepasuje do kategorie literárního dramatického divadla nebo moderního tance. Současné divadlo včetně postmoderní performance, improvizované performance, vizuální performance a postdramatické performance je většinou jednoduše označováno jako „fyzické divadlo", protože je v nějakém směru neobvyklé. Jeho vlastní distinktivní rysy zůstávají opomenuty. Další problematickou oblastí je divadelní tanec. Často se stává, že tvůrci označí svůj taneční kus jako „fyzické divadlo", neboť obsahuje prvky mluveného slova, postavu nebo příběh, dílo se tak stává divadelním a fyzickým. Nemusí to však nutně mít něco společného s potenciální (vznikající) tradicí fyzického divadla. Fyzické divadlo je jakýkoliv způsob performance, který se zabývá v první řadě vyprávěním příběhů a dramat, a dále pak fyzickými a psychickými možnostmi. Existuje několik zcela odlišných, dosti nejasných tradic performance, které při popisech sebe sama používají výraz „fyzické divadlo". To vede k mnoha nejasnostem, co tedy vlastně fyzické divadlo doopravdy je. www.wikipedia.com/english

Fyzické divadlo – prostor pro poetiku: Pohybové divadlo, nový cirkus, mim, klaun, divadelní performance, všechny tyto žánry zahrnujeme pod společný název fyzické divadlo. Proč? Protože v každém z nich se objevuje pro nás důležitý znak, a tím je poetika lidského těla, poetika jeho gest a pohybů, síla přítomnosti

a fyzická performance autora a interpreta v jedné osobě. Tyto žánry dokazují, že lidské tělo je i mimo či nad rovinu jazyka signifikantní a expresivní. Znamená to tedy vytvořit a pobývat v hravém a smysluplném prostoru, který existuje mezi tělem a jazykem. Právě zde, tak jako v poezii, vzniká místo pro neobyčejné, styl, rytmus, hlas a specifickou formu slova (řeč proti jazyku). Prostor, kde se konfrontuje lidské s nelidským, specifické se všeobecným, norma se šílenstvím. Prostor, kde se najednou objevují nečekané nálady, subtilní poezie a hluboké otázky týkajíce se lidského vztahu ke světu, prostředí a vesmíru. Místo, kde mohou vznikat nové příběhy, vyprávění a nová dobrodružství člověka.

Pierre Nadaud – www.physicaltheatreschool.jamu.cz

Fyzické divadlo je divadlo schopné hrát kdekoliv a za jakýchkoliv extrémních podmínek. Spojuje hudbu, pohyb, experiment. Divadelní kritici označují fyzické divadlo také jako „tanec na hranici". Herci těchto souborů jsou většinou ve vynikající fyzické kondici, využívají prvky akrobacie, kejklířství, biomechaniku, pohybové divadlo, tanec butó, step, klauniádu, moderní cirkus... Tělo herce je jediným materiálem a prostorem.

Júlia Nižníková – www.nocka.sk

Fyzické divadlo, tzv. *physical theatre*, je jedním z nejvlivnějších stylů tanečního a pohybového divadla současnosti. Tento styl se formoval v 70. a 80. letech minulého století. Tanečníci v něm využívají riskantní pohyb, partnerskou (dotykovou) spolupráci a velké fyzické nasazení. Hlavním prvkem se stává tělo tanečníka, práce s tělesností, jež promlouvá k divákům. Fyzické divadlo je jedna z nejvýraznějších odrůd soudobého tanečního divadla. Znamená taneční divadlo, v němž se klade důraz nejenom na tvar, pohybovou kresbu, skladbu choreografie, ale zejména na emocionální působení živé přítomnosti lidského, často obnaženého těla na jevišti.

Petišková Ladislava – Vangeli, Nina: *Čítanka světové choreografie 20. století*. Duncan Center, Praha 2005

Diváci dnes očekávají na živých performancích skutečný zážitek, protože standardně zábavný scénář si mohou díky různým novým, mediální zdrojům užít i doma. Tradiční divadlo, které působí na duševní, a snad i emocionální rovině, nemůže ostatním médiím konkurovat, a jeho návštěvnost klesá. Fyzické divadlo naproti tomu oslovuje diváky na fyzické a emocionální úrovni, poskytuje mnohem bezprostřednější zážitek než tradiční divadlo, a počet diváků stále roste. Dnešní fyzické divadlo je široký pojem, který zahrnuje řadu cirkusových divadelních forem, klauniádu, pantomimu, masku, komedii, vizuální divadlo a taneční divadlo. www.artmedia.com.au

Fyzické divadlo: přesahuje ústní vyprávění tím, že přidává fyzické a vizuální prvky na minimálně stejné úrovni jako jsou ty verbální. Je to víc než prosté abstraktní hnutí – obsahuje prvek charakteru, příběh, vztahy a interakci mezi performery, i když ne nutně přímou a zjevnou. Zahrnuje širokou škálu stylů, přístupů, estetiky – může obsáhnout taneční divadlo, pohybové divadlo, klauniádu, loutkářství, pantomimu, masku, vaudeville a cirkus.

NYC Physical Theatre www.nycphysicaltheatre.com

Zatímco bychom každou performanci vycházející z čehokoli výše zmíněného mohli označit za „fyzické divadlo", klíčovým a distinktivním faktorem je důraz na příběh, charakter a vyprávění příběhů. Stanovit hranici mezi tím, co je a co není fyzické divadlo, je však velmi obtížné. Často jsou to kritici a výkonné společnosti, které rozdíly stanovují libovolně. Silný vliv na fyzické divadlo má i současný tanec. Je to zčásti z toho důvodu, že většina fyzických divadel od herců vyžaduje schopnost fyzické kontroly a flexibility, která se jen velmi vzácně vyskytuje u těch, kteří nemají taneční průpravu. Moderní fyzické divadlo má silné kořeny v mnoha starých tradicích jako je Commedia dell'arte a podle některých názorů odkazují i na starověké řecké divadlo, zejména Aristofanovo.

Blackfish Arts Academy www.blackfishacademy.com

Fyzické divadlo je prolínání tance a dramatu, kde vzniká mnoho forem performance. Mnoho fyzických stylů  divadla jako pantomima, Commedia dell'arte, slapstick, klauniáda apod.  mohou být označovány jako fyzické divadlo. Jako fyzické divadlo může být označované také jakékoliv pohybově řízené divadlo.

4DR Theatre www.4dr.co.uk

Fyzické divadlo vyhledává energii, která vším hýbe, rytmus pro herce či herečku. Základem hry je nalezený tělesný výraz, který vyjadřuje energii vznikající v jednom nebo mezi dvěma a více těly. Pohyb reprezentuje řeč a příběhy jsou vyprávěny poetickou silou těla. Herci a režiséři se vydávají za něčím neznámým, hledají společně barvu, materiál, elementy a tóny, rytmus a prostor, který jejich hru inspiruje a motivuje.

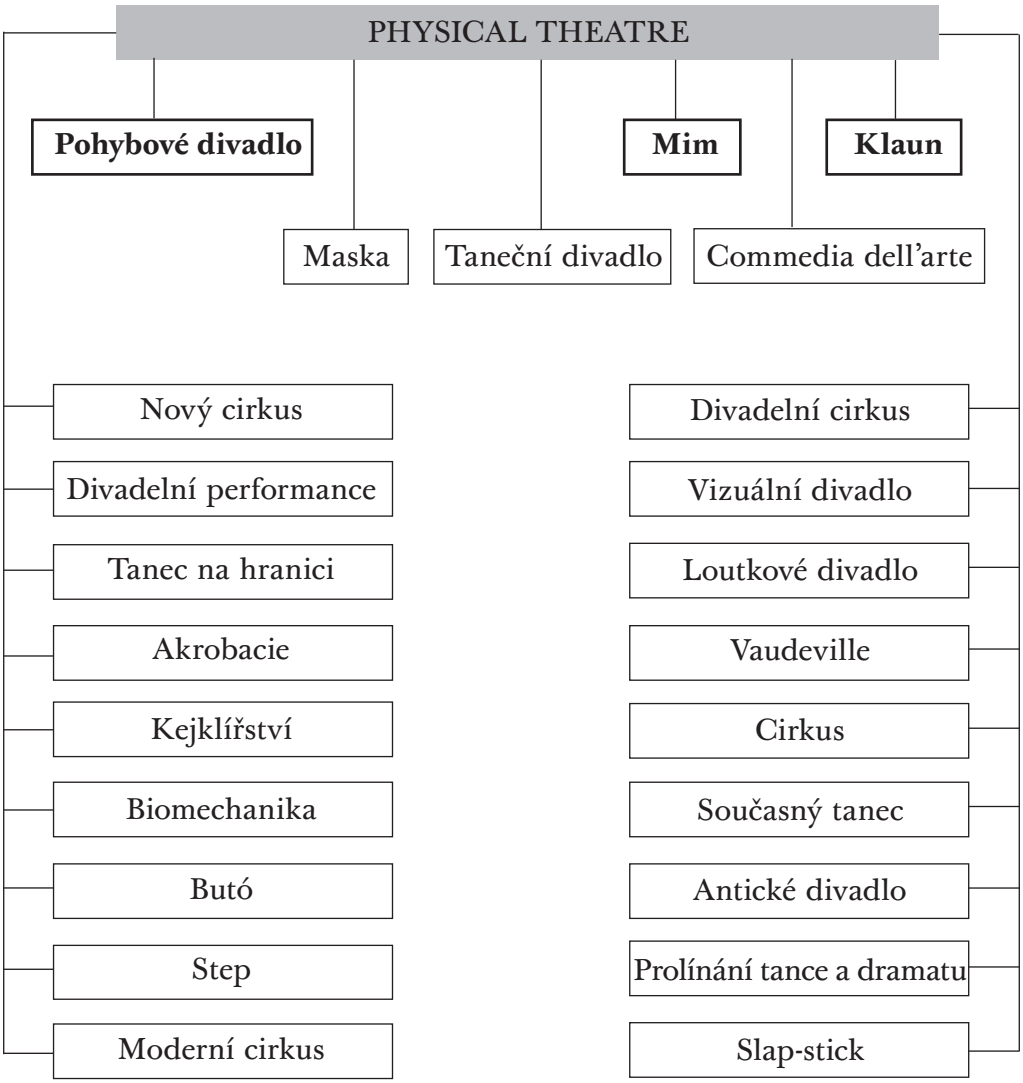
Sdružení na podporu fyzického divadla v Evropě www.physicaltheatre.de

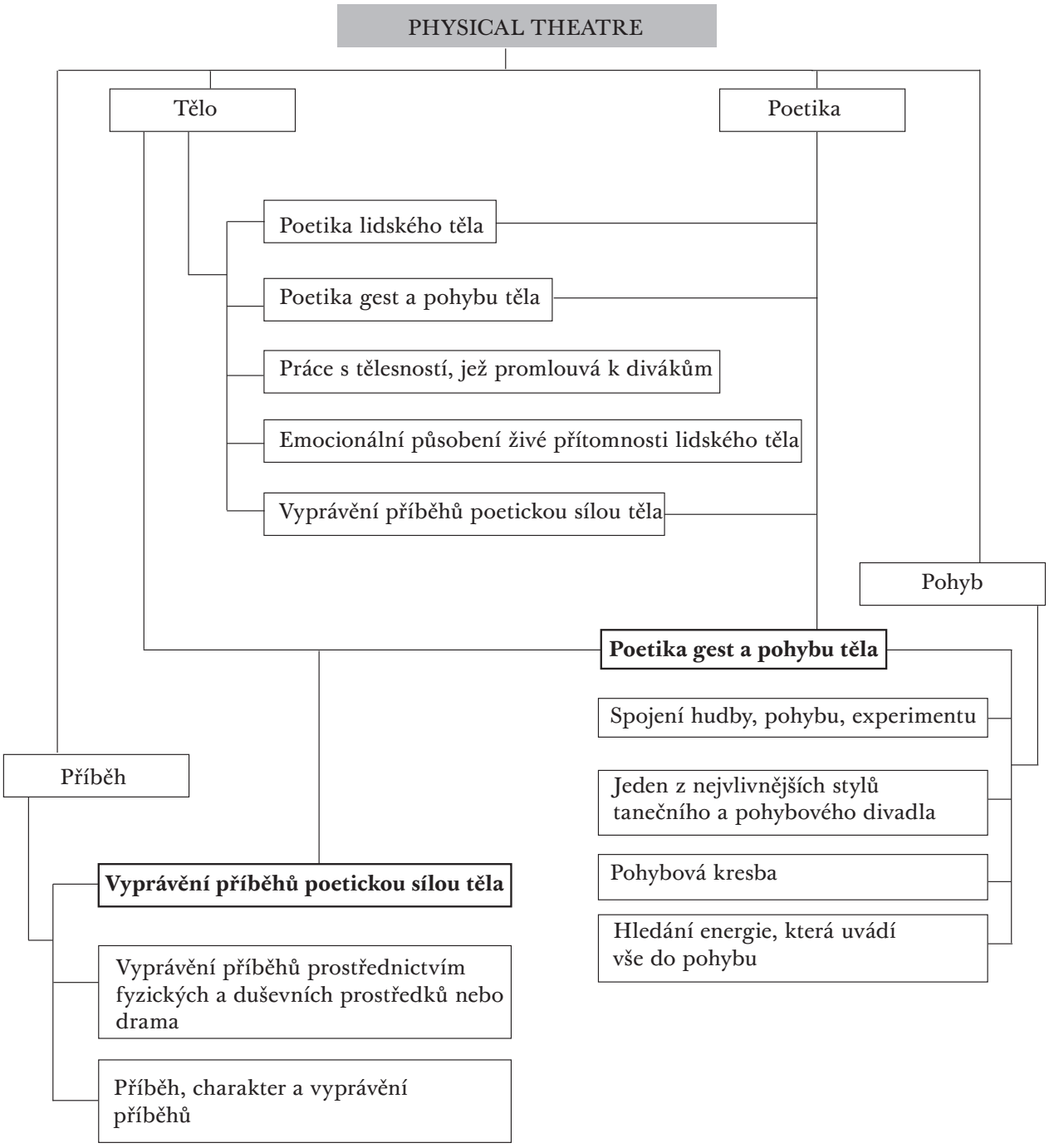
*Fyzické divadlo je směs následujícího:*

- **Pohybové divadlo**
- Nový cirkus
- **Mim**
- **Klaun**
- Divadelní performance
- Tanec na hranici
- Akrobacie
- Kejklířství
- Biomechanika
- Butó
- Step
- Moderní cirkus
- **Taneční divadlo**
- Divadelní cirkus
- **Maska**
- **Commedia dell'arte**
- Vizuální divadlo
- Loutkové divadlo
- Vaudeville
- Cirkus
- Současný tanec
- Antické divadlo
- Prolínání tance a dramatu
- Slap-stick

*Fyzické divadlo zahrnuje:*

- Poetika lidského těla
- Poetika gest a pohybu těla
- Síla přítomnosti
- Fyzická performance autora a interpreta v jedné osobě
- Hraní kdekoliv a za jakýchkoliv extrémních podmínek
- Spojení hudby, pohybu, experimentu
- Jeden z nejvlivnějších stylů tanečního a pohybového divadla
- Práce s tělesností, jež promlouvá k divákům
- Pohybová kresba
- Skladba choreografie
- Emocionální působení živé přítomnosti lidského těla
- Vyprávění příběhů prostřednictvím fyzických a duševních prostředků nebo drama
- Bezprostřední zážitek
- Víc než prosté abstraktní hnutí
- Zahrnuje širokou škálu stylů, přístupů a estetiky
- Příběh, charakter a vyprávění příběhů
- Hledání energie, která uvádí vše do pohybu
- Vyprávění příběhů poetickou sílou těla


PHYSICAL THEATRE
Pohybové divadlo
Mim
Klaun
Maska
Taneční divadlo
Commedia dell'arte
Nový cirkus
Divadelní performance
Tanec na hranici
Akrobacie
Kejklířství
Biomechanika
Butó
Step
Moderní cirkus
Divadelní cirkus
Vizuální divadlo
Loutkové divadlo
Vaudeville
Cirkus
Současný tanec
Antické divadlo
Prolínání tance a dramatu
Slap-stick


PHYSICAL THEATRE
Tělo
Poetika
Poetika lidského těla
Poetika gest a pohybu těla
Práce s tělesností, jež promlouvá k divákům
Emocionální působení živé přítomnosti lidského těla
Vyprávění příběhů poetickou sílou těla
Pohyb
Poetika gest a pohybu těla
Spojení hudby, pohybu, experimentu
Jeden z nejvlivnějších stylů tanečního a pohybového divadla
Pohybová kresba
Hledání energie, která uvádí vše do pohybu
Příběh
Vyprávění příběhů poetickou sílou těla
Vyprávění příběhů prostřednictvím fyzických a duševních prostředků nebo drama
Příběh, charakter a vyprávění příběhů

Sylabus:

**Fyzické divadlo neboli physical theatre je:**

- kombinace pohybového a mimického divadla a klaunerie
- vyprávění příběhu poetickou sílou těla
- poetika gest a pohybu těla

Z mého výzkumu vychází jedna skupina, která přesně odpovídá této definici: Dance Theatre (Taneční divadlo) Pilobolus[57] USA.

V následujícím pojednání, kapitoly 7.2–7.5, se pokusím zařadit fyzické divadlo do dramatického umění. Používám k tomu estetického jazyka Otakara Zicha z jeho knihy *Estetika dramatického umění*.[58]

57 www.pilobolus.com – viz seznam videí PT/Pilobolus

58 Zich, Otakar: *Estetika Dramatického Umění*. Melantrich, Praha 1931

## 7.2 Estetická povaha dramatického díla

*Dramatické dílo skládá se ze dvou současných, nerozlučných a názorných složek různorodých, totiž z viditelné (optické) a slyšitelné (akustické).* (Zich)

Fyzické divadlo nelze označit jako dramatické dílo, neboť je založeno především na optických komponentech. Hudební element doprovázející prováděné pohyby také nechápeme jako akustickou složku, protože ji nevytváří sami představitelé. Pokud herci zpívají nebo mluví, pohybují se na hranici dramatického díla, ale nejde o vyváženost jako třeba v mluveném divadle, případně opeře. V popředí stojí pohyb, a tedy výraz těla. Nejblíže bychom to mohli přirovnat k tanci, který se do dramatického díla neřadí. Fyzické divadlo má tu výhodu, že není bezpodmínečně závislé na hudbě, tzn. hudba není jeho striktní součástí jako třeba rytmus a dynamika hudby v baletu.

### 7.2.1 Provozování

*Nutnou existenční podmínkou dramatického díla jest skutečně (reálně) jeho provozování.* (Zich)

Fyzické divadlo existuje jen ve svém reálném provedení. Nedisponuje žádným dramatickým textem, který by se dal číst jako kupříkladu poetický či lyrický text. Naproti tomu se zase každá opera a každá hra, kterou činohra interpretuje, čte jen jako lyrika, případně poezie nebo epika. Fyzické divadlo existuje tady a teď a neinterpretuje žádný dramatický text. Má-li fyzické divadlo za cíl interpretaci dramatického díla, pak už to není fyzické divadlo, které by prezentovalo v první řadě fyzičnost a nemohlo tak přednést ani interpretovat nějaký text či literární předlohu. Tím se fyzické divadlo zásadně odlišuje od činohry a opery, nemá žádnou literární předlohu a funguje jen svou vlastní jevištní realizací. Literární text, z kterého opera nebo mluvené divadlo vychází, se může také jen číst, je tedy samostatným literárním dílem. Před ani po představení fyzického divadla si nemůžeme přečíst žádný text, který by vypovídal o tom, co jsme zrovna viděli na jevišti.

Fyzické divadlo nemá žádné libreto ani scénář. Opera nebo mluvené divadlo se stávají dramatickým dílem teprve tehdy, když zpěvák případně herec na jevišti interpretuje libreto případně scénář. Dramatické dílo se dá charakterizovat následovně: Tvoří je samostatný text, který už má platnost uměleckého díla (próza, lyrika, epika) a nežádá si žádné jevištní interpretace, aby mohl být pochopen. Fyzickému divadlu se dá porozumět pouze na jevišti, protože je tvořeno většinou z na sebe navazujících myšlenek a nevychází z nějaké komplexní literární předlohy.

## 7.3 Estetická teorie analytická

### 7.3.1 Postava dramatické osoby

Postavou *rozumíme hercovo pojetí a provedení role, tj. způsob, jak svou „osobu" zahraje, viditelně i slyšitelně.* (Zich)

Performer neinterpretuje ve fyzickém divadle žádnou roli, ale ztvárňuje ve většině případů sebe samého. Analýza jeho hereckého výkonu je neproveditelná. Interpretovány jsou jen ideje, které nepožadují žádnou dramatickou osobu. Performera ve fyzickém divadle neoznačujeme jako herce.

*Herec je umělec, představující myšlenou osobu sebou samým.* (Zich)

Tanečník není herec, neboť svým výkonem neztvárňuje žádnou osobu. Představitele fyzického divadla tedy můžeme označit jako tanečníka. Jeho vlastní osobnost interpretuje ztvárněnou myšlenku a nepřeměňuje se v jinou osobu. Performer fyzického divadla tedy není herec, protože se nevzdává svého civilního charakteru. Označuje-li on sám sebe za dramatickou osobu, např. Hamlet, slouží mu toto označení pouze jako takříkajíc nápis, neoživuje původní Shakespearovu postavu Hamleta. Není totiž odhodlaný vklouznout do role dramatické figury, a tudíž ho není možné označit za herce.

Tanečník, případně artista fyzického divadla, je obecně méně ochotný propůjčit své fyzické tělo nějaké jiné postavě. Při analýze ztvárněných osob dojdeme velmi rychle k závěru, že tato genealogie ve fyzickém divadle vůbec neexistuje. Neztvárňují se charaktery. Mladé osoby ztvárňují mladí performeři. Žádný z mladých performerů by nevklouzl do role starší osoby. Nikdo se nedělá starším ani mladším. Nejsou představováni lidé s rozmanitými charakterovými rysy, ale ve středu pozornosti je postava, fyziognomie tančícího performera. Fyzické divadlo proto slouží jako široká platforma témat jako je např. feminismus, protože zde nejde o divadlo, případně činohru, ale o prezentaci nápadů.

### 7.3.2 Postulát totality hereckého výkonu

Čím více se interpretace performera fyzického divadla blíží dramatické osobě, tím větší hrozí nebezpečí, že se jeho umělecké vystoupení setká s nepochopením. Věnuje se přece jen více optickému než akustickému ztvárnění, a tudíž je obtížnější dramatickou osobu správně pochopit. Vyústí to nakonec v křečovité představení plné gest a pohybů, které budou působit nepříliš harmonicky a často

i přehnaně. Ve skutečném životě se člověk také dorozumívá řečí, a není proto věrohodné, když představitel fyzického divadla nemluví a chce se dorozumět jen pohyby, tedy fyzickou interpretací.

Pantomima chce být také jen pantomimou a nesnaží se proto interpretovat literární předlohy. Existuje i dramatická pantomima, a bylo zde už mnoho pokusů ji dál rozvíjet, ale sám mistr pantomimy 20. století, Marcel Marceau, dospěl k názoru, že jeho sólo představení Bipa mělo mnohem silnější výraz, než když se pokoušel o dramatizaci pantomimy tím, že zvýšil počet představitelů. Fialkova pantomima se sice opírala i o literární předlohy, ale chápala důležitost nejlepší možné interpretace ve smyslu fyzickém, ne intelektuálním. Síla a zvláštnost pantomimy spočívá v tom, že je schopná ztělesnit velké filozofické myšlenky, ale nemá prostředky na zpracování komplexních literárních témat. Divák se koncentruje jen na jednu myšlenku a může z ní vytěžit co nejvíc. Performer se nesoustředí na interpretaci rolí, ale na interpretaci idejí, a tím divadlo zabíjí. Diváka často zachvátí zmatek a představení vlastně doopravdy ani nepochopí.

## 7.4 Estetický princip dramatičnosti

### 7.4.1 Dramatický text

Fyzické divadlo nezhodnocuje ani neinterpretuje dramatický text, spíše jej vyšle do prostoru jako myšlenku. Pokud by totiž po představení došlo ke spekulacím, má režisér, případně herec v ruce ještě „zbraň“ v podobě literatury. Ta si mnohdy vypomáhá metaforami a umělec si ji ještě znovu přetváří ve svou nejasnou interpretaci.

Jde tedy o „ideální“ (myšlenkovou), a ne „reálnou“ interpretaci literárního textu, tj. jevištní pojednání interpretované pomocí prostředků hereckého umění. Performer, případně režisér nepředložil svou osobní interpretaci literární předlohy, ale zachoval myšlenku. Na divákovi je, aby si udělal obrázek a sám si vysvětlil, co performativní představení ztvárňuje. Nese-li performance např. titul „Eureus a Orphydika“ je od začátku jasné, že půjde o překroucení původního děje. Kdo nečetl Homérovo dílo, klenot literatury, nikdy nebude mít možnost pochopit vztahy mezi Orfeem a Euridikou. Nedostane ani šanci pochopit, kdo Orfeus a Euridika jsou. Divák mnohdy ani nemá čas si příslušné pasáže díla pročíst a porozumět tak „ideji“ představení. Jediné co mu zbývá je výklad fyzické interpretace performera, kde se možná dozví něco o dramatických figurách, např. Orfeovi a Euridice. Má-li divák po představení čas a zájem pročíst si program, video PT21

může ho čekat nejedno překvapení. Příjemné překvapení je, když se idea interpretace shoduje s literární předlohou. Bohužel ale k takovým případům syntézy nedochází často. Mnohem horší však je představitel, který se raduje z toho, že je jediný, kdo svou interpretaci chápe a nechá diváka napospas jeho pochybnostem o vlastní vnímavosti. Takového představitele charakterizujeme přívlastkem cynický[59]. On sám se chápe jako autor nového díla, které nepochází z jeho pera, nýbrž je pouhou adaptací. Otázka je, co tímto „půjčováním" děl fyzické divadlo zamýšlí – jde o způsob nového uměleckého výrazu nebo zcela jednoduchou příčinu, a to ignoranci?

video PT5

*Za nejvyhraněnější produkt tendencí, které se projevuji v různých formách, zastřešovaných v rámci samotného divadla etiketou postdramatické, můžeme pokládat performační umění. Toto úsilí o převzetí autorství není (jen) projevem ješitnosti či dokonce narcismu potomků dávných mimů, ale i důsledkem těch otřesů, které postihly západní kulturu. Je už věcí jemnějšího rozlišování, jestli tu v jednotlivých případech jde o přímý protest proti samotné této kultuře, zahrnující ovšem někdy ať bezděčnou, ať uvědomělou snahu o její obnovu, nebo – v případech pouhého sebescénování – právě jen o tu narcistní ješitnost.*[60]

### 7.4.2 Předuševnění

*Dramatická osoba je krátce řečeno, vlastní dramatikovo „já", jež se přeměnilo v nějaké nové, cizí „já". Schopnost předuševnění je specifická schopnost dramatického nadání vůbec.* (Zich)

S tímto předuševněním se ve fyzickém divadle skoro nesetkáme, protože – jak už bylo několikrát řečeno – se performer soustředí na ideu, a ne na osobu. Dramatický princip je tudíž neproveditelný. Ztvárňované charaktery nejsou performerovi cizí, ale naopak vlastní, tzn. proměna v cizí „já" se nekoná. Dnes už toto záměrné nevcítění se do role považujeme za nový styl herectví, který se projevuje nejen jako módní záležitost fyzického divadla, ale je jím zasaženo i moderní mluvené divadlo.

Nový styl pronikl i do opery, a není se čemu divit, když pomyslíme na všechny aspekty odvádějící pozornost od centrální figury, zpěváka. Stačí si uvědomit enormní scenérii, která k opeře patří. Zatímco jsou zpěváci zaměstnáni tím, jak přelézt z jednoho lešení na druhé, musí se při tom ještě soustředit na správný tón. Pro umělecký výraz nebo „vžití se" do role nezbývá už žádný čas. Umělec nemá vůbec příležitost přetransformovat své „já" do jiné postavy, do nějakého

59 viz kapitola 5.2

60 Vostrý, Jaroslav – Sílová, Zuzana: *Je dnes ještě možné herecké umění?* AMU, Praha 2009

cizího „já“. Inovativní režisérské pokyny často ani interpretům nedovolí víc než jednat jako performeři.

videa O1–O8

Fyzické divadlo je příliš zaměstnáno prováděním nejrůznějších originálních pohybů a nedovolí, aby se duše interpreta proměnila v cizí „já“. Proto se pro performera hodí spíše označení artista nebo tanečník, rozhodně ne herec. V případě, že představitel nemá ani schopnosti vyškoleného tanečníka nebo artisty, zažíváme místo performance mystický spektákl s věčným tématem „kdo jsem“ a nekonečným hledáním smyslu. Možná by se tato představení mohla jmenovat divadlo-terapie. Nejde totiž vůbec o diváka, ale o princip neustále „jít do sebe“. Principy divadla jsou ignorovány. Performance tohoto druhu a divadlo mají společnou jen jednu veličinu, a to jsou pozvaní diváci, kteří sledují performerovo tragické hledání „já“.

videa PT3/PT27

*Vyplatí se opakovat: herec nehraje pro sebe, ale pro diváky. Bylo by jistě užitečné zamyslet se nad tím, jestli proslulé hrabání se v sobě za účelem vydolování nějakého scénického projevu je tím nejšťastnějším způsobem herecké kultivace na příklad na divadelní škole, zvlášť když většinou – zaplať pánbůh – není toho ještě tak moc, v čem by se vůbec hrabat dalo.* (Vostrý/Sílová)

### 7.4.3 Psychofysiologická korespondence

*Princip psychofysiologické korespondence žádá nezbytné soubytí komplexu fysiologického a psychického v hereckém výkonu, neboť fysiologické musí býti zvnitřněno psychickým, psychické pak zveřejněno fysiologickým.* (Zich)

Nejzábavnější paradox při definování fyzického divadla je ten, že ačkoliv by mnohá témata ráda zdůraznila psychologický aspekt, vždy stojí v popředí fyzická prezence performera. Ten nemusí myslet na to, jak by co nejlépe přetransformoval psychofysiologickou korespondenci do své dramatické osoby, protože k této přeměně vůbec nedojde. Jedná se jen o pokus jeho vlastní duše vyjádřit se tělem.

Nejvyšším cílem každého herce je fyziologické ztělesnění role. Jeho výkon se odvíjí od toho, jak dobře je schopen se vcítit do dramatické osoby, aniž by jí propůjčil svou vlastní psychickou interpretaci, a předvedl tak nejvyšší formu hereckého umění „předuševnění“. Fyzické divadlo toto nadání nepodporuje, zaměstnává přece performery, a ne herce. Mnohdy ale sledujeme jen konflikt duše a těla. Velmi mladí představitelé mají tendenci předvést na jevišti co nejvíce pohybu. Divák tak ztrácí možnost sledovat myšlenkové pochody, psychické složky představení. Při představení fyzického divadla se téměř nemluví a je proto velmi těžké si jen na základě abstraktních a tanečních pohybů spojit psychologický a fyzický aspekt do jedné roviny.

videa PT22/PT36

## 7.5 Estetický dramatický děj

### 7.5.1 Úkol režisérův

*Vytvářet spoluhru jako časovou i prostorovou syntézu postav, jednotlivými herci podávaných, může jen jediná osoba a to jest režisér.* (Zich)

Skutečnost, že se ve fyzickém divadle pracuje v mnoha případech bez režiséra, je patrná na první pohled. Nikdo představitelům nevyprávěl o magii jevištního prostoru. Performeři většinou už na začátku stojí, sedí nebo leží na jevišti. Málokdy vidíme skutečný vstup na jeviště. „Herce", který právě zjišťuje, kde se ocitl. Jak to stanovuje Stanislavského princip: Postřehnout – rozeznat – reagovat. Prostě vystoupí a je tam. Nedívá se nahoru, ani dolů, doleva či doprava, žádný náznak času nebo prostoru. Je to zapříčiněno tím, že jsou většinou ztvárňovány ideje, ne příběhy a už vůbec ne lidé. I když je scéna vybavena velmi nihilisticky, má představitel spoustu možností, jak naznačit kde a v jaké době se nachází.

Vyškolený herec cítí magii jeviště, kterou vyzařuje. Kdo pomalu a poctivou prací neprorůstal do divadelního světa, ten si bude cit pro prostor a čas jen těžko osvojovat. Úkolem režiséra je v první řadě se ujistit, že představitel nepřeruší magii jeviště.

Fyzické divadlo otevírá své brány i mnohým, jinak talentovaným lidem. A tak není výjimkou, že jsou na pozici režiséra najednou lidé, kteří nikdy nestáli na jevišti, nemluvě o tom, že by někdy pracovali v divadle. Gordon Craig zmiňuje ve své knize *O divadelním umění* důležitost režiséra, který by si měl před tím, než nastoupí do své funkce, projít všechny stupně divadelního života. Nejvíc doporučeníhodná je funkce inspicienta. Na tomto postu se budoucí režisér naučí, co divadlo vlastně je a co všechno za tím v pravém slova smyslu stojí. Právě režisér fyzického divadla by měl ovládat všechny elementy, které chce ve svých inscenacích použít. Měl by vědět, jak vypadá jeviště shora, zespodu, zleva a zprava. Měl by se vyznat i ve všech technických komplikacích, v práci se světlem a zvukem. Jeho úkolem je poslat herce před začátkem zkoušky na jejich místa, postarat se o přítomnost všech potřebných rekvizit atd. Měl by prodělat přirozený proces růstu. Bohužel jde však jen o hrstku režisérů, kteří za sebou mají skutečné divadelní vzdělání. To je příčina toho, proč postrádají jakýkoliv cit pro jeviště a vymýšlejí neuvěřitelně komplikované inscenace, které mají k divadlu často dost daleko.

Fyzické divadlo tuto tendenci podporuje a pracuje buď úplně bez režiséra, nebo si pozve někoho, který nezažil proces růstu a postrádá veškerý cit pro kompozici dramatického děje. Režisérův největší úkol a odpovědnost spočívá

právě v tom, že představitele inteligentním a citlivým způsobem provede napříč dramatickým dějem. Ve fyzickém divadle vidíme většinou pravý opak – množství pohybů a technických efektů, které s dějem samotným nekorespondují, a jsou to všechno více nebo méně vydařené nápady režiséra. Zase jsme u toho – jde o ztvárněné a zinscenované nápady, ne o skutečnou svátost divadla – magii. Magie by měla být pro režiséra nejvyšším přikázáním, které nikdy neporuší. Divadlo, v případě že je to divadlo a ne performance, nám tuto magii přičaruje, pokud neporušíme jeho zákony. Když chceme porozumět formě divadla, musíme být ochotni se něco naučit. Seznámení s divadelním kouzlem zahrnuje dlouhý proces učení a schopnost je používat. Kdo chce však jít proti času a hned taky vyskočí na vlak, který jede směr móda, nemá šanci se řemeslu od základu naučit. Fyzické divadlo žije nápadem, divadlo uměním!

*Nejhorší je, že teď nechce objevit zákon nikdo, že každý chce jenom vnucovat svoje nápady – ať už jsou nicotné nebo ne – ostatním, anebo vydělávat peníze. Velká marnivost a malicherné sobectví nám svazují jazyk i mozek. Co divadelnímu umění chybí, to je forma. Rozpíná se, těká, nemá formu. V tom je celý rozdíl mezi divadelním dílem a výtvarným uměním. Konstatovat, že nemá formu, znamená konstatovat, že není krásné. Kde v umění není forma, není ani krása.*[61]
(Gordon Craig)

61 Craig, Gordon: *O divadelním umění.* Divadelní ústav, Praha 2006

*„Smýšlet pravdivě, cítit krásu, chtít dobro: v tom nachází duch smysl rozumného života."*

Platón[62]

# 8 / **Návrat ke krásnu**

## 8.1 Umění je křehká květina

Umění je křehká květina, která nezkrásní zohavením. Je potřeba ji každý den zalévat, ze srdce ji obdivovat, malovat, zpívat jí písně, tancovat kolem ní a psát pro ni slova naděje a útěchy. Teď děláme přesný opak. Jsme si totiž vědomi toho, že to lze zamaskovat. Necháme rostlinu uschnout a předstíráme, že symbolem nového umění se stala vysušená uhynulá květina. Je škaredá, a chtěla by zemřít, ale my nedopustíme, aby odešla. Stojí před námi a my ji pozorujeme. Už ji nemusíme krmit a to se nám na tom líbí nejvíc. Začneme tento obraz květiny milovat. Když pak jdeme ven a vidíme kolem sebe květiny, které vyzařují životní silou a vitalitou, rozčiluje nás to a náš zármutek nám nedovolí, abychom se z toho krásného pohledu radovali. Naopak my ty čerstvé květiny podupeme, vytrháme ty krásně vonící a ty nejhezčí zohavíme. Potom jdeme domů k naší uschlé květině a dáme jí najevo, že ona a jen ona je ta nejkrásnější.

Divadlo je květina, která usychá. Musíme ji zase zalít, posílit ji a přivést ji zpět k tomu, k čemu je předurčena. Posláním květiny je býti květinou. Takové je i poslání divadla, být divadlem. Má tu moc ztvárnit ohavné myšlenky a nejhorší sny, aby tak poukázalo na to, že naděje ještě pořád žije. My však necháme divadlo uschnout. Všichni přece víme, že naděje umírá poslední. Bohužel to ale vypadá, že i naděje stojí na pokraji propasti….smysl pro humor už do ní skočil.

Co se ale stane, když si divák hledající naději zvykne na to, že na tomto světě už žádná naděje není? Děsivá myšlenka. Přišel do divadla, aby aspoň jednou nakrátko vyklouzl ze své schránky, ucítil a nadechnul se větru ze správného světa, světa tam někde venku, ale dramaturg, režisér a nakonec i herec ho přinutili zalézt zpátky a mít strach ze sebe sama, z vlastní moci a tím také ze všech schopností, které v něm dřímou.

62 Boehringer, Robert: *Das Antlitz des Genius.* F.Hirt, Breslau 1935

Novodobé divadlo podporuje uvažování plné strachu. Jeden před druhým máme strach. Tragédie západní společnosti a znásilňování našich smyslů pokračuje. Mnozí do toho vlaku naskočili a dělají všechno pro to, aby z něj nemuseli seskočit. Trápí je strach z následků, a proto raději jedou s větrem v zádech, směr temná doba. video PT10

Divák měl možnost vrátit jízdenku a vystoupit. Ze strachu, že by zůstal sám, se ale radši drží těch, kteří ještě neviděli svět a stále ve svém beznadějném světě myšlenek hledají ochranu, kterou tak milují. Nic vám neposkytne víc ochrany než potvrzení negativních myšlenek takzvaným skutečným světem. Dennodenně potvrzuje televize naši rezignaci na vlastní život a my tedy můžeme spokojeni chodit po tomto světě se strachem v zádech, a vidět všude tolik hrůzy, protože ji vidět chceme. všechna videa FILM

Divadlo bez odpovědnosti přebírá myšlenky a představy z televize a utváří z nich performanci. Proč k tomu zvou diváky je otázka, ale už tam jednou jsou, tak co. Každopádně udělají vše pro to, aby se dostali do extáze a nahnali si strach. Na publikum se často zapomíná, protože s námi nesdílí svou duši, jak už bylo mnohokrát zmíněno. Sedíme v hledišti sami a nezbude nám nic než naše spekulace. Představení probíhající před našima očima je prázdné, za to ale hlasité a velkolepé. Rychlé pohyby, rychlá řeč, rychlá gesta, všechno rychle, rytmicky. Příliš rychle pro hercovu duši a přespříliš rychle pro diváky.

Ve svém *Hercově paradoxu* Diderot od herce vyžaduje čestnou práci a přípravu. „Čestná“ práce s tělem je vidět často – tzv. fyzické divadlo to považuje dokonce za své krédo. Opravdu se přímo pracuje na dokonalosti některých pohybů, choreografií a pořadí kroků, ale k čemu to, když obličej stále mlčí. Chceme-li na jevišti ztvárnit lidské bytí, tak se musí zapojit i obličej. I pouhé mrknutí oka může ochrnutým lidem pomoci se dorozumět. Obličej a hlavně naše oči jsou to, co charakterizuje náš lidský rod. Ale zbytečně… Herec se s námi o svou duši nepodělí. Natahuje směrem k nám své holé nohy, a přitom bychom tak rádi alespoň na malou chvilku zahlédli jeho oči, bránu do jeho duše – v divadelním umění, bránu do jím ztvárňované role.

Jak dlouho už jsme neviděli soucit? Hodně se toho řekne, ve fyzickém divadle se tancuje hodně prázdných pohybů, ale oči nic nevyzařují. To co nám herec předvádí je tedy naprostý klam a mam. Myslel na všechno, jen ne na sílu výrazu své duše – jeho obličej nás obelhal a jeho oči nás podvedly. Divadlo se nekonalo. Ukazují své tělo, nemilosrdně prožívají mladistvé, často velmi depresivní představy a věci řídící se heslem „co jsem vždycky chtěl udělat“. Vše velmi náruživě prožívají, a to nejen na jevišti. video PT25

Alternativní divadlo, dnes s fyzickým divadlem jako průkopníkem, chce odstranit všechno, co už kdysi bylo. Skoro jako by byla tajná policie stále na cestě a vše si pro jistotu zapisovala, aby příště mohla cenzura tvrdě zasáhnout. Všechno, co už tu jednou bylo se vyškrtne nebo překroutí takovým způsobem, že to bude téměř k nepoznání. Stejně jako v politice k tomu dochází ze strachu. Strach, který by umělce vnitřně užíral, obrovský strach z vlastní moci. Hned zítra by se totiž mohla stará dobrá myšlenka lidské svobody zase objevit a život v naší společnosti by pak byl tak nesnesitelný. Je to ostatně naše právo být svobodný.

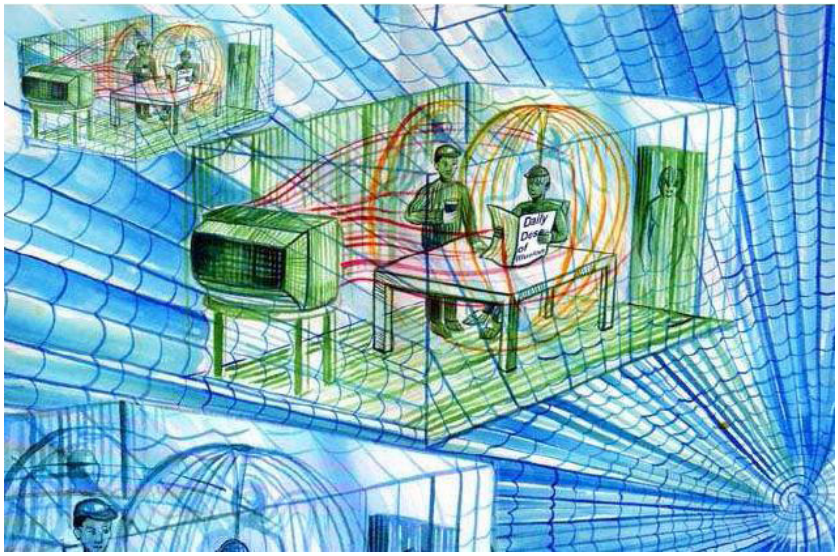
Svoboda je věda bez kompromisů, proto se jí v dnešní době zabývá tak málo myslitelů. Neexistují žádné variace, žádné odvozené pojmy, ani rozložení do odvětví, žádná statistika ani alternativy! Svoboda je svoboda a málokdo má ve světě, ve kterém si kapitalistická společnost svobodu jen namlouvá, ještě sílu a odvahu být svobodný. Na svobodu se zapomíná a bývá nahrazována ošklivým slovem požitek. Požitkářská společnost novodobého světa vznikla v šedesátých letech dvacátého století. Nepůjde asi o náhodu, že právě v této době spatřily světlo (nebo spíše stín) světa také performance video, happeningy a instalace.

videa PA22-PA28

Andy Warhol maloval na plátna barevné portréty hvězd jako byli Elvis nebo Marilyn Monroe, všelijak je kopíroval a vystavoval v mnoha galeriích západního světa – to vše pro peníze. Ikona výtvarného umění šedesátých let měla jedno velké tajemství: jeho londýnský byt byl láskyplně vyzdoben nejkrásnějšími a nejcennějšími antickými uměleckými předměty. Svoje jednoduché umění sice prodal za spoustu peněz, nikdy jej však nemiloval! Miloval precesi a nádhernou estetiku řecké antiky. Musíme zde naťuknout i citlivé téma: umění a peníze. Andy Warhol vydělal svým „uměním“ nezměrné množství peněz, a přitom sám přiznal, že o žádné umění nešlo. Díky tomuto tvrzení se stal ještě více oblíbeným a to hlavně u těch, kteří taky nikdy nevytvořili malbu pěkné krajinky nebo kresbu skvělého mladého těla. Byli to oni, kdo se tak identifikovali s Warholem, pozdější pop star výtvarného umění.

Pomůžeme si Platonovým podobenstvím o jeskyni a použijeme je jako přirovnání: jeden z nás může vyjít z jeskyně, ve které žijeme celý život obklopeni přízraky. Vyvolený, který smí jeskyni opustit, najednou vidí, že stíny na stěnách jeskyně byly jen stíny, a ne skutečné obrazy. Hlasy, které přisuzoval zdánlivým obrazům, vydávali ti, kteří pohybovali předměty před ohněm ze strany na stranu a promítali tak na stěnu stíny. Osvobozeného člověka vyvedou za ruku z jeskyně ven. Zcela ho oslní sluneční svit, a aby se před ním ochránil, zakryje si rukou svůj obličej. Za čas si ale na ty paprsky zvykne a vidí svět v jeho pravém světle. Vidí zázrak přírody, života, bytí, vesmíru. Vrátí se do jeskyně, aby povyprávěl

o skutečném světě, ale dočká se jen výsměchu a zlého chechotu, nepřejí mu nic než jeho zkázu. Teď ví, že musí zase zpátky. Zpátky do světa, kde vládne slunce. Nadobro opouští jeskyni a její šálivou stínohru. Květina potřebuje sluneční svit, aby přežila!



www.neilhague.com

## 8.2 Platón

Pro funkci umění a estetický život je primárně důležitá idea krásna. Do 18. století to byl hlavní ideál umění. Mohlo by se nám zdát, že byl Platón proti umění. Krásno je pro něj nejvyšší z idejí a tedy absolutní ideál. Pro člověka je krásno poznatelné ve fyzické kráse, ve vášních nebo ve víru emocí obecně. Platón ale tvrdí, že skutečná krása má jen málo co do činění s fyzickou formou, neboť ta je pozměnitelná a pomíjivá. Obával se, že lidská ignorance a nepochopení povahy krásna bude příčinou toho, že lidi umění ještě víc zmate.

Správně a kontrolovaně používané umění představuje pro Platóna hluboký pramen moci a možností. Samo umění chápe jako prostředek k výchově. Může nám napomoci v našem vývoji, dospět snadněji k naší vlastní pravdě a tím dosáhnout ideálu lidstva (*tento ideál by se dal nazvat osvícení). Je-li umění správně organizováno, dopomáhá člověku k poznání jeho vlastní identity ve světě a vztahu jeho identity ke světu. Největší problém vidí Platón v tom, že umění není svým pánem a nemůže samo sebe kontrolovat.

Platón proto apeluje na své žáky, aby s uměním zacházeli opatrně, neboť je to nejmocnější reprezentant skutečnosti. Umění by mělo zůstat v rukou filozofů,

aby bylo užíváno moudře a pozitivně ovlivňovalo lidi. Krásu považuje za nejvyšší ideál, protože nejlépe prezentuje skutečnost lidského ideálu.

Krásno je pro Platóna druh milníku, který nám ukazuje naši cestu od ignorance k moudrosti. Krásno se s námi společně po cestě transformuje. Jde o jakýsi koncept, kterého si vážíme a na který se můžeme spolehnout. Čím déle jsme na cestě, tím více hodnot nacházíme. Hodnoty nám pomáhají cestu reflektovat, napomáhají k zjištění, kdo jsme, a tak se nám daří rozšiřovat kapacitu porozumění. Helénistická filozofie nám ukázala, že krásno se dá žít, hlavně v poezii, v hudbě a všech ostatních vyjadřovacích formách krásné lidské duše. Umění nás může zavést na místo, kam bychom se bez něj nikdy nedostali – ke svobodě duše. Idea krásna je v těchto všech věcech velmi signifikantní koncept. Dokonce i Platón, který byl vůči umění skeptický, si byl vědom toho, jakou moc má krásno v umění, a zdůrazňoval rozdíl mezi krásnem a prostým citem a vkusem. Každá má svůj vkus, ale krásno je jednotná hodnota, která nepotřebuje žádného vysvětlení. Krásno přebírá i etickou a dokonce teologickou dimenzi, které nám pomáhají pochopit a uvědomit si existenci dokonalého.

Filozofie, láska k vědění by tedy měla být smyslem života umělce. Když si umělec stanoví krásno jako nejvyšší princip svého díla, pak naplňuje své vlastní lidské bytí. Jak řekl Platón v jednom ze svých nejslavnějších výroků, lidé byli stvořeni jako hračky boha a na každém z nich záleží, zda ze své role vytěží to nejlepší. Tato myšlenka se dá chápat doslovně; Erich von Däniken o tom napsal spoustu zajímavých výzkumných zpráv. Podle jeho teorie nás bohové (mimozemšťané!) skutečně navštívili a nejsou jen vymyšlené symboly lidstva – např. zobrazení vesmírných lodí ve formě tisíc let starých jeskynních maleb nebo archeologických nálezů artefaktů, které připomínají letadla.[63]

Artefakt z Jižní Ameriky, 1000-1500 př. Kr.

63 Däniken, Erich: *Erinnerungen an die Zukunft.* Bertelsmann, München 1992

## 8.3 Aristoteles

Pravděpodobně nejslavnější Platónův žák sice nebyl jeho přímý následovník, ale převzal mnoho idejí svého mistra a vytvořil z nich vlastní filozofii. Aristoteles (384 př. Kr. – 322 př. Kr.) kritizoval Platónův idealismus, který podle něj nestačí k tomu, aby dal idejím nějakou podobu. Aristoteles nesouhlasil s Platónovou naukou o idejích, založenou na univerzálních, abstraktních a věčných principech. Byl však stejného názoru, že existuje jistá formální povaha věcí – způsob, jakými jsou organizovány a princip organizace. Nevěřil, že by tyto ideje existovaly někde tam venku a že by nebyly měnitelné. Byl přesvědčen, že je tato formální povaha přítomna ve věcech samých – zvaná jako substance věcí. Vyvinul proto svou vlastní teorii příčiny a následku věcí – kauzality. Aristoteles se díval na svět mnohem dynamičtěji. Každá událost na tomto světě má příčinu a následek. Tím vzniká řetězec příčin, který dává do souvislosti vše se vším. Aristotelovy čtyři kauzality nesou následující označení:

1. látková příčina
2. tvarová příčina
3. účinná příčina
4. účelová příčina

Ideální performer fyzického divadla by mohl vypadat takto:

1. Látková příčina: Tělo! Zdravý mladý člověk z masa a kostí, který má přání a talent se hodně pohybovat. Své pohyby dovede k dokonalosti díky školení, tvrdému tréninku a vytrvalosti. Svou energii dokáže vhodně využívat a za ta léta si vypracoval svůj vlastní tréninkový režim. Ví, kdy jeho tělo potřebuje odpočívat. Cítí, které části těla musí ještě trénovat, aby síla výrazu jeho těla dosáhla co nejlepšího výsledku.

2. Tvarová příčina: Inteligence! Nyní je jeho školené tělo připraveno zabývat se myšlenkami, které s sebou umělec vždy nosí. Je teď schopný propojit techniku pohybu s technikou svého myšlení. Myšlenka se stává skutečností. Na každodenní trénink si s sebou nosí nejen energii, nýbrž také nasazení ve své hlavě, tzn. každý provedený pohyb má určitý smysl a je prováděn v závislosti na myšlenkovém procesu. Čím více nechá své tělo a svého ducha společně harmonicky pracovat, tím snadnější mu přijde práce na sobě samém, a nedojde k žádným tvůrčím konfliktům. Ideální harmonie dosáhl díky tomu, že je jeho tělo-materiální příčina- skvěle vyškoleno, a on tak může dát volný

prostor svým myšlenkám, které odvedou tu skutečnou práci, přičemž budou tělu vysílat už jen signály. Když teď ideálně spojil své tělo a svého ducha, je připravený použít své schopnosti na uměleckou práci a označit sebe samého za performera.

3. Účinná příčina: Vůle! To je síla, která drží tělo a ducha pohromadě, aby mohly umělecké ideje vznikat bez fyzických či psychických konfliktů. Tohoto úkolu se může zhostit režisér, pokud je přítomen, tzn. režisér převezme roli rozhodující síly a motivuje vůli performera, aby dosáhli kvalitního výsledku. Způsob, jakým bude požadované ztělesněno a interpretováno, se i tak odvíjí od základních schopností performera. V případě, že performer pracuje bez režiséra, musí to být on sám, kdo přijde s kreativní činností. Pokud se mu podaří vybrat ze své osobní kombinace materiál-forma něco zvlášť neobyčejného, může začít pracovat na vlastní estetické formě svého umění a odebrat se tak do sféry uměleckého tvoření.

4. Účelová příčina: Umělecký výraz! Konečně pracuje na své vlastní originalitě a hledá pro ni ve světě místo. Zde začíná estetický soud. Co může nabídnout svým bližním, co může nabídnout jen on? Postupuje podle pravidla „kdo jde po vlastní cestě, toho nikdo nepředběhne“ a má v sobě pocit naplnění, protože mu už nic nechybí. Tělo je vyškolené, duch je vyškolený, vůle je vycvičená. Pro vyjádření své umělecké ideje má všechny dveře otevřené.

Je pozoruhodné, že ti, kteří se vydají správnou cestou kauzality, už na jevišti necítí potřebu ukazovat svou vlastní duši, ale je pro ně obrovským naplněním ztvárnit jiné lidi a vklouznout do rolí jiných. Už v průběhu prvních dvou stádií se museli zbavit svého ega, jinak by se nedostali do třetího (vůle). Ego by představovalo ve vývojové fázi umělce velkou překážku.

První dva principy vyjadřují bytí, druhé dva vznik. Zde bychom mohli ještě jednou doplnit kritiku fyzického divadla a to tím, když pečlivě zanalyzujeme všechny čtyři případy a zjistíme, že jde u spousty performerů o vznik. V extrémních případech jsou dokonce první dvě kauzality ignorovány, protože nejsou považovány za důležité, a hned se přejde k třetímu a čtvrtému principu.

Boris Hybner tvrdí, že kdo nic nemá, nemůže také nic dát. To by vysvětlovalo skutečnost, proč je v oblasti fyzického divadla tak málo geniálních umělců. Obchodně zdatní napodobitelé přitom přehlíží fakt, že se nedostanou až tam, kde jsou jejich velké idoly, neboť se velmi málo zabývali materiálem a formou. Tím se ostatně liší průměrný performer od vynikajícího – žádný talent ještě z nebe nespadl, za vším stojí dlouholetá důsledná práce. Vůle ani umělecký výraz

videa
Pilobolus

nestačí, pokud nebyl propracován materiál a forma. Takových nepropracovaných performancí fyzického divadla, ale i tanečních, činoherních, filmových a televizních představení vidíme stále bohužel dost.

Platón a Aristoteles se odlišují pouze formou, kterou vyjádřili své myšlenky, podstata je však stejná. Krásno je nejvyšší ideál a něco, co není potřeba vysvětlovat, protože to jednoduše patří do reality lidského bytí.

## 8.4 Plótínos

Plótínos, nejvýznamnější zástupce novoplatonismu, také chápe krásu jako dimenzi skutečnosti. Umění napomáhá k znovuobjevení krásy v realitě. Pro Plótína je to nejskutečnější věc, báze veškeré reality, která ční nad vším ostatním. Pojmenovává to „Jedno".[64] Druhá dimenze reality, vycházející z reality první, je intelekt, který nechápe jako intelekt boha, ale myslí tím kapacitu inteligentního myšlení obecně. Z toho vychází to, co nazývá duše. Duše odráží formy. Fyzický svět vyjadřuje ideje duše, inteligenci, myšlenku „Jednoho" a v neposlední řadě ideu existence „Jednoho". Krásno je uvědomění si skutečnosti nějaké věci – její povahy. Krásno, pokud je vůbec možné v umění je zachytit, v jakékoliv formě, v jazyce, v šelestu, v pohybu, v přírodě – je možné z toho důvodu, že už v sobě samém krásu skrývá a umění je dokáže vyjádřit.

Umění nás zachraňuje! Pomáhá nám pochopit harmonii světa takovou jaká je a vrhá také lepší světlo na naše estetické dimenze, které pocházejí od nás a spojují nás se světem. Novoplatonismus připisuje umění dokonce transcendentální kvality. Není to otázka geniality či důležitosti umění (a už vůbec ne umělce), nýbrž poznání, že tyto věci tvoříme. Věci, které v sobě nesou génia a krásu, a jejichž důležitost spočívá v tom, že nás nutí přemýšlet, inspirují nás a hlavně nám skrz sebe sama pomáhají zjistit, kdo jsme. Krásno a svátost byly základními kameny Plótínovy filozofie. Ve středověku tuto filozofii přejala náboženství a v renesanci–humanismu platila za velmi důležitou.

Novoplatonismus prezentuje jakýsi druh vrcholu v klasické teorii estetiky, idea krásna byla úzce spojena se spiritualitou. A krásno není něco, co bychom mohli rozpoznat smysly (samozřejmě i některé pěkné věci poznáváme skrz naše smysly), není to něco, co bychom mohli používat jen my sami, abychom žili v harmonii se světem – krásno je SPRÁVNOST SVĚTA – existuje cesta, jak můžeme poznat povahu věci a skrz ní i sebe samé. Objevit krásno, umět je ocenit, uctívat a rozumět mu patří do výcviku vznešeného umělce.

64 Ve středověku byly jeho myšlenky adaptovány na křesťanskou formulaci všemohoucího boha.

Z novoplatonismu s Plótínem, jako nejvýznamnějším představitelem, se vyvinula velmi hluboká filozofie, která je stále udržována. Plótínos udělal z krásna signifikantní aspekt estetiky a filozofie. Krásno k nám promlouvá formou, která nás transformuje. Má tu sílu s námi zatřepat, pomáhá nám se probudit a chápat. Kdyby bylo krásno jen otázkou vkusu, pak by bylo zbytečné o tom mluvit. K poznání vlastní ideje krásna napomáhá studium estetiky, kdy dospějeme k pozoruhodné myšlence, že my a svět v sobě máme mnohem víc krásy, než bychom si kdy mohli představit.

Je to božská kombinace: Smysl pro krásu a smysl pro humor! Máš-li oboje, vedeš šťastný život!

V této kapitole byla použita následující literatura:

Losev, Aleksej Fedovič: *Dějiny estetických kategorií.* Svoboda, Praha 1984

Zuska, Vlastimil: *Estetika – úvod do současnosti tradiční disciplíny.* Triton, Praha 2001

Scruton, Roger: *Beauty.* Oxford University Press, Oxford 2009

Scruton, Roger: *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře.* Academia, Praha 2003

Boehringer, Robert: *Das Antlitz des Genius.* F. Hirt, Breslau 1935

# 9 / **Epilog**

*„Poslyšte – humor, já nevím, jestli to každý ví, ale humor je vlastně šťáva. Říká se přece, ten nemá vůbec šťávu, je to suchej patron. Humor je šťáva, jsou to slzy a sliny a pot a sperma a krev a já nevím co všechno ještě, ale je to myšleno jako životní šťáva. Vlastně – lidské tělo – co to je? To je pytel na vodu, že ano. Humorů je nesčíslné množství, je humor černý, bílý, intelektuální, lidový, každá profese má svůj humor. Po tolika letech, kdy se humor stal mou profesí, jsem dospěl k poznání, že dobrý humor se od toho nejlepšího liší jenom v nuancích.*

*Humor je velmi zvláštní, vzácná a důležitá lidská vlastnost, je nesmírně potřebná a těsně sousedí s intelektuálním pohledem člověka na svět.*

Boris Hybner

*Mocnosti, a to všechny, se obávají především smíchu, úsměvu a posměchu. To jsou známky kritického myšlení, fantazie, inteligence a protiklad fanatismu. Nešel jsem k divadlu, abych hrál Hamleta. Chtěl jsem být klaunem a šaškem.*

Dario Fo u příležitosti udělení Nobelovy ceny
za literaturu v roce 1997 ve Stockholmu.

## 10 / **Závěr**

ex post

Během psaní svého postulátu jsem si uvědomila, že existuje jen jedna cesta, jak se vzepřít módní negativitě, vulgaritě a lhostejnosti, které často vystupují pod rouškou intelektuálního umění. Komediální divadlo spolu s krásným uměním pantomimy musí znovu sebrat odvahu a dát o sobě v divadelním dění 21. století vědět.

Ve druhé dekádě 21. století zažíváme díky rychlému šíření informací revoluci a přetváření společenských struktur. A právě smysl pro krásno a smysl pro humor nám může pomoci s definicí nového světa bez války a ničení.

Není svobodnějšího člověka než klauna, neboť ten nemá žádný strach z následků!

## 11 Seznam použité literatury


Craig, Edward Gordon: *O Divadelním umění*. Divadelní ústav, Praha 2006. ISBN 80–7008-204–1

Čapek, Karel: *Místo pro Jonathana!* Symposium, Praha 1970

Diderot, Denis: *Herecký paradox*. Svoboda, Praha 1945

Goffman, Erving: Všichni hrajeme divadlo. Studia Ypsilon, Praha 1999. ISBN 80-902482-4-1

Havel, Václav: *O lidskou identitu*. Rozmluvy, Praha 1990. ISBN 0–946352-04–6

Losev, Aleksej Fedovič: *Dějiny estetických kategorií*. Svoboda, Praha 1984

Jonson, Ben: *Volpone*. Komedie ve třech aktech, 1606, volně zpracovaná Stefanem Zweigem 1926

Masson, Jeffrey Moussaieff: *Útok na pravdu*. Mladá fronta, Praha 2007. ISBN 978–80-204–1640-7

Olivier, Laurence: *Hercova zpověď*. Práce, Praha 1989. ISBN 80–208-0336X

Osho: *Život, Láska, Smích*. Pragma, Praha 2007. ISBN 80-85213-18-4

Osho: *Soucit*. Eugenika, Bratislava 2006. ISBN 80-89227-48-1

Pavis, Patrice: *Divadelní slovník*. Divadelní ústav, Praha 2003. ISBN 80-7008-157-0

Scruton, Roger: *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Academia, Praha 2003. ISBN 80–200-1076–9

Urban, Otto: *Dekadence Now*! Arbor Vitae Societas, Praha 2010. ISBN 978–80-87164–39-6

Valášek, Martin: *Kapitoly moudrosti*. Akcent, Praha 2009. ISBN 978-80-7268-533-2

Vostrý, Jaroslav – Sílová Zuzana: *Je dnes ještě možné herecké umění?* AMU, Praha 2009. ISBN 978–80-7437–009-0

Teatrologický slovník: *Základní pojmy divadla*. Libri & Národní divadlo, Praha 2004. ISBN 80-7277-194-9 (Libri)

Zich, Otakar: *Estetika dramatického umění*. Melantrich, Praha 1931

Zuska, Vlastimil: *Estetika – úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Triton, Praha 2001. ISBN 80–7254-194–3


### Publikace v německém jazyce


Boehringer, Robert: *Das Antlitz des Genius*. F.Hirt, Breslau 1935

Chvatík, Květoslav: *Die Prager Moderne*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991. ISBN 3-518-40397-4

Däniken, Erich: *Erinnerungen an die Zukunft*. Bertelsmann, München 1992. ISBN-10: 3570013901

Debon Günther – Speiser, Werner: *Chinesische Geisteswelt*. Bertelsmann, München 1957

Dooley, Mike: *Grüße vom Universum*. Knaur, München 2008. ISBN 978–3-426–65619-8

Ebstein, Erich Hugo: *Hippokrates: Grundsätze seiner Schriftensammlung*. Insel Verlag, Leipzig 1910

Ekman, Paul: *Gesichtssprache*. H. Böhlaus, Wien 1976 ISBN 3–205-07103–4

Gibran, Khalil: *Es sprach der Prophet*. Herder spektrum, Freiburg 2004. ISBN 3–451-05403–5

Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater*. Piper, München 1969. ISBN 3–492-20312–4

Grillparzer, Franz: *Libussa* – Trauerspiel in fünf Aufzügen. Bergland, Wien 1958

Kössner, Johann: *Der letzte Akt der Dunkelmächte*. Die Neue Erde, Heidenreichtein 1993. ISBN 3–901376-01-1

Osho: *Das Buch der Frauen*. Ullstein, Berlin 2004. ISBN 3–453-14483X

Reinalter, Helmut: *Freimaurer*. C.H. Beck, München 2004. ISBN-10: 3406447333

Schlingensief, Christoph: *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!* Klepenheuer & Witsch, Köln 2009. ISBN-10: 3462041118

Schopf, Alfred: *Siegmund Freud*. Beck, München 1982. ISBN-10: 3406085024

Publikace v anglickém jazyce

Emin, Tracey: *Strangeland*. Hodder, London 2005. ISBN-10: 0340769467
Hicks, Bill: *Love All The People*. Soft Skull Press, California 2004. ISBN-10: 1932360654
Icke, David: *Children oft the Matrix*. Bridge of Love Publications, USA 2001. ISBN-10: 0953881017
Icke, David: *I am me, I am free*. David Icke Books, Isle of Wight 1996. ISBN 0 9526147 5 8
Icke, David: *Infinite Love is the Only Truth*. Bridge of Love Publications, USA 2005. ISBN 0–9538810-6–7
Scruton, Roger: *Beauty*. Oxford University Press, Oxford 2009. ISBN 978–0-19–955952-7

Periodika a články

Konkret: *Alles Theater!* Č. 4/2004, Hamburg.
Lidové noviny: *Giorgio Albertazzi*. Roč. 17, č. 97/2004, Praha
MF Dnes: *Damien Hirst provokuje. Teď vystavuje mouchy*. Praha 2010
SAD: *Min Tanaka*. Č. 2/1990, Praha.
www.tyden.cz: *Svět čeká velká válka*, 2010
www.nowness.com: Life and Death of Marina Abramović, 2011
www.tyden.cz: Věc Makropulos zpátky ze Soulu, 2011
www.psychickeobtezovani.webnote.cz

Manifest
Příspěvek Petera Kampitse, profesora Institutu filozofie a děkana filozofické a pedagogické fakulty na Universität Wien z roku 2004. www.dieuniversitaet-online.at

# 12 Seznam fotografií

## 12.1 foto U = Úvod

foto U1) Činohra – Neil LaBute „lieberschön“, režie Alexandre Liedtke, Burgtheater Wien, 2010. Foto Lucas Gregorowicz (Krone: www.krone.at).

foto U2) Tanec – VerTe Dance „Voyeur, taneční projekt“, choreografie Tereza Ondrová a VeronikaKotlíková, ZlomVaz Praha, 2011. Foto Martin Turek (www.zlomvaz.cz).

foto U3) Opera – Jens Joneleit „Metanioa“, režie Jürgen Flimm, Berliner Staatsoper, 2010. Foto Staatsoper Unter den Linden (Der Standard: www.derstandard.at).

foto U4)/U5) Opera – Giuseppe Verdi „Aida“, režie Graham Vick, Bregenzer Festspiele, 2010. Foto APA (Krone).

foto U6) Činohra – Jack London „Ruf der Wildnis“, režie Alvis Hermanis, Münchner Kammerspiele, 2010. Foto Monika Pormale (Der Standard).

foto U7) Činohra – William Shakespeare „Was ihr wollt“, režie Matthias Hartmann, Burgtheater Wien, 2010. Foto Reinhard Werner (www.nachtkritik.de).

foto U8)/U9) Opera – Otto Nicolai „Die lustigen Weiber von Windsor“, režie Alfred Kirchner, Volksoper Wien, 2010. Foto Peter Tomschi, C.T.C. (Krone).

foto U10) Film – Wolfgang Brandstetter „Wer hat Angst vorm Schwarzen Mann?“, režie Christine Hartmann, Rakousko 2010. Foto APA/Oliver Roth (Kurier: www.kurier.at).

foto U11) Opera – Paul Hindemith „Cardillac“, režie Sven-Eric Bechtolf, Staatsoper Wien, 2010. Foto Reuters/Herwig Prammer (Kurier).

foto U12) Činohra – Kathrin Rögglas Kampusch „Die Beteiligten“, Akademietheater Wien, 2010. Foto Reuters (Der Standard).

foto U13) Opera – Wolfgang A. Mozart „Die Zauberflöte“, Opernfestspiele St. Margarethen, 2010. Foto OFS (Krone).

foto U14) Opera – Alban Berg „Lulu“, režie Vera Nemirova, Salzburger Festspiele, 2010. Foto Reuters, Lienbach (Krone).

foto U15) Tanec – Michael Fokin „Der Sterbende Schwan“, choreografie Mathilde Monier, ImPuls Tanz Wien, 2010. Foto Marc Coudrais (Krone).

foto U16) Tanec – Marie Chouinard „Golden Mean“, ImPuls Tanz Wien, 2010. Foto Sylvie-Ann Pare (Krone).

foto U17) Činohra – Tennessee William „Baby Doll“, režie Niels-Peter Rudolph, Volkstheater Wien, 2010. Foto Klaus Lefebvre (Krone).

foto U18) Výtvarné umění – Cy Twombly „Bacchus“, Wiener Staatsoper, 2010/2011

foto U19) Opera – Leoš Janáček „Katja Kabanova“, režie Andrea Breth, Thèâtre de la Monnaie Brüssel, 2010. Foto Bernd Uhlig (Der Standard).

foto U20) Opera – Antonín Dvořák „Rusalka“, režie Martin Kušej, Bayrische Staatsoper, 2010. Foto Staatsoper (Der Standard).

foto U21) Činohra – Bertold Brecht „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“, režie Michael Thalheimer Burgtheater Wien, 2010. Foto Reinhard Werner (Der Standard).

foto U22) Opera – Wolfgang Rihm „Dionysos“, režie Pierre Audi, Salzburger Festspiele, 2010. Foto Barbara Gindl (Krone).

foto U23) Činohra – Roland Schimmelpfennig „Der goldene Drache“, režie R. Schimmelpfennig, Burgtheater 2010. Foto Werner (www.burgtheater.at).

foto U24) Opera – Wolfgang A. Mozart „La fintagiardiniera“ (Die Gärtnerin aus Liebe), režie David Alden, Theater an der Wien, 2010. Foto SN/Theaterwien/Hösl (Salzburger Nachrichten: www.salzburg.com).

foto U25) Film – Paulus Manker (Joshua Sobo) „Alma“, režie P. Manker, 1999. Foto Lukas Hüller (Krone).

foto U26)/U27) Činohra – „Notre terreur“, režie Sylvain Creuzevault, Salzburger Festspiele, 2010. Foto Mariane Fromanger (Krone).

foto U28) Tanec – Granhøj Dans (DK) „Dance me tot he end on/off Love“, choreografie Palle Granhøj, Tanec Praha, 2011. Foto Per Victor (www.tanecpraha.cz).

foto U29) Opera – Jules Massenet „Werther“, režie Dominique Meyer, Staatsoper Wien, 2011. Foto SN/Staatsoper/Pöhn (Salzburger Nachrichten).

foto U30) Performance – Monika Klengel „Verschwinden“, Grazer Theater am Bahnhof, 2010. Foto SN/Gellner (Salzburger Nachrichten).

foto U31) Film – Paul Haggis „72 Stunden“, 2011. Foto SN/Kinowelt (Salzburger Nachrichten).

foto U32) Výtvarné umění – Damien Hirst „Let's Eat Outdoors Today“, Královská akademie Londýn, 2010. Foto AP (MF Dnes: www.epaper.mfdnes.cz).

foto U33) Film – Gareth Edwards „Monsters“, 2010. Foto SN/Polyfilm (Salzburger Nachrichten).

foto U34) Opera – Ludwig v. Beethoven „Fidelio“, režie Calixto Bieito, Münchner Nationaltheater, 2010. Foto SN/Lobinger (Salzburger Nachrichten).

foto U35) Hudba – Usher Raymond (USA) „Versus“, 2010. Foto Sony Music/Anthony Mandler (Kurier).

foto U36) Výtvarné umění – Damien Hirst „Skull and Knives“, Olbricht Collection – Kunsthalle Krems, 2010. Foto VBK Wien (Krone).

foto U37) Hudba – Lady Gaga (USA) „The Monster Ball“, 2010. Foto Viennareport (Krone).

foto U38) Opera – Richard Strauss „Elektra“, režie Nikolaus Lehnhoff, Salzburger Festspiele, 2010. Foto Kerstin Joensson, C.T.C. (Krone).

foto U39) Opera – Wolfgang A. Mozart „Don Giovanni“, režie Jean-Louis Martinoty, Wiener Staatsoper, 2010. Foto APA (Der Standard).

foto U40) Opera – Richard Wagner „Die Walküre“, režie Guy Cassier, La Scala Mailand, 2010. Foto AP/Brescia E. Amisano/Scala (Kurier).

foto U41) Nové divadlo – festival „Malá inventura“ 2010. Foto (www.qype.com).

foto U42) Tanec – Jan Fabre „Prometheus“, ImPuls Tanz Wien, 2011. Foto Pascal Gely (Krone).

foto U43) Výtvarné umění – Daniel Spoerri „Assamblage mit dem Kopf eines Pferdes“, Essl Museum Klosterneuburg 2011. Foto VBK Wien (Krone).

foto U44)/U45) Hudební divadlo – Joachim Schloemer „Abendempfindung“, režie J. Schloemer, Festspielhaus St. Pölten, 2011. Foto Laurent Ziegler (Krone).

foto U46) Činohra – Arthur Schnitzler „Traumnovelle“, režie Igor Bauersima, Theater in der Josefstadt Wien, 2011. Foto Zwefo (Krone).

foto U47) Činohra – Peter Handke „Immer noch Sturm“, režie Dimitri Gotscheff, Burgtheater Wien, 2011. Foto Andreas Kolarik (Krone).

foto U48) Činohra – Ben Jonson „Volpone“, režie Anselm Lipgens, Volkstheater Wien, 2011. Foto Gerhard Bartel (Krone).

foto U49) Výtvarné umění – film – Segundo de Chomón „Le Spectre rouge“, Generali Foundation – Filmcasion Wien, 2011. Foto Filmoteca de Catalunya (Krone).

foto U50)/U51) Činohra – William Shakespeare „Perikles“, režie Stefan Bachmann, Burgtheater Wien 2011. Foto Zwefo (Krone).

foto U52) Činohra – Mogens Rukov „Die Kommune“, režie Thomas Vinterberg, Akademietheater Wien, 2011. Foto Zwefo (Krone).

foto U53) Performance – Gini/i Müller „Who shot the Princess? Boxstop Telenovelas“, režie G. Müller, brut Wien, 2011. Foto Lisbeth Kovacic (Krone).

foto U54) Opera – Benjamin Britten „Turning of the Screw“, režie Robert Carsen, Theater an der Wien, 2011. Foto Lilli Strauss, C.T.C (Krone).

foto U55) Činohra – Daniel Kehlmann „Geister in Princeton“, režie Anna Badora, Schauspielhaus Graz, 2011. Foto Lupi Spuma (Krone).

foto U56) Činohra – Rebekka Kricheldorf „Villa Dolorosa“, režie Katrin Schurich, Kosmos Theater Wien, 2011. Foto Bettina Frenzel (Krone).

foto U57) Tanec – Louise Lecavalier, Benoît Lachambre „Is You Me“, ImPuls Tanz Wien, 2010. Foto André Cornellier (Krone).

foto U58) Aischylos „Die Orestie“, režie Michael Thalheimer, Deutsches Theater Berlin, 2006. Foto Iko Fresse (www. theaterportal.de)

foto U59) Škola experimentálního divadla – school of experimental theatre – Escuela de expresión corporal dramática Barcelona (www.laboratorio-escuela.com)

foto U60)/U61) Performance Art – Marina Abramović „The Artist Is Present“. Foto M. Abramović (www.artnet.com)

foto U62) Robert Wilson, Marina Abramović „The Life and Death of Marina Abramović“, režie R. Wilson, Manchester International Festival – Anglie, 2011. Photo (www.thelowry.com)

12.2 foto D = Divadlo

foto D1) Czech Theater

foto D2) Karel Čapek – Jan Mikulášek, „Embarrassing Torture“/Goose on a String Theatre, Brno 2011/ Set design Marek Cpin/ Directed by Jan Mikulášek /Photo Viktor Kronbauer.

foto D3) Daniela Klimešová, „Parsifal“/Site specific project, Milan 2003/Photo Daniela Klimešová.

foto D4) Henrik Ibsen, „The Wild Duck“/Petr Bezruč Theatre, Ostrava 2009/Set design Marek Cpin/Directed by Jan Mikulášek/Photo Tomáš Ruta.

foto D5) William Shakespeare, „Macbeth“/Theatre in Dlouhá Street, Prague 2010/Set design Marek Cpin/Directed by Jan Mikulášek

foto D6) Petra Hůlová – Viktorie Čermáková, „Czech Pornographie“/Factory Theatre Studio, Prague 2007/Set design Andrea Králová/Directed by Viktorie Čermáková/Photo Josef Chuchma.

foto D7) Michal Pěchouček, „Men Paint“/Meet Factory, Praha 2009/Sculpture by Pavel Karous/ Directed by Michal Pěchouček, Jan Horák/Photo Jan Dvořák.

foto D8) MiroslavBambušek, „Miner’s Day“/Complex of the defunet Michal Mine, Ostrava 2009/ Set design by Zuzana Krejzková/Directed by Ewan McLaren/Photo Jan Dvořák.

foto D9) Henrik Ibsen, „Hedda Gabler“/National Moravian-Silesian Theatre – Jiří Myron Theatre, Ostrava 2008/Set design and costumes Marek Cpin/Directed by Jan Mikulášek/Photo Viktor Kronbauer.

foto D10) „Macbeth“ (viz D5)

foto D11) Jiří Voskovec – Jan Werich – Dora Viceníková, „V+W: Letters“/National Theatre Brno – Reduta Theatre 2010/Set design Svatopluk Sládeček/Costumes Marek Cpin/Directed by Jan Mikulášek/Photo KIVA

foto D12) „V+W: Letters“ (viz D11)

foto D13) Leoš Janáček, „Káťa Kabanová“/National Theatre, Prague 2010/Direction and set design Robert Wilson/Costumes Yashi Tabassomi/Photo Hana Smejkalová.

foto D14) „Káťa Kabanová“ (viz D13)

foto D15) Karel Čapek, „The Makropulos Affair”/National Theatre, Prague 2010/Direction and set design Robert Wilson/Costumes Jaques Reynaud/Photo Viktor Kronbauer.

foto D16) „The Makropulos Affair“ (viz D15)

foto D17) „The Makropulos Affair“ (viz D15)

foto D18) „The Makropulos Affair“ (viz D15)

foto D19) Peter Handke, „Offending the Audience 2010”/Prague Chamber Theatre – Comedy Theatre, 2010/Direction and set design Dušan D. Pařízek/Costumes Kamila Polívková/Photo Viktor Kronbauer.

foto D20) Lenka Lagronová, „Kingdom“/Theatre Disk, Prague 2006/Directed by Štěpán Pácl/Set design Zorka Velková/costumes Petra Mládková/Photo Pavel Kolský.

foto D21) „Kingdom“ (viz D20)

foto D22) Josef Topol, „The End of Shroyetide“/Transteatral Prague 2008/Directed by Štěpán Pácl/Set design Tereza Beranová/Photo Patrik Borecký.

foto D23) „The End of Shroyetide“ (viz D22)

foto D24) J. K. Tyl, „Blood Christening“/National Moravian-Silesian Theatre, Ostrava 2010/ Directed by Štěpán Pácl/Set design David Bazika/Costumes Daniela Klimešová/Photo Radovan Šťastný.

foto D25) Bakchantky, Foto A. Kattei-Toth.

foto D26) SAD 2011/04

foto D27) Miloš Orson Štědroň, „Kabaret Hašek“, režie Jan Frič, A Studio Rubín, 2010, Lukáš Příkazký.

foto D28) Leea Klemola, „Kokkola“, režie Jan Frič, Divadlo F. X. Šaldy Liberec, 2010, Eva Lecchiová (Seija).

foto D29) Petra Tejnerová, Karel František Tománek a kolektiv, „Modrovou/suvordoM“, režie P. Tejnorová, Dejvické divadlo, 2010.

foto D30) Petra Tejnerová & the Company, „I AS ON ME DE A“, režie P. Tejnorová, Alfred ve dvoře, 2010, Csongor Kassai.

foto D31) Jan Horák (podle románu Doroty Maslowske – Královnina šavle), „Šavle“, režie J. Horák, výprava Michal Pěchouček a Richard Laskot, Meet Factory, 2010.

foto D32) „Šavle“ (viz D31)

foto D33) Jan Nebeský, Jan Horák & kol., „SY“, režie J. Nebeský, výprava Igor Korpaczewski a Michal Pěchouček, Meet Factory, 2011.

foto D34) Roman Sikora, „Zpověď masochisty“, režie Martina Schlegelová, Divadlo Letí v rámci projektu Hyde Park Švandova divadla na Smíchově, 2011.

foto D35) Vladimir Sorokin – Karel Steigerwald, „Třicátá Marinina láska“, režie Viktorie Čermáková, Divadelní studio Továrna, 2011.

foto D36) Jiří Honzírek, K. Koišová, S. Macháčová, „Pásla koně na balkóně“, režie J. Honzírek, Divadlo Feste, 2011.

foto D37) Robert Lepage, „Odvrácená strana měsíce“, režie a scénický koncept R. Lepage, Ex Machina Quebec, 2000. Yves Jaques.

foto D38) „Napichovači a lízači“, režie, námět a scéna Dušan Vicen, Divadlo SkRAT, Bratislava, 2011.

foto D39) Peter Handke, „Podzemní blues“, režie Eduard Kudláč, Mestské divadlo Žilina, 2010.

foto D40) Theaterheute

foto D41) Hermann Nitschs „Orgienmysterientheater 122. Action“ am 19. November 2005 im Burgtheater Wien.

foto D42) „orgien“ (viz D41)

foto D43) „orgien“ (viz D41)

foto D44) „Conte d’Amour“ vom Impulse-Preisträger Institut & Nya Rampen, eine finnisch-schwedische Koproduktion.

foto D45) Lena Schwarz als Jungfrau von Orléans in Roger Vontobels Bochumer Schiller-Inszenierung.

foto D46) „Macbeth“ – Warum ist Macbeth, jeder moralische Kompass abhanden gekommen? Eine Antwort von Karin Henkel.

foto D47) Theaterforum

foto D48) The Furies, „Eumenides“, Münchner Kammperspiele, 2003.

foto D49) „Antigone and the Chorus“, Libation Bearers, Münchner Kammerspiele, 2003. Foto Andreas Pohlmann.

foto D50) „ThreeSisters“, Münchner Kammerspiele, 2003.

foto D51) „The Trial“, Münchner Kammerspiele, 2008. Foto Arno Declair.

foto D52) Abgestürzt in der Balance zwischen Resignation und Hoffnung – in Lotte van den Bergs Tanzstück „Stillen“ (2005) bewegen sich die Protagonisten über 30.000 Stück Seife. Foto Patrick Vanderhaegen.

foto D53) Die Wahrheit ist eine banale Tragödie – in Michael Thalheimers „Die Weber“ geht esimmer nur abwärts. Auch da, wo man die Treppe von Olaf Altmann hinaufsteigt. Foto Arno Declair.

foto D54) Flyer: Schauspielhaus Köln

foto D55) Flyer: Bremer Schwankhalle

foto D56) Ein Ort am Rande der Gesellschaft – „ Der Bus kommt“ von Katarzyna Szyngiera, A. Jakomiak und A. Baumgart spielt in einer ehemaligen Psychiatrie, die einst auch die Hitlerjugend beherbergte. Foto Ewa Lowzyl.

foto D57) Flyer: Spielzeit

foto D58) S I P A R I O

foto D59) „Un tramway“ (A streetcar named Desire) di Tennesse Williams, regia di Krzysztof Warlikowski (foto di Pascal Victor).

foto D60) „Parsifal“ di Richard Wagner, regia di Romeo Castellucii, dir. HartmutHaenchen, Orchestra e Coro del Théâtre de La Monnaie di Bruxelles.

## 12.3 foto PT = Physical Theatre

foto PT1) DV8 Physical Theatre
www.culturevulture.net

foto PT2) Tmesis Theatre Directing Residencies And Physical Theatre Workshops
www.tmesistheatre.com

foto PT3) Physical Theatre Workshops
www.tmesistheatre.com

foto PT4) Physical Theatre
www.justaddwatertheatreco.com

foto PT5) Recorded memory of theatre life in Nova Scotia – Just in Time Theatre
www.nstp.ucis.dal.ca

foto PT6) Butoh is my physical theatre. – Acty Tang – The Winger
www.thewinger.com

foto PT7) Zen Zen Zo physical theatre – Adelaide Fringe Festival 2010
www.life.com

foto PT8) The School Of Physical Theatre
www.physicaltheatre.com

foto PT9) Berkoff & Physical Theatre Dance
www.hubtheatre.co.uk

foto PT10) International Physical Theatre Lab – July 1-12 | theatre australia
www.theatre.asn.au

foto PT11) Physical Theatre – Upcoming Performances
www.wmdance.com

foto PT12) DV8 Physical Theatre
www.dartmouth.edu

foto PT13) People of First Physical
www.ru.ac.za

foto PT14) Workshop: „Physical Theatre, Mask & Clown“ – Labfor Culture
www.labforculture.org

foto PT15) Physical theatre is when you tell a story using gesture and mime.
www.liberdade.co.uk

foto PT16) physical theatre boxes shanghai international contemporary theatre
www.culture.sh.cn

foto PT17) 2011 physical theatre summer intensive 2011
www.ivystudio206.com

foto PT18) Physical Theatre – Performances – Just Po Prostu
www.wmdance.com

foto PT19) Joan Merwyn Physical Theater – SHIFTINGS
www.joanmerwyn.com

foto PT20) We offer Physical Theatre, Creative Writing and Capoeira
www.rogueplay.co.uk

foto PT21) physical theater
www.spielfestival.at

foto PT22) Company Theatre School presents
www.crescent-theatre.co.uk

foto PT23) Meeting our Ancestors – Music for Physical Theatre
www.pivotaleducation.com

foto PT24) Theatre, contemporary physical dance theatre company, Sheffield UK
www.vincentdt.com

foto PT25) Edinburgh Fringe: a performer from Zen Zen Zo Physical Theatre
www.telegraph.co.uk

foto PT26) Jadec N'Aren: Fascimile
www.stanica.sk

foto PT27) RootlessRoot Company / Jozef Fruček a Linda Kapetanea (Sk, Gr)
www.stanica.sk

## 13 Seznam videí (zdroj: YouTube.com)

### 13.1 video C = Činohra

video C1) Dea Loher „Diebe“, režie Andreas Kriegenburg, Deutsches Theater Berlin, premiéra 2010

video C2) Aischylos „Die Orestie“, režie Michael Thalheimer, Deutsches Theater Berlin, premiéra 2006.

video C3) Gabi Hift „Duras in der Capribar“ (basiert auf „Krankheit Tod“ – Marguerite Duras), režie G. Hift, Capri Bar Berlin, premiéra 2009.

video C4) Samuel Beckett „Endspiel“, režie Jan Bosse, Deutsches Theater Berlin, premiéra 2007.

video C5) Johann Wolfgang von Goethe „Faust. Der Tragödie Erster Teil“, režie Michael Thalheimer, Deutsches Theater Berlin, premiéra 2004

video C6) William Shakespeare „Hamlet“, režie Joseph Haj, Folger Theatre Washington D.C. Premiéra 2010.

video C7) William Shakespeare „Hamlet“, režie Theu Boermans, Schauspielhaus Graz, premiéra 2010.

video C8) William Shakespeare „Hamlet“, režie Jessica Walker, Laboratorio Escuela Barcelona, premiéra 2010.

video C9) William Shakespeare „Hamlet“, režie Nicolas Stemann, Schauspiel Hannover, premiéra 2001.

video C10) William Shakespeare „König Lear“, režie Georg Schmiedleitner, Deutsches Schauspielhaus Hamburg, premiéra 2011.

video C11) Aischylos „Die Orestie“, režie Markus Heinzelmann, Theaterhaus Jena, premiéra 2007.

video D12) S. Czerwonka, J. Meding. M. Schütz, S. Sobottka „Pornstorm“ (basiert auf William Shakespeare „Der Sturm“),režie S. Sobottka, Universität Hildesheim, premiéra 2009.

video D13) William Shakespeare „Romeo und Julia“, režie Marc Prätsch, Junges Schauspiel Hannover, premiéra 2007.

video C14) Christoph Schlingensief „Via Intolleranza II“, režie Ch. Schlingensief, Münchner Opernfestspiele, premiéra 2010.

video C15) Albert Camus „Das Missverständnis“, režie Gil Mehmert, Deutsches Theater Berlin, premiéra 2008.

video C16) Georg Büchner „Woyzeck“, režie Gísli Örn Gardarsson, Next Wave Melbourne, premiéra 2008.

video C17) Molière (J. P. Poquelin) „Tartuffe“, režie Robert Schuster, Deutsches Theater Berlin, premiéra 2005.

video C18) Johannes Urzidil „Weissenstein“, režie David Jařab, Divadlo Komedie Praha, premiéra 2009.

video C19) Bertolt Brecht „Die Dreigroschenoper“, režie Robert Wilson, Berliner Ensemble, premiéra 2007.

video C20) William Shakespeare „Sonette“, režie Robert Wilson, Berliner Ensemble, premiéra 2009.

video C21) Režisér Nicolas Steman – Německo.

video C22) Karel Čapek „Věc Makropulos“, režie Robert Wilson, Stavovské divadlo Praha, premiéra 2010.

13.2 video PA = Performance Art

video PA1) Johannes Schmit, Sebastian Sommerfeld „blut und bananen“, 2009 (www.centraltheater-leipzig.de) – Německo.

video PA2) Wendell Wells „Dissection oft the Flesh“ (www.youtube.com) – Španělsko.

video PA3) Digitální instalace – performance: J. Kopecký, P. Silondi „Údolí „ (the valley), 2008. (www.nod.roxy.cz) – ČeskáRepublika.

video PA4) Contaminate Festival of Performance Art Boston, 2006. (www.contaminate_festival.com) – USA.

video PA5) Alexia Miranda „desprendimiento“, 2008. (www.alexiamiranda.blogspot.com) – Španělsko.

video PA6) Ibrahim Jawabreh „Anxiety“, 2010. (www.ebrahimjawabreh.blogspot.com) – Palestina.

video PA7) Karolin Bertilsson, Sarah Armstrong „When My Thoughts Take Form“, 2011. (www.ideastep.com) – Anglie

video PA8) La Badini Collettivo „La teorie delle stringhe“, 2007. (www.flatart.it) – Itálie.

video PA9) Yoko Ono „Cut Piece“, 1965. (www.yoko-ono.com) – USA.

video PA10) Emin Tracey (www.emininternational.com) – USA.

video PA11) Emin Tracey „Everyone I have ever slept with“, 1995. (www.emininternational.com) – USA.

video PA12) Hermann Nitsch „Das Orgien Mysterien Theater 122. Aktion“, 2008. (www.nitsch.org) – Rakousko.

video PA13) Angela Hausheer „Paysage intime – Vertraute Landschaft“, 2011. (www.angelhaus.ch) – Švýcarsko.

video PA14) PerfoArtNet, 2008. (www.perfoartnet.blogspot.com) – Španělsko.

video PA15) Maja Kirovska „Observatory of the waken ups dreaming“, 2010. (www.majakirovska.com) – Makedonie.

video PA16) – PA21) Festival Zlomvaz, 2011 (www.zlomvaz.cz) – Česká republika.

video PA22) – 28) Pražské Quadriennale scénografie a divadelního prostoru, 2011. (www.pq.cz) – Česká republika.

video PA29) Vlasta Delimar „Ciklus: ErszebetBathory“, 2009. (www.culturnet.hr) – Chorvatsko.

video PA30) – 33) Robert Wilson, Marina Abramović „The Life And Death Of Marina Abramović, režie R. Wilson, 2011 (www.mif.co.uk) – Anglie.

video PA34–38) Marina Abramović „The Artist Is Present“, 2010. (www.moma.org) – USA.

video PA39) Marina Abramović „Manchester International Festival, 2009. (www.mif.co.uk) – Anglie.

video PA40) Lady GaGa „interview“, 2010. (youtube.com)

video PA41) Tanzszene Leipzig „oper unplugged no. II“, 2007.(www.oper-unplugged.de) – Německo.

video PA42) Dekadence now!, 2010. (www.galerierudolfinum.cz) – ČeskáRepublika.

13.3 video PT = Physical Theatre

video PT1) Hiss + Boo reloaded „Universal Story 2010“, režie Sharlene Anders, Kammerspiele des Forum Freies Theater Düsseldorf, premiéra 2010. (www.phil-fak.uni-duesseldorf.de) – Německo.

video PT2) London South Bank University „seven deadly sins“, režie Richard James, premiéra 2011. (www.richardjames.me) – Anglie.

video PT3) Zen Zen Zo „The Cult of Dionysus“, režie Simone Woods, premiéra 1994. (www.zenzenzo.com) – Austrálie.

video PT4) Folkwang Universität der Künste „Free Solo“, „Muttermal“, „82“, premiéra2011. (www.folkwang-uni.de) – Německo.

video PT5) Folkwang Universität der Künste „Kochen mit Orpheus“, režie Ruth Hengel, premiéra 2009. (www.folkwang-uni.de) – Německo.

video PT6) Zen Zen Zo „Unleashed“, režie Lynne Bradley, premiéra 1996. (www.zenzenzo.com) – Australie.

video PT7) Zen Zen Zo „Sub Con Warrior 2.0“, režie Simon Woods, premiéra 2008. (www.zenzenzo.com) – Australie.

video PT8) Zen Zen Zo „Zeitgeist“, režie Lynne Bradley, premiéra 2008 (www.zenzenzo.com) –Australie.

video PT9) 4DR Physical Theatre (www.4dr.co.uk) – Anglie.

video PT10) Theater Machina „You all have time“, režie Irene Accardo, premiéra 2009. (www.theatermachina.vantrier.org) – Německo.

video PT11) Yvonne Pouget „Corporalità“, 2004. (www.yvonnepouget.de) – Německo.

video PT12) Yvonne Pouget „The Garden Eden“, 2011. (www.yvonnepouget.de) – Německo

video PT13) Mute Comp. Physical Theatre „Knock on unpainted wood“, 2010. (www.mute-comp.dk) – Dánsko.

video PT14) Compagnie Marie Chouinard „The Golden Mean“ 2010. (www.mariechouinard.com) – Kanada.

video PT15) TeatrNovogoFronta „The fugue of time“, 2009. (www.tnf.cz) – ČeskaRepublika.

video PT16) PUSH Physical Theatre „Dracula“, 2009.(www.pushtheatre.org) – USA.

video PT17) DV8 Films Ltd. 2004 „The Cost of Living“ (www.dv8.co.uk) – Anglie.

video PT18) Pestañeo – Karenina Carozzi „Psicosis.4.48“, 2009.(www.youtube.com) – Chile.

video PT19) Dina Khuseyn, Abalikhina Anna, „no exit“, 2007. (www.yartloom.com/Khuseyn) – Rusko.

video PT20) Physical Theatre – Folkwang Universität der Künste, 2009. (www.folkwang-uni.de) –Německo.

video PT21) Folkwang Universität der Künste „Eureus und Orphydike“, režie Oliver Möller, 2009. (www.folkwang-uni.de) – Německo.

video PT22) Wendell Wells „Butoh“, 2008. (www.youtube.com) – Španělsko.

video PT23) Physical Fest Liverpool, 2010. (www.tmesistheatre.com) – Anglie.

video PT24) Festival Anticode, 2011. (www.les-subs.com) – Francie.

video PT25) Heather Lundy „Physical Theater Improviser – Action Theater“, 2008. (www.workingtitleproductions.com) – USA.

video PT26) Helena Waldmann „BurkaBondage“, 2010. (www.ecotopiadance.com) – Německo.

video PT27) Carlos Gallardo „Inframundo“, 2003 (youtube.com) – Mexiko.

video PT28) Iyenk „Physical Theater“, 2008. (youtube.com)

video PT29) Black Moon Theatre Company „Kafka’s The Metamorphosis“, 2007. (www.blackmoontheatrecompany.com) – USA.

video PT30) Shift Physical Theater, 2007 (www.shiftdance.org) – USA.

video PT31) W&M Physical Theatre „Made in Polska“, 2008. (www.wmdance.com“) – Kanada

video PT32) Creatively Independent „Physical Theatre Master Class Series“ (www.creativelyindependent.net) – USA.

video PT33) Nunah (youtube.com) – Anglie.

video PT34) Overground Physical Theater Company, 2010. (www.overground888.com)

video PT35) Company Mafalda „peu à peu“, 2010. (www.companymafalda.com) – Švýcarsko.

video PT36) SergiyMarchenko „Call Ra“, 1999. (www.ca.linkedin.com/in/sergiymarchenko) – Kanada.

video PT37) Derevo „Windrose“, 2008. (www.derevo.org) – Rusko/Německo.

video Pilobolus 1–8 (www.pilobolus.com) – USA.

13.4 video O = Opera

video O1)/O2) Ludwig v. Beethoven „Fidelio“, režie Calixto Bieito, Münchner Festspiele 2011.
video O3) Giuseppe Verdi „Aida“, režie Graham Vick, Bregenzer Festspiele 2010.
video O4) Wolfgang A. Mozart „Cosifantutte“, režie Claus Guth, Salzburger Festspiele 2009.
video O5) Richard Wagner „Lohengrin“, režie Hans Neuenfeld, Bayreuther Festspiele 2011.
video O6)/O7)/O8) Carl Maria v. Weber „Freischütz“, režie Robert Wilson, Festpielhaus Baden-Baden, premiéra 2009.

13.5 video H = Hudba

video H1) Prostor x production „Fairy Bitch – Vous ignorants“, 2010. (www.prostor-x.com) – Česká repbulika
video H2) 2NE1 „Hate you“, 2011. (www.yg-2ne1.com) – Korea.
video H3) DEV „In the dark“, 2011 – USA.
video H4) Britney Spears „Till The World Ends“, 2011 – USA.
video H5) Lady Gaga „Born This Way“, 2011 – USA.
video H6) Jennifer Lopez „On The Floor“, 2011 – USA.
video H7) Beyoncé „Run The World“, 2011 – USA.

13.6 video B = Butó

video B1) Julie Becton Gillum, 2005. (www.ashevillebutoh.com) – USA.
video B2) Ikeda Carlotta, (www.ariadone.fr) – Francie
video B3) In Between Butoh, 2007(www.inbetweenbutoh.com) – Švýcarsko, Itálie.
video B4) Maya Dunsky, 2009 (www.mayadunsky.com) – Israel.
video B5) Ken Mai, 2007 (www.kenmaibutoh.com) – Finsko
video B6) Sankai Juku (www.sankaijuku.com) – Japonsko
video B7) Alex Ruhe, 2008 (www.motelmotelmotel.com) – USA

13.7 video “Film”

Film 1) Beneath The Dark 2010
Film 2) Black Swan 2010
Film 3) Watchmen 2009
Film 4) War for Cyberton 2010
Film 5) Time Crisis 2010
Film 6) The Town 2010
Film 7) The Tourist 2010
Film 8) The Road 2009
Film 9) The Rite 2011

Film 10) Suck 2011

Film 11) The Mechanic 2011

Film 12) The Girl Who Kicked The Hornet's Nest 2009

Film 13) The Ghost Writer 2010

Film 14) The Expendables 2010

Film 15) The Eagle 2011

Film 16) The Debt 2010

Film 17) Sucker Punch 2011

Film 18) Source Code 2011

Film 19) Skyline 2010

Film 20) Season of the Witch 2011

Film 21) Resident Evil Retribution (2012)

Film 22) Real Steel 2011

Film 23) Pokémon Apokélypse 2010

Film 24) Piranha 2010

Film 25) New Moon 2011

Film 26) MortalKombatRebirth 2010

Film 27) MortalKombat 2010

Film 28) Monsters 2010

Film 29) Last Man Standing 2011

Film 30) Kick Ass 2010

Film 31) Inception 2010

Film 32) I Am Number Four 2011

Film 33) Harry Potter and the Deathly Hallows 2011

Film 34) Freakonomies 2010

Film 35) Drive Angry 2011

Film 36) Don't Be Afraid of the Dark 2011

Film 37) District 9

Film 38) Blood The Last Vampire 2009

Film 39) Case 39

Film 40) Clash of the Titans 2009

Film 41) Dead in 3 Days 2006

Příloha 1

# Pavis, Patrice: Divadelní slovník

Divadelní ústav, Praha 2003

Překlad Daniela Jobertová

## Alternativní divadlo

Nesnadnou alternativou jak komerčního, tak státního a dotovaného divadla je experimentální divadlo či jakési třetí divadlo, které přichází s naprosto originálním programem, stylem a způsobem fungování. Skromné prostředky paradoxně umožňují vyvinout větší iniciativu při zkoušení nových forem a odpoutat se od ekonomických a estetických závislostí.

## Divadelní estetika

Estetika, věda o kráse a filosofie umění, je obecná teorie, která přesahuje jednotlivá díla a pokouší se definovat kritéria, podle nichž lze posuzovat umělecké dílo a následně i vztah díla ke skutečnosti. Musí tedy vymezit pojem estetické zkušenosti a hledat odpověď na takové otázky, jako např. odkud pochází potěšení, požitek z pozorování divadelního jednání, z katarze, z tragična a komična? Jak chápat představení esteticky, a nevztahovat je ke kritériím pravdivosti, autentičnosti či realismu? Divadelní estetika (či poetika) formuluje zákony dramatické kompozice a fungování textu a scény. Začleňuje divadelní systém do širšího systému: systému žánru, teorie literatury, systému umění, divadelní či dramatické kategorie, teorie krásna a filosofie poznání.

## Happening

Forma divadelní aktivity, která nemá text ani předem stanovený program (nanejvýš scénář, či jakýsi „návod k použití“), nýbrž nabízí to, co se postupně nazývalo událost (George Brecht), akce (Beuys), hnutí, performance, tedy činnost, kterou provozují společně umělci a účastníci, kteří nechtějí napodobovat vnější jednání, vyprávět příběh či vytvářet významy. Využívají náhody, nepředvídanosti, aleatoriky a používají k tomu jak nejrůznější umělecké prostředy a techniky, tak okolní realitu. V rozporu s obecně rozšířeným názorem tedy nejde o aktivitu neuspořádanou či katarzní, nýbrž spíše o jakousi teoretickou reflexi in actu, týkající se „spektakulárnosti“ a tvorby smyslu v přesně vymezených hranicích daného prostředí. Je to, jak píše Michael Kirby, jeden z nejlepších teoretiků happeningu, „specificky vystavěná divadelní forma, v níž se nejrůznější nelogické prvky – zejména nijak předem neurčený způsob hraní – stávají součástmi členité struktury“. U zrodu happeningu, byly experimenty umělců z několika oborů. Popud k takovému spojení uměni dal J. Cage, „organizátor“ koncertu, který v roce 1952 představil malíře R. Rauschenberga, choreografa M. Cunninghama, básníky Ch. Olsena a M. C. Richardse a klavíristu D. Tudora. Jiné příklady: od roku 1955 skupina GUTAI v Japonsku, v šedesátých letech sochaři C. Oldenburg, M. Kirby a A. Kaprow v New Yorku (18 happeningů v šesti částech/18 happenings in 6 Parts, 1959), v Evropě J. Beuys a W. Vostel, zástupci tzv. Body art, G. Pane, M. Journiac, H. Nitsch. Happening pokračuje v tzv. neviditelném divadle nebo v performanci, ale dávno už ztratil entuziasmus šedesátých let.

## Herec

- Herec: tvůrce i výtvor

Herec je – přes všechny své triky a manévrování – především nositelem znaků, jakousi křižovatkou informací o vyprávěném příběhu (jaké je jeho místo ve fiktivním světě), o psychologické a gestické

charakteristice postavy, o vztazích vytvářených ve scénickém prostoru i o průběhu představení. Ztrácí svou tajemnou aureolu, je především součásti představení jako celku a podílí se na procesu tvorby znaků. I když se jeho funkce v představení může zdát relativní a nahraditelná (předmětem, dekorací, hlasem či hracím přístrojem), zůstává stále středem zájmu všech divadelních postupů i estetických hnutí od vzniku režie. Současný herec se sám pokládá za jednoho z divadelníků, kteří vytvářejí divadelní inscenace, a svou roli chápe i ve vztahu k pedagogické a politické úloze divadla. Většinou nechce klamat své okolí, nepředstírá už, že jeho práce je snadná a improvizovaná. Proto nás dnes zajímá nejen hercova osobitá tvář, jeho „naturel", ale také jeho práce, jeho tělesná technika a dechová cvičení.

• Statut herce a komedianta

V klasickém divadelním názvosloví francouzském a italském označoval příslušníka hereckého povolání obecně pojem komik, komediální herec (comédien: Comédiens-Français, comico, comici dell'arte, tj. herci commedie dell'arte, herci z povolání), který se zároveň odlišoval od tragéda. V současnosti označuje francouzský termín comédien totéž co pojem acteur, tj. herce všech žánrů, ať už hraje v tragédii, komedii, nebo dramatu. (V novodobé češtině se uchoval pojem komedianta mj. jako označení kočovných – „potulných" – herců, loutkářů a artistů, kejklířů apod. a je často užíván v obecném, pejorativním nebo silně expresivním smyslu. – Pozn. red.) L. Jouvet, který vyšel z teoretické tradice 19. století a z Diderota, systematizoval rozdíl mezi dvěma druhy herců, obsažený implicite ve francouzských pojmech acteur a comédien: první je schopen hrát pouze některé role odpovídající jeho oboru a vlastní „image" a ve svých rolích vychází ze sebe. Druhý naopak hraje všechny role, „mizí" za svou postavou, je divadelním profesionálem, mistrem svého „řemesla". Vedle toho protikladu můžeme uvést i další, a to protiklad mezi hercem,, kterého chápeme jako dramatickou funkci, jako protagonistu děje, a hercem jako společenskou osobu vykonávající divadelní profesi, jejíž přítomnost neustále cítíme i v roli, kterou ztělesňuje. Do dnešních dnů si herec vydobyl určité společenské postavení, a pokud se „prosadí", je to dokonce postavení prestižní. Jeho estetická role je přitom nejistá a proměnlivá. Po období velkých herců a tzv. „hereckého divadla" následovala od konce 19. století éra režisérská. Svědectví o ní přináší mimo jiné Mejerchold: „Režisér se nemusí při zkoušení bát konfliktu s hercem, dokonce i konfliktu přímého, aktivního. Jeho postavení je pevné, protože na rozdíl od herce ví (nebo má vědět), jak by měla vypadat inscenace. Je posedlý celkem, a tudíž silnější než herec".

• Emancipace herce

V současné době se projevuje tendence návratu k herci a ke kolektivnímu pojetí představení, která využívají mimodivadelních materiálů (reportáže, textové koláže, gestické improvizace atd.). Herec dnes požaduje, aby byl uznán jeho vlastní tvůrčí přínos, už ho uvanilo být poslušným nástrojem ve službách režiséra, stejně paternalistického jako tyranského, a dramaturga zabývajícího se ideologickými otázkami. Divadelní predstavení ztrácí povahu fetiše či monumentu a nabízí pouze momenty podívané.

• Herec – komediant a „šmírák"

Pojem „komediant", užívaný v pejorativním smyslu pro osobu předstírající své city, upozorňuje na riziko, že herec se může změnit ve „šmíráka". „Šmíráctví" vede herce k tomu, že používá všech prostředků, aby se prosadil na úkor svých kolegů, postavy, divadelní iluze i zakomplexovaného diváka, který takový jevištní exhibicionismus obdivuje. „Šmíráctví" není jen společenská zkaženost hereckého povolání, ale je i známkou demagogického spiknutí s publikem, které si uvědomuje virtuozitu herce, který ovládá svou roli tak dokonale, že je dokonce schopen chvílemi přerušit hru, aby předvedl svou bravuru.

## Hra, Hraní, Herectví

• Hra(ní) a vypovídání

Hraní divadla (tak se kdysi říkalo scénické hře, rozehrávání a fyzickému jednání tj. tomu, co herec dělá na jevišti kromě promluvy) je viditelná, čistě scénická část představení, která diváka nutí vnímat událost jako celek, v celé jeho vypovídací síle. Četba textu ovšem také vyžaduje vizuální představu herecké tvorby, jak Molière správně připomíná čtenářům dramatu: „Komedie se píšou jen proto, aby se hrály, a proto doporučuji, aby je četli jen ti, kdo mají oči, jimiž jsou schopni v četbě odhalit divadelní provedení" („Slovo ke čtenáři", Láska lékařem/L´Amour médecin). Chce-li divák a čtenář skutečně postihnout herectví, musí chápat jeho celkovou výpověď (gesto, mimiku, intonaci, práci s hlasem, rytmus promluvy) ve vztahu k pronášenému textu a vytvářené situaci. Hra (hraní) se tak rozloží na sekvenci znaků a jednotek, zajišťujících koherenci představení a interpretace textu. Úvahy o herectví se dlouho opíraly o pojmy upřímnosti či pokrytectví herce: má věřit tomu, co říká, být tím dojat, nebo si má naopak vytvořit odstup a stát se pouhým „nositelem" role? Odpovědi na tuto otázku se liší podle toho, jaká je představa účinku na diváka a na společenskou funkci divadla. Diderotovo řešení (herec nemá být citový) je jen explicitním označením herectví, které si samo sebe stále uvědomuje a herec se nás nesnaží přesvědčit o své přeměně v postavu: „Vypjatá citovost vytváří průměrné herce, průměrná citovost vytváří množství špatných herců, naprostý nedostatek citovosti připravuje vynikající herce" (Herecký paradox/Paradoxe sur le comédien). V současné době již režiséři k herectví nepřistupují z hlediska citovosti či sebeovládání. Především se ptají po dramatické a scénické funkci, kterou gestika a mimika plní v dané sekvenci. Neexistuje přirozené herectví, které by se obešlo bez konvencí a přitom mohlo být považováno za samozřejmé a univerzální: veškeré herectví spočívá na kodifikovaném systému chování a jednání (i když je publikum jako takové necítí), které chce být buď věrohodné a realistické, nebo umělé a zdivadelněné. Hlásat spontánnost, přirozenost a instinktivnost znamená jen to, že chceme vytvářet dojem přirozenosti vzhledem k určitému ideologickému kódu, který v daném historickém okamžiku stanoví, jaké herectví se pro konkrétní publikum jeví jako naturalistické a věrohodné, a co se naopak zdá být deklamační a teatrální. I v divadle, jako v každé „hře", vyhrává ten, kdo nejlépe ovládá pravidla a předstírá, že jedná bez námahy a spontánně.

## Choreografie a divadlo

Současná divadelní praxe ruší hranice mezi dramatickým divadlem, tancem, mimem, tanečním divadlem, tancem. V inscenacích proto musíme věnovat pozornost melodii dikce i choreografii, neboť každý herecký projev, každý jevištní pohyb a každá konkrétní organizace jevištních znaků má svůj choreografický rozměr. Choreografie se týká jak pohybu, přechodů a gesta herců, tak jejich rozmístění na jevišti i celého rytmu představení, synchronizace slova a gesta. Inscenace nereprodukuje pohyby a chování v té podobě, jakou mají v každodenním životě, ale stylizuje je, podává je v harmonické nebo čitelné podobě, koordinuje vzhledem k divákovu pohledu, upravuje a opakuje, až má inscenace jakousi vlastní „choreografii". Brecht, kterého lze jen těžko obviňovat z estétství, zdůrazňoval tuto modifikaci proporcí, tuto jevištní stylizaci: „V každém případě se divadlo, jehož hlavním zdrojem je gestus, nemůže obejít bez choreografie. Už elegance jediného pohybu a něha jediného postoje zcizují a pantomimická vynalézavost velmi napomáhá fabuli" (Malé organon).

## Iluze

Divadelní iluze vzniká tehdy, když považujeme za skutečné a pravdivé to, co je pouhá fikce, tj. umělecké ztvárnění určitého světa odkazů, který se vydává za „možný" svět, jenž by mohl být náš vlastní. Iluze je spojena s efektem reálnosti, kterým jeviště působí a který je založen

na psychologickém a ideologickém rozpoznání jevů, které divák dobře zná.

• Iluze a nevědomí
Freud ukázal, že hledání iluze je úzce spojeno s hledáním potěšení, slasti a s dvojím hnutím popření, denegace: vím, že tato dramatická postava nejsem já, ale přesto – co kdyby byla! (Mannoni, 1969). Hamlet dobře věděl, že divadlo je místo, kde se projevuje to, co bylo potlačeno. Potěšení spojené s iluzi ztotožněním pramení z pocitu, že ten, koho pozorujeme, je pouze někdo jiný a že nevěříme v přítomnou iluzi, nýbrž v iluzi, kterou mohlo kdysi a kdesi prožít naše dávné (dětské) „já“. Je příjemné „beztrestně se účastnit událostí, které by ve skutečném životě bylo bolestné. Iluze mírní bolest díky jistotě, že – za prve – na jevišti jedná a trpí někdo jiný, a za druhé, že je to jen hra, která nemůže nijak ohrozit naši osobní bezpečnost“ Díky katarzi může subjekt prožit to, co dávno potlačil: dětská očekávání i přání, proustovské koláčky a všechno ostatní.

## Instalace

Instalace je principiálně v rozporu s nepřetržitým „proudem“ živého divadelního představení, s neustálou obnovou jevištních znaků. Právě svou zdánlivou nehybností však fascinuje režiséry, jejichž cílem je provokovat diváka a proměňovat jeho pohled: když je vše instalováno a instalující odejdou, přicházejí návštěvníci, kteří mohou jediným pohledem všechno „přestavět“, přemístit, změnit.

• Strategie instalace
Instalace rozmisťuje předměty, média, akustické zdroje (mluveného slova či hudby) a scénografické „trasy, dráhy“, s výjimkou herců či živých performerů (v tom případě by se jednalo o performanci).Média, tj. video, film, promítání diapozitivů, obrazovky počítačů atd., se často stávají součástí scénografie, která divákům usnadňuje cestu, trasu či návštěvu (bez průvodce anebo s ním): divák se tedy spíše „prochází“ než „pozoruje“. Příprava určité časově vymezené dráhy instalovaným prostorem vede k lepšímu uchopení divákovy časové dimenze a jeho prožitku: chodec se může zastavit u detailu, vstoupit do instalace různými vchody, vrátit se zpět a sám tak ovlivnit časoprostorovou povahu díla.

• Typy instalací
- Instalace jako setkání, všehochuť různých výtvarných a divadelních předmětů.
- Akustická instalace: z reproduktorů rozmístěných porůznu v prostoru zaznívají útržky slov a hudby, posluchač s k nim vydává vlastní, svobodně zvolenou cestou.
- Hudební instalace: Eric Satie už v roce 1920 (Musique d´ameublement) navrhoval vytvoření akustického prostoru ve vlastním domácím zařízení.
- Filmová instalace: A. Warhol po celé hodiny nepřetržitě filmoval Empire State Building (1964) a spáče (Sleep, 1963) pak působil jako komediantská nestoudnost.

• Proč divadelníky přitahuje instalace?
Jak a proč se divadlo, jež je svou podstatou v neustálém pohybu, rozhoduje, že se „usadí“, instaluje?
- Divadlo vždycky toužilo po spojení s ostatními druhy umění ve společném projektu, který by každému z nich umožnil zachovat si svou specifičnost. Někteří režiséři se chlubí tím, že nevyužívají služeb scénografa nebo autora scénické hudby, nýbrž výtvarníka a skladatele, a dbají na to, aby se tito umělci nepodřizovali celkové koncepci.
- Divadlo, z únavy nad tím, že má stále rozhodovat o chronologii a tempu vyprávěného příběhu, raději staví na hercovo místo návštěvníka, kterého uvádí do „jiné“ nálady: nálady tuláka či „voyeura“, který jedná už tím, že se pohybuje.
- Divadlo dobře ví, že ostatní umění po něm pošilhávají: mluví se o „architektonickém gestu“, o divadelnosti malířství a hudby, o orálním gestu tradiční poezie atd.

Láká je pronikání konceptuálního umění na divadelní území tradičně

obývané velmi konkrétními herci a silně na ně působí i minimalistická hudba, která odporuje mimetickým návykům divadelního představení. V dnešní době výstav a všeobecně rozšířené muzeografie umění se režiséři a scénografové mnohdy domnívají, že mohou svá díla takříkajíc libovolně vystavovat, „zavěsit je a zase sundat“, vytvořit a ihned zase zrušit uspořádání jeviště a hlediště, a zůstat přitom pány divákova prchavého pohledu.

## Interpretace

Interpretace, kritický přístup čtenáře či diváka k textu a ke scéně, se zabývá určením jejich smyslu a významu. Týká se jak procesu „tvorby“ díla autorem (autory), tak jeho „recepce“ publikem.

- Interpretace inscenace

Dramatický text není hratelný „přímo“, bez předchozí dramaturgické přípravy, jejímž úkolem je vybrat příznačný aspekt díla, který má inscenace zdůraznit. Způsob čtení a konkretizace díla záleží jak na době a okolnostech, za nichž inscenace vzniká, tak na obecenstvu, k němuž se obrací.

- Herecká interpretace

Herecká interpretace se mění, od herectví stanoveného a předvídaného autorem a režisérem na jedné straně, po osobní transpozici díla, tj. jeho úplné přetvoření na základě materiálu, který má herec k dispozici, na straně druhé. V prvním případě je herecká interpretace potlačena ve prospěch zvýraznění záměru autora nebo režiséra, herec neplní roli uživatele, který má transformovat poselství, jež má předat: je pouhou loutkou. V druhém případě je naopak právě interpretace místem, kde se vytváří významová rovina, přičemž znaky nejsou pouze výsledkem již existujícího systému, nýbrž tento systém samy strukturují a vytvářejí. Od vzniku režie (inscenace), která odmítá sloužit jedinému významu všemocného textu, již není interpretace jenom druhotný jazyk, nýbrž vlastní materiál představení.

## Katarze

Aristoteles ve své Poetice popisuje očištění emocí (především bázně a soucitu), které zakouší divák při svém ztotožnění s tragickým hrdinou. Katarzi vyvolává i použití hudby v divadle (Politika). Katarze je jedním z cílů i důsledků tragédie, jež „soucitem a bázní utváří očištění takových duševních hnutí“ (Poetika). Jde o lékařský pojem, který přirovnává ztotožnění k emocionálnímu ulehčení, vyprázdnění či „vybití“; výsledkem je „očista“ vnímajícího subjektu a jeho následná obroda. Toto očištění, které se připodobňovalo ke ztotožnění a estetickému uspokojení diváka, je spojeno s činností imaginace a vytvářením jevištní iluze. Psychoanalýza je interpretuje jako uspokojení z vlastních emocí, které divák pociťuje při pohledu na emoce někoho jiného, i z toho, že cítí část potlačeného vlastního „já“ v podobě „já“ druhého člověka (iluze, popření, denegace). Tato ambivalence v pojetí funkce katarze se projevuje v celé interpretační historii tohoto pojmu. Křesťanská koncepce se od údobí renesance až po osvícenství přiklání spíš k negativní představě katarze, která v jejím pojetí představovala někdy až jakousi necitelnost vůči zlu a neštěstí a stoické přijímání utrpení. Toto pojetí vrcholí u Corneille, jenž překládá výše citovanou pasáž z Aristotela takto: „tragédii je vlastní to, že soucitem a bázní očišťuje od podobných vášní“ (Druhá rozprava o tragédii/Second Discours sur la tragédie in O umění básnickém), a u Rousseaua, který odsuzuje divadlo a vytýká katarzi, že je to jen „pomíjivý a marný cit, který netrvá déle než iluze, jež jej vyvolala, zbytek přirozeného citu, který je vzápětí potlačen vášněmi, neplodnou lítostí, jež se nasytí několika slzami a nikdy nevedla ani k nejmenšímu skutku, projevu lidskosti“ (O společenské smlouvě/Du contrat social). Druhá polovina 18. století a měšťanské drama (především Diderot a Lessing) se snaží dokázat, že katarze nemá vyloučit divákovo vášnivé zaujetí, ale přeměnit je v ctnost a v emocionální účast na patosu a vznešenosti. Lessing

považuje tragédii za „báseň, která vyvolává lítost“, a vyzývá diváka, aby sám našel správnou míru (měšťanská ctnost par excellence) mezi dvěma extrémy, soucitem a hrůzou, bázni. Interpreti z konce 18. a počátku 19. století, kteří se snaží překonat čistě psychologické a morální koncepce katarze, se občas pokoušejí definovat katarzi pojmy harmonické formy. Schiller v eseji O vznešenosti/Über das Erhabene vidí v katarzi nejen výzvu, abychom si „uvědomili“ svou mravní svobodu“, ale i jistou představu formální dokonalosti, která nás má uchvacovat. Podle Goetheho katarze napomáhá usmíření protichůdných vášní. Ve svém Novém čtení Aristotelovy „Poetiky“/Nachlese zu Aristotele' „Poetik“ ji povyšuje na formální kritérium závěru a rozuzlení hry (které vede k usmíření vášní a které vyžaduje každé drama a dokonce každé básnické dílo“). Vývoj tohoto pojetí koronuje Nietzsche definicí čistě estetickou: „Nikdy od dob Aristotelových nebylo působení tragédie vyloženo tak, že bychom z výkladu mohli soudit na umělecké stavy a na estetickou činnost posluchačovu. Brzy se tvrdí, že se vážnými výjevy tragédie mají pocity soustrázně a bojácnosti dostati k jakémusi ulehčujícímu vybití, brzy, že prý se máme cítit povzneseni a nadšeni tím, že vítězství dobrých a šlechetných zásad, jakož i obětování tragického hrdiny, znamená triumf mravního řádu světa: jsem přesvědčen, že pro přemnoho lidí účinek tragédie opravdu tkví v tom a v ničem jiném, ale to je mi právě svědectvím, že takoví posluchači, a s nimi jejich interpretující estetikové, vůbec nikdy neměli pocitu, že tragédie je nejvyšším uměním“ (Zrození tragédie/Die Geburt der Tragödie). Dosud poslední významné oživení teoretické reflexe katarze přinesl Brecht, který tvrdil, že je spjata s ideologickým odcizením diváka a zdůrazňováním pouze ahistorických hodnot dramatických postav. Svou původní radikálnost poněkud zmírnil v Malém organonu/Kleines Organon für das Theater. Přístup dnešních teoretiků a psychologů ke katarzi je mnohem subtilnější a dialektičtější. Katarze není v rozporu s kritickou a estetickou distancí, nýbrž ji předpokládá: „Uvědomění (odstup) nenásleduje až po emoci (ztotožnění), neboť chápaní je v dialektickém vztahu s prožíváním. Nejde ani tak o přechod od jednoho postoje (reflexivního) a k druhému (existenciálnímu), jako spíš o neustálou oscilaci mezi nimi: tyto postoje jsou si někdy tak blízko, že lze téměř mluvit o simultánně probíhajících procesech, jejichž jednota je právě katarzni“ (Barrucand).

Klaun, Šašek (dvorní blázen)

Šašek se vyskytuje ve většině komediální dramatiky. „Závrať z absolutního komična“, jak jej nazývá Mauron, je ztělesněním orgiastického, překypujícího principu života, neumlčitelného gejzíru slov, triumfu těla nad duchem (Falstaff), karnevalového výsměchu, jímž malí a bezmocní pronásledují velké a mocné (Harlekýn), lidové kultury v konfrontaci s kulturou učenou (španělští pícarové). Šašek je na okraji společnosti – stejně jako blázen. Tento odstup mu umožňuje beztrestně kritizovat události: jde vlastně o parodickou formu antického chóru. Jeho řeč je jako řeč bláznova, je zakázaná a zároveň ji každý poslouchá: „Od hlubin středověku je za blázna pokládán ten, jehož projev nemůže kolovat jako projev ostatních lidí: stává se, že jeho slovo je považováno za nicotné a nejsoucí (...); stává se naopak, že jsou mu v protikladu vůči jakékoli jiné moci přiznávány podivné schopnosti, totiž vyjevování skryté pravdy, odhalování budoucnosti, schopnost vidět ve vší prostotě to, co moudrost jiných lidí není schopna proniknout“ (Foucault). Šašková schopnost dekonstrukce přitahuje mocnáře a mudrce: král má svého dvorního blázna, mladý milovník svého sluhu, šlechtic španělské commedie svého graciosa, Don Quijote svého Sancha, Faust Mefista a Vladimír Estragona. Blázen vnáší disonanci, kamkoli vkročí: u dvora je „sprosťák“, mezi puritány nemrava, mezi vojáky strašpytel, žrout mezi estéty, hrubián mezi preciózkami, on se však tvrdohlavě drží své cesty necesty. Šašek je neúnavný a nesmrtelný. Nikomu se

nidky nepodařilo udělat z něho obětního beránka, představuje totiž princip vitality a tělesnosti par exellence, nikdy neplatí účet za ostatní, stejně jako se nikdy nevydává za jiné. Zůstává v masce a odhaluje ostatní, nikdy nemluví za sebe, ani se nesnaží o vážnou roli jako jiní, což by byl jeho zaručený konec. Šašek si stejně jako Harlekýn uchovává vzpomínku na svůj původ v dětském opičení. Říká nám to vážný filosof Adorno: „V klaunském prvku si umění útěšně vzpomíná na prehistorii ve zvířecím dávnověku. Lidoopi v zoo uskutečňují spolu to, co se rovná klaunským akcím. Shoda dětí s klauny je shodou s uměním, kterou z nich dospělí vyhnali neméně než shodu se zvířaty.

## Mimesis

Mimesis je napodobení či představení jisté věci. Původně slo o napodobení osoby fyzickými a lingvistickými prostředky, tato „osoba“ však mohla být také věcí, idejí, hrdinou či bohem. V Aristotelové Poetice je umělecká tvorba (poiesis) definována jako napodobení (mimesis) jednání (praxis).

- Misto mimese

a) U Platona

V Ústavě (Politeia) je mimesis označována jako napodobení napodobení (ideje, jež je umělci nedostupná). Napodobení (především dramatickými prostředky) je ve výchově zapovězeno, protože by mohlo lidi vést k napodobování věcí umění nedůstojných a protože se dotýka pouze vnějšího zdání. Napodobení se tedy především u novoplatoniků (Plotin, Cicero) stává obrazem vnějšího světa, který je protikladem světa idejí. Odtud patrně pramení několik století trvající odsuzování divadla (a zejména podívané) pro jeho vnějškovou, fyzickou povahu protivící se božské ideji.

b) U Aristotela

Podle Poetiky je mimesis základní umělecký postup, jenom má různé formy (báseň, tragédie, epické vyprávění). Napodobení se nevztahuje ke světu idejí, nýbrž k lidskému jednání (nikoliv k charakterům): pro básníka je tedy důležité, aby vytvořil fabuli, tj. strukturu událostí: „Jest tedy tragédie napodobení vážného a úplného děje určité velikosti lahodnou řečí rozdílných tvarů v jednotlivých částech, osobami děj předvádějícími, a ne pouhým vypravováním, soucitem a bázní utvářející očištění takových duševních hnutí“. Tato opozice je stále platná, objevuje se například v anglosaské kritice ve formě showing/telling (Booth).

- Objekt mimese

Mimesis se týká představování lidí a především jejich jednání: „Napodobením jednání je děj, dějem totiž nazývám skladbu příběhů.“

Mimesis je napodobení určité věci při zachování narativní logiky. Dotýká se protikladu mezi jednáním (dějem) a charakterem:

a) Napodobení děje

Aristotelský mythos je definován jako napodobení jednání, děje (praxis).

b) Napodobení charakterů (ethosu)

Je to napodobení figurativní: zobrazující předvedení.

c) Nápodoba klasiků

K těmto dvěma typům napodobení je třeba přiřadit typ třetí, a sice napodobování starých vzorů (Scaliger, Boileau). Někdy se na básníkovi dokonce požaduje (to je především případ klasicismu) „napodobení přírody“, což může znamenat cokoliv: psát jasným stylem, nebo zachovávat naturalismus v detailech.

## Multimediální představení

Multimediální představení není pouze to, které využívá audiovizuálních prostředků a zmnožuje zdroje divadelní informace. Je to představení obohacující obvyklé setkání herce a diváka o novou dimenzi. Všechna média, která jsou dnes k dispozici (obrazová technologie, tj. diapozitiv, film, video, mikrofon, hi-fi, vokalizér – hlasová modelace), optické vlákno, numerický zvuk a obraz, telematika, CD-ROM a další), mohou být součástí divadelní události; často ji doslova zaplavují. Je takto vytvořený celek stále ještě uměním?

Používání médii by se mělo řídit alespoň několika kritérii: formální krásou, autentičností prožitku, „nezainteresovanou“ hrou herců a komunikací s divákem. Komunikace nicméně nabývá neočekávaných forem, přestává být diskurzivní, lineární a hierarchizovaná. Text je pojímán jako zvuk či hudba, látka, s níž může umělec manipulovat. Tělo herce může divák vnímat přímo, v reálném čase a prostoru, ale může být také různým způsobem „retušováno“ či vnímáno jako stín elektronických médií. Jeho „nosič“ se neustále mění a rozlišení mezi skutečným a virtuálním je někdy značně problematické. Tak se směřuje k „syntetickému herci“ vytvořenému z nejrůznějších materiálů v procesu simulace, která neustále posouvá hranici mezi autenticitou a umělou produkcí. Tím se redefinují i role autora, diváka a protagonistů, ať jde o osoby „syntetické“ či „z masa a kostí“. Ve Spojených státech se již v 60. letech umělci snažili zapojit do živé divadelní tvorby nejnovější technologické objevy (Cage, Rainer). Wooster Group se specializoval na interakci mezi audiovizuální technologií a živým hercem (Rybí příběh/Fish Story). R.Lepage pracuje se scénografickými proměnami a se snímaným a zároveň vysílaným obrazem, který je sice rozmazaný a nejasný, ale silně působivý svou přítomností a živostí (Sedm ramen řeky Ota/Les sept branches de la rivière Ota, Elsinor). Herec, který vede „dialog“ se svým vlastním nahraným obrazem, si klade otázky týkající se identity lidské bytosti a poukazuje na intermediálnost scénických umění a osob.

## Napětí

Dramatické napětí je strukturní jev, který spojuje jednotlivé epizody fabule navzájem a každou z nich s koncem hry. Napětí vzniká z (více či méně úzkostného) tušení, předvídání konce. Divák předbíhá události, a tak sám vytváří napjaté očekávání: představuje si tu nejhorší možnost a sám cítí, jak je „napjatý“. V dramatickém textu má každá epizoda a každý motiv smysl jen tehdy, když se promítá do dalšího jednání. Staiger dokonce vidí v napětí specifický princip dramatického umění. Dramatická struktura se pak podobá luku a každý čin o něco více napne vlákno, až nakonec vyletí smrtící střela. Epická dramatika (zejména brechtovská) požaduje, aby bylo napětí spojeno s průběhem (Gang), a nikoliv s koncem hry (Ausgang). Je-li výsledek konfliktu znám předem, jak tomu je v případě analytického dramatu, napětí odpadá a divák se soustředí na průběh fabule.

## Performance

Performance či performance art – což lze překládat také jako „divadlo vizuálních umění“ – se objevila v šedesátých letech. Tehdy však bylo obtížné odlišit ji od happeningu: byla ovlivněna dílem skladatele Johna Cage, choreografa Merce Cunninghama, videorežiséra Namea June Parka a sochaře Allana Kaprowa. K osamostatnění dozrála teprve v osmdesátých letech. Performance spojuje vizuální umění, divadlo, hudbu, video, poezii a film, bez apriorní představy. Neodehrává se v divadlech, nýbrž v muzeích a uměleckých galeriích. Je to „multitematická kaleidoskopická výpověď“ (A. Wirth). Zdůrazňuje, že jde o pomíjivou, neukončenou produkci, nikoli o představení uzavřeného, dovršeného uměleckého díla. Performer nemá být herec hrající určitou roli, ale případ od případu recitátor, malíř, tanečník; a protože se zdůrazňuje fyzická přítomnost tvůrce, také autor jakési scénické autobiografie, který má přímy vztah ke scénickým objektům a k situaci vypovídání. „Performační umění dostává neustále nové podněty od umělců, kteří vlastní práci chápou jako hybridní a bez ostychu se vydávají tu cestou divadla, tu cestou sochařství, přičemž důležitější než správná teoretická definice vlastní činnosti je pro ně životnost představení a jeho účinek. Performance art vlastně neznamená nic (Performance art, properly speaking, means nothing)“ (Jeff Nuttal).

Andrea Nouryeh (v dosud nepublikovaném článku) rozlišuje pět tendencí performance:

- Body art (umění těla) používá těla performera tak, že je vystavuje nebezpečí (V. Acconci, Ch. Burden, G. Pane), předvádí nebo testuje jeho obraz.
- Zkoumání prostoru a času pomocí zpomalených pohybů a figur: např. Rinkeho Chodit v přehnaném stylu po obvodu náměstí/Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square.
- Autobiografické představení, při němž umělec vypráví skutečné události svého života (L. Montano, Mitchell Death; Spalding Gray, Osobní historie amerického divadla/A Personal History of the American Theater).
- Rituální a mytický obřad, např. Nitschovy Orgie a mysteria.
- Společenský komentář: např. videorežisér Bob Ashley vypravuje moderní mýty, Laurie Andersonová kombinuje v multimediálním představení United States I, II peozii, elektronické housle, film a diapozitivy.

## Performer

Anglického výrazu performer se někdy užívá jako odlišení od pojmu herec, kterým je označován pouze interpret divadla založeného na slovu. Performer je naopak i zpěvák, tanečník či mim, zkrátka ten kdo dělá vše, co je západní či východní herec schopen na scéně uskutečnit, vykonat (to perform). Na rozdíl od herce, který interpretuje či mimeticky ztvárňuje roli, performer vždy uskutečňuje určitý gestický, vokální či instrumentální výkon (performance). V užším slova smyslu je jako performer označován ten, kdo se obrací k publiku a přitom mluví a jedná svým vlastním jménem (jako umělec i člověk), zatímco herec představuje postavu a předstírá, že o svém herectví neví. Performer inscenuje sám sebe, vlastní já, herec hraje roli někoho jiného.

## Pohyb

Neutrální a všeobecné označení pro hercovu činnost i přípravu („pohybová“ cvičení). Pohyb nabízí první obecný přístup k analýze herce a shrnuje většinu otázek týkajících se těla, gestiky, herectví, jež zde ovšem podáváme jen v základním nástinu.

• Studium pohybu

Analýza pohybu, která začala koncem 19. století Mareyovými pokusy, Muybridgeovou chronofotografií a klasifikací, kterou vytvořil Delsarte, umožňuje lépe pochopit a poté i organizovat studium herectví. Z toho hlediska jsou přínosem kategorie, které nabízí studium pohybu.

Podle Labana „lze tělesné pohyby stručně rozdělit na: kroky, gesta paží a rukou a výrazy tváře.“ Tyto tři soubory se někdy dále dělí a třídí podle dalších rozlišovacích kritérií

- Podněty nebo instinktivní pohyby, jež nás nutí jednat:

Může se jednat o tzv. vnitřní impulzy (u Stanislavského), o vše, co pomáhá k uvolnění herce (u Grotowského), co ho otevírá totálnímu, úplnému aktu, v němž jsou zapojeny veškeré jeho psychofyzické zdroje; nebo o rozhodnuté tělo herce; podle Barby „nemusí herec studovat fyziologii. Vytváří si systém vnějších stimulů, na které reaguje fyzickým jednáním“.

- Pozice:

Pozice charakterizuje způsob, jakým se „upínají“ k zemi, což závisí na váze a gravitaci.

- Postoje:

Jejich popis vychází ze somatických pozic a jejich členění.

- Přesuny:

Odpovídají způsobu obsazení scénického prostoru a dráze, kterou v něm „opisuje“ herec či tanečník.

- Chůze:

Pro většinu režiséru je při práci s herci obzvlášť důležitá: Stanislavskij, Vachtangov a Decroux považují chůzi za jeden ze základů herecké průpravy, protože „žádný začátečník neumí chodit po jevišti“ (Dullin) a „dostat roli, do nohou“ – jak se říká v herecké hantýrce – vyžaduje často dlouhé úsilí“.

- Způsob chůze:

Je předmětem filosofických úvah a mimům poskytuje prostor k nekonečným

experimentům. Balzac v něm viděl „fyziognomii těla“ (ve své Teorii chůze/Théorie de la démarche): „Pohled, hlas, dýchání i chůze jsou identické, ale protože člověku nebylo dáno, aby dokázal hlídat najednou tyto čtyři různé a simultánní výrazy své myslí, hledejte ten, který říká pravdu: tak poznáte celého člověka“ (Balzac, citován in Lecoq). Lecoq z tohoto pozorování vytěžil momenty živého veselí jak pro svou přednášku-demonstraci nazvanou Všechno se hýbe/Tout bouge, tak pro výzkumy své laboratoře pohybového studia. C. Heggena a Y. Marca uvedlo inscenaci, která srovnávala různé způsoby chůze a dovodila, že „pohybové kresby, které vytváří herec na zemi, vyjadřují „záměry“ postav“ (citováno in Aslanová).

- Labanovy tělesné akce:

Definují se na základě čtyř otázek: a) „která část těla je v pohybu?; b) jakým směrem se rozvíjí pohyb v daném prostoru?; c) jakou rychlostí pohyb postupuje?; d) jaké množství svalové energie se využívá?“.

- Stanislavského fyzické jednání:

Fyzické jednání provádí herec se zřetelem k logice pohybu a k účelnosti celkového jevištního jednání.

• Vztah tělesné a duševní stránky

Studium pohybu může být přesvědčivé jen tehdy, odráží-li se v něm nitro pohybujícího se subjektu, ať už tento odraz, tuto reflexi nitra nazýváme emoce, obraz, duševní či vnitřní život. Tato reflexe vyžaduje neustálé přechody mezi pohybem a emocí, jejich prolínání. Různé teorie a školy herectví se zabývají objasňováním tohoto „prolínání“, jež může být jak hledáním rozdílu (duality), tak spojení (fúze), tj. organického vztahu mezi tělem a duchem. Většinou se potvrzuje spojení mezi pohybem a emocí, tak u Labana: „Každá pohybová fráze, sebemenší změna těžiště, každé gesto uskutečněné jednou z částí těla odhaluje určitý rys našeho vnitřního života“. M. Čechov užíval pojmu psychologické gesto, které má působit na tělesnou i mentální stránku herce, aby co nejlépe „vyryl“ obě strany téže mince. Feldenkrais na tomto vztahu založil svou praxi: pro něho je každá emoce v mozkové kůře spjata s určitou svalovou konfigurací či postojem, který má stejnou schopnost reprodukovat celkovou situaci jako smyslová, vegetativní či imaginativní činnost. Jouvet soudí, že je lepší hledat rytmus a dech textu a postavy, a postupně rekonstruovat její city způsobem podání textu, nežli se pouštět do tajuplných analýz psychologie postav. Chápeme tedy, že úkolem mima, tanečníka či herce je to, čemu Leqoc říká „přehrávání“, obnovování hry (rejeu): „hraním obnovovat v našem těle skutečnost“. Skutečnost, která je v neustálém pohybu.

## Postava

V divadle postava snadno přijímá hercovy rysy i hlas, takže se zprvu nezdá problematická. Přes tuto „zjevnou“ jednotu postavy a živého člověka však postava vznikla pouze jako maska – persona – odpovídající v řeckém divadle dramatické roli. Teprve postupně, prostřednictvím používání pojmu persona, osoba jako gramatické kategorie, dostávala persona význam oduševněné bytosti a osoby, divadelní postavy se stala iluzí lidské bytosti.

• Postava „čtená“ a postava „viděná“

Divadelní postava musí být ztělesněna hercem, aby nezůstala bytostí z papíru, z níž známe jméno, délku promluv a několik informací – přímých (zprostředkovaných postavou samou či jejími partnery) či nepřímých (zprostředkovaných autorem). Herecká postava získává díky herci takovou přesnost a konzistenci, že přechází ze stavu virtuálního do stavu skutečného a ikonického. Právě ve fyzických aspektech postavy a v jejím jednání, jež jsou při recepci představení nejmarkantnější, spočívá její divadelní specifičnost. Co z textu čteme jen mezi řádky (fyzické zjev postavy, prostředí, v němž jedná) určuje inscenace přímo diktátorsky: tím se omezuje naše imaginární vnímání role, ale zároveň jí to dodává perspektivu, kterou jsme si při četbě nepředstavovali, díky změně situace

vypodvídání – a tedy interpretace předváděného textu. Můžeme samozřejmě srovnávat čtenou postavu s postavou viděnou, nicméně v podmínkách normální recepce představení máme co dělat jen s tou druhou. V tomto směru se naše vlastní situace – neznáme-li předem text hry – zásadně liší od situace režiséra, a naše analýza má tedy vycházet z postavy inscenované, která nám jako vypovídající subjekt a prvek dramatické situace nabízí určitou interpretaci textu i celého představení. Zde se hledisko čtenáře naprosto rozchází s hlediskem „ideálního" diváka: podle čtenáře by mělo herecké provedení odpovídat představě, kterou si o postavách a jejich osudech vytvořil, zatímco diváka uspokojuje, že objevuje smysl textu pomocí informací obsažených v inscenaci a že může zjistit, zda z inscenace text „promlouvá" jasným, inteligentním, redundantním či rozporuplným způsobem. K určitému přiblížení postavy čtené (čtenářem) k postavě viděné (divákem) přesto dochází: knižní postavu lze totiž zviditelnit (vizualizovat) pouze tehdy, když k explicitním informacím týkajícím se jejích fyzických a morálních vlastností přidáváme další. Na základě různorodných informací tedy v rámci procesu usuzování a generalizace vytváříme její portrét. Jevištní figura (herecká postava) naopak obsahuje tolik vizuálních detailů, že nejsme schopni je všechny vnímat a při vytváření vlastního soudu brát v úvahu. Musíme tedy vyčlenit podstatné rysy a vztáhnout je k textu, vybrat tu interpretaci, která se nám zdá správná, a tak zjednodušit vnímaný jevištní obraz, který je příliš bohatý (proces abstrakce a stylizace).

- Smrt, nebo přežití postav?

Lze se obávat, že toto experimentování s postavou skončí tak, že postava proces dekonstrukce nepřežije a ztratí svoji tisíciletou úlohu nositele znaků. Režisér O. Krejča si kdysi znepokojeně kladl otázku, zda sémiologický přístup nevede k transformaci herce v pouhou cvičenou opici v uzavřeném systému znaků. Všechno však nasvědčuje tomu, že tyto obavy jsou zbytečné: přestože už byla „konstatovaná" smrt románové postavy, rozplývání obrysů charakterů ve vnitřním monologu, dosud se neprokázalo, že také divadlo se může obejít bez postavy a že postava se může rozložit jen na seznam vlastností nebo znaků. Od dob Pirandellových a Brechtových je sice jasné, že postava je rozložitelná a že už není čistým sebevědomím, v němž se střetává ideologie s promluvou, morálním konfliktem a psychologií, ale to neznamená, že by se současné texty i inscenace obešly bez herce a bez postavy, třeba v „embryonální" podobě. Záměny, zdvojení či groteskní zveličení upozorňují na problém rozštěpení psychologického a společenského vědomí. Svým dílem tak přispívají k rozbití subjektu a osoby, jak ji chápal zastaralý humanismus. Nemohou však znemožnit vznik nových hrdinů či antihrdinů: kladných, angažovaných hrdinů nebo hrdinů vytvořených pouze z nevědomí, parodických figur šašků nebo marginálních existencí, hrdinů vzešlých z reklamních mýtů nebo z antikultury. Postava nezemřela, pouze se stala polymorfní a těžko uchopitelnou. Jedině tak totiž mohla přežit.

## Postmoderní divadlo

Francouzská divadelní kritika používá pojem „postmoderní" velice zřídka, zřejmě proto, že mu chybí teoretická důslednost. Ani modernismus („moderní drama", Szondi), ani to, co po něm následuje, neodpovídá, jak se zdá, konkrétním historickým okamžikům nebo určitým žánrům a estetickým směrům (Pavis). Postmoderna je tedy spíš bojové heslo (zejména ve Spojených státech a Latinské Americe), pohodlná nálepka pro určitý druh herectví nebo „aktuální" způsob divadelní tvorby (zhruba od konce šedesátých let, po vlně absurdního a existenciálního divadla, od objevení performance, happeningu, tzv. postmoderního tance a tanečního divadla), než přesný nástroj, jehož lze použít k charakteristice dramatické a divadelní tvorby. Filosofie postmoderny (Lyotardova nebo Derridova) zůstává divadelníkům cizí, nebo ji špatně

chápou a přizpůsobují svým potřebám (snad s výjimkou R. Foremana). Musíme se tedy spokojit s výčtem několika velmi obecných charakteristik, jež většinou spojujeme s pojmem postmoderní inscenace, které však nemají valnou teoretickou hodnotu. Pomíjíme zde otázku postmoderní autorské (dramatické) tvorby (či – podle Lehmanna – postdramatické) neboť literatura svou postmodernost posuzuje jinými kritérii.

a) Postmoderní inscenace již nemá radikálnost a systematičnost historických avantgard první třetiny 20. století. Často je ovládána řadou protichůdných principů, nebojí se kombinací nesourodých stylů, předvádí heterogenní koláže hereckých stylů. Tato roztříštěnost znemožňuje jakékoli soustředění inscenace okolo jednoho principu, jedné tradice, jednoho dědictví, stylu nebo interpreta. Inscenace naopak obsahuje momenty a prostředky, jejichž pomocí sama sebe dekonstruuje, rozkládá se pod rukama každému, kdo se domnívá, že už v nich drží vlákna a klíče k představení.

b) Herec a režisér jako řídící subjekty struktury přestávají představovat, předvádět (reprezentovat) postavu a příběh, a začínají se představovat, předvádět sebe samy jako umělce a soukromé osoby. Vzniká tak performance, která už nesestává ze znaků, nýbrž vytváří „jakési proudy, těkavé přívaly, které se volně přesouvají a jejichž citový účin je řízen libidem“ (Lyotard).

c) Taková práce pak popírá pojem „inscenace“ jako uzavřeného a soustředěného díla: užívá se raději pojmů, jako je uspořádání události nebo instalace.

d) Tak se zároveň nadhodnocuje pól recepce a vnímání: divák má sám organizovat souběžné divergentní dojmy a z logiky vlastních pocitů, vzruchů (Deleuze) a vlastního estetického zážitku sám dílu vtisknout jistou soudržnost. Vše se mu předkládá v jediném časoprostoru, bez hierarchie mezi jednotlivými prvky, bez diskurzivní logiky, zastoupené textem. Postmoderní dílo odkazuje pouze k sobě samotnému, je znakovou odchylkou, která staví diváka před „emancipované představení“ (Dort): „Početné a různorodé znaky, které se (na scéně) střídají, nikdy nevytvářejí uzavřený významový systém. Navzájem se ohrožují“. Postmoderní divadlo je již ohroženým druhem.

## Režisér

Osoba pověřená inscenací hry, která nese odpovědnost za estetickou a organizační stránku inscenace, protože vybírá herce a interpretuje text, s využitím scénických možností, které má k dispozici.

1) Vytvoření funkce i pojmu „režisér“ spadá do prvni poloviny 19. století. Sám termín i systematická inscenační práce sice pocházejí právě z této doby, ale v divadelní historii nechybí režisérovi více či méně legitimní předchůdci (viz Veinstein)

2) V řeckém divadle byl didaskalem (didaskalos – instruktor) nejčastěji sám autor, který plnil funkci organizátora. Ve středověkých mysteriích nesl ideologickou i estetickou odpovědnost pořadatel hry. V období renesance a baroka představení často organizoval z vlastní perspektivy architekt nebo autor dekorací. V 18. století přejímají tuto úlohu velcí herci: prvními německými režiséry jsou Iffland a Schröder. Ale k tomu, aby se tato funkce ustavila jako samostatná umělecká disciplína, bylo třeba příchodu realismu a naturalismu, především činnosti vévody Jiřího II. Meiningenského, A. Antoina a K. S. Stanislavského.

3) Stanovit místo a význam režiséra v divadelní tvorbě s definitivní platností je velmi obtížné, protože v poslední instanci se argumenty vždycky redukují na otázky vkusu a ideologie, ne na objektivní estetický spor. Omezíme se proto na zjištění, že režisér prostě existuje a svou existenci v divadelní tvorbě prokazuje – zejména tehdy, když není na výši svého poslání. V šedesátých a sedmdesátých letech jeho úlohu periodicky popírali jiní „kolegové“: herci, kteří se cítili jako vězni jeho tyranských pokynů, výtvarník, který chtěl do pasti své „divadelní mašinerie“ vlákat

jak uměleckým tým, tak publikum, „kolektiv“, který odmítal rozdíly uvnitř souboru a přišel s „kolektivní tvorbou“, a objevil se i kulturní pracovník, animátor či manažer, sloužící jako prostředník mezi uměním a jeho komercializací, mezi umělci a obcí: pozice sice nepohodlná, leč strategická.

4) V devadesátých letech už se funkce režiséra nepopírala, zato značně zevšedněla. Nejde už ani o to, zašel-li režisér příliš daleko, či naopak nedošel dost daleko, zda inscenace není spíše „nadbytečná“ (Vinaver); Vinaver a další autoři dnes spíš „sázejí na návrat k větší skromnosti a lehkosti, návrat od umění k řemeslu“ (Vinaver in Floeck). Dosud se také tvrdívá – spíš prohnaně než naivně – že nejlepší inscenace se spokojí s tím, že nechá mluvit text (S. Seide, C. Régy, P. Chéreau, J. Lassalle, citováni in L´Art du théâtre). M. Durasová požaduje na režii, aby zasahovala co nejméně: „Hraní ochuzuje text, nic mu nepřináší, naopak mu ubírá přítomnost, hloubku, svaly, krev“ („Le Théâtre“, in La vie matérielle).

Mladá generace režisérů již není závislá na modelech dekonstrukce, ať jde o psychoanalýzu, marxismus nebo lingvistiku, nehlásí se k žádným vzorům ani školám, tím méně k hnutím či nejrůznějším „-ismům“; každý postupuje po svém, krok za krokem, často bez institucionálního zaštítění. Někteří umělci přecházejí od režie k dramatické literatuře (A. Hakim, H. Colas, C. Anne, P. Lambert, Ph. Minyana, J. Jouanneau, D. Lemahieu, A. Bézu, J. F. Peyret, J. Rousseau), jiní si uchovávají v paměti svou „formální“ výchovu u Viteze (B. Jaquesová, C. Schiaretti, S. Loukaschevsky, S. Braunschweig, J. Danan), další se vydávají cestou interkulturní produkce (C. Vérichel, G. Tsaï, X. Durringer, M. Nakache, X. Marcheschi, E. Sola), nebo si vytvářejí nový vztah k textu, který chápou jako tvárný materiál (E. Da Silvia, O. Py) či jako materiál, který klade překážky (S. Nordey, P. Pradinas, C. Alloucherie, E. Lacascade).

## Režisérské divadlo

Divadlo, jež využívá služeb režiséra a klade tedy velký důraz na interpretaci textu a originalitu inscenačního (režijního) řešení, které je umělcem zřetelně „signováno“ – je na něm patrný umělcův „rukopis, značka“.

## Role

1) Herecká role

Herecká role se v antickém Řecku a Římě nazýval dřevěný váleček, na němž byl navinut pergamen s textem a pokyny pro jeho interpretaci.

Metaforicky označuje role souhrn textu a hry jednoho herce. Rozdělení rolí většinou provádí režisér podle vlastností herců a jejich možného využití ve hře (obsazení). Role se pak stává jednající postavou (role zloducha, zrádce atd.), kterou herec vytváří; jestliže role neodpovídá hercovu oboru, hovoříme o složené, tzv. charakterní roli. Každá hra obsahuje role, kterým se obvykle říká hlavní a vedlejší. Vztah k roli může být založen na napodobení a ztotožnění („ztělesnění“ postavy hercem), či naopak na odlišnosti, distanci, zcizení. „Přesvědčovat“, ale nebalamutit“ – to by mohlo být heslo brechtovského herce: Brecht odmítá mýtus herce „posedlého“ postavou a divákovi přiděluje roli kritického znalce, který pozorně sleduje výstavbu jednání a charakterů. Antický obraz role jako partitury, kterou je třeba rozvinout, kusu kůže, pergamenu, který existuje před výkonem herce i po něm, kterého se herec může zříci, zbavit se ho, se znovu prosazuje i v našem dnešním pojetí tohoto pojmu, které demystifikuje vitalistické pojetí jevištního ztělesnění. Donedávna tomu bylo jinak: hercova dráha byla určena vymezeným okruhem rolí (obory). Celý život hledal herec roli, která by mu nejlépe odpovídala, prohluboval gesta a lazzi svého typu (tak jako „masky“ v komedii dell´arte), jindy si představoval – jako romantický herec Kean – že své role vytváří z materiálu vlastního života.

Vztah herce k roli zůstává – tak jako dříve – napjatý: buď napodobuje a přibližuje se k roli tak, jako si oblékáme

cizí šaty, které si snažíme co nejvíce přizpůsobit, nebo si naopak vytváří role „na svou míru“, tvořené podle vlastní osobnosti, těla a představivosti. „Zkoušení“ role – její text a „dešifrování“ – herec neustále zaměstnává, začíná si však klást i jiné otázky, jež určují jeho vývoj a proměny: otázku role divadla ve světě, který je obklopuje (divadlo jako katalyzátor změny, či naopak jako udržovatel daného stavu věcí).

2) Role jako typ postavy

Role chápaná jako typ postavy je spjata s určitou situací či chováním. Nemá žádnou individuální charakeristiku, ale soustřeďuje řadu tradičních vlastností typických pro jisté chování či společenskou třídu (role zrádce, zloducha). Právě v tomto posledním slova smyslu užívá Greimas technický pojem role v rámci tři úrovní existence postavy (aktant, aktér, role). Role je situována na úrvoní přechodu mezi aktantem, obecnou neindividualizovanou hybnou silou jednání, a aktérem, antropomorfní a figurativní entitou.“ (Greimas)

3) Psychologická teorie rolí

Goffman přirovnává lidské jednání a chování k divadelní inscenaci. Společenský text je určen mezilidskými vztahy, režiséra představuje rodičovská či společenská autorita. A obecenstvo pozoruje hráčovo jednání. Tato metaforická teorie společenské interakce jako dramatické hry zpětně osvětluje pojetí divadelní role: herci své role staví ve vztahu k souboru všech postav a pravidlům daného dramatického světa. Stavba role nikdy není dokončená; role je výslednicí čtení textu a zároveň sama toto čtení spoluvytváří.

## Scénografie

- Původní rukopis scénografa

Nové možnosti posilují postavení scénografa, který si postupně uvědomuje jak vlastní autonomii, tak původnost, originalitu svého přínosu inscenaci. Už není tím, čím byl kdysi, malířem v dílnách, kde maloval plátno jako pozadí pro herce či režiséra. Dnes má vlastní poslání – vytvářet a přetvářet všechen prostor: scénický, scénografický a divadelní. Musí se vyrovnávat se stále širším rámcem: s jevištěm a jeho podobami, se vztahem mezi jevištěm a hledištěm, s umístěním hlediště v divadelní budově či ve společenském prostoru, i s bezprostředním okolím hracího prostoru a divadelní budovy. Ale právě to, že pracuje s trojrozměrnými prostory a objemy, vede někdy scénografa k tomu, že strháva v inscenaci všechnu pozornost na sebe; stává se to tehdy, když se prostor jeviště stává pouhou záminkou pro vystavování obrazů (instalace) či pro formální experimenty s objemy a barvami. Mnozí významní malíři podlehli pokušení tohoto svobodného výrazu umožňujícího „divadelní“ vystavení jejich děl (Picasso, Matisse, malíři Ruského baletu), a toto estetizující pokušení vytvářet dekoraci krásnou „o sobě a pro sebe“ je stále velké, přes varování mnoha režisérů, kteří se snaží udržet scénografii ve správných proporcích, tak aby spoluvytvářela celkový smysl inscenace.

## Taneční divadlo

Taneční divadlo (pojem, který je překladem německého výrazu Tanztheater) jsme poznali především prostřednictvím díla P. Bauschové, je však staršího původu. Vzniklo už ve Folkwang Tanz-Studiu, jehož zakladatelem byl v roce 1928 K. Joos, pozdější učitel Bauschové, který vycházel z německého expresionistického výrazového tance, Ausdruckstanz. K tomuto proudu současné choreografické tvorby patří Johan Kresnik (se svým „choreografickým divadlem“), R. Hoffmann, G. Bohner. Ve Francii jsou to choreografové M. Marinová, J. C. Galotta, J. Nadj či K. Saporta, kteří sice nepoužívají výrazu „tanečního divadlo“, ale i oni se snaží odstranit přehrady mezi jednotlivými scénickými uměními a jejich inscenace se vyznačují výraznou divadelnosti. (Fèbvre).

1) Důvody vzniku tanečního divadla

Sedmdesátá léta poznamenal návrat k figurativnějšímu a angažovanějšímu umění, zakotvenému historicky, které se vracelo k jasně vyprávěnému příběhu: byla to reakce na radikální avantgardu

let šedesátých, na zkoumání specifiky jednotlivých druhů umění, v choreografii pak na čistý tanec. Pohled P. Bauschové na každodenní život, na vztahy mezi pohlavími, na způsob mluvy, je sice soucitný, ale také kritický; Kresnik se radikálně obrací proti všem formám odcizení (Ulrike Meinhof); postavy, které vytváři M. Marinová, jsou inspirované skličujícím světem Beckettovým (May B.); K. Saporta konfrontuje těla tanečníků, jako elektrizovaných, posedlých pyromanií, s prostředím opuštěné železárny (La Brulure/Spálenina). Ve všech těchto experimentech se scéna znovu obrací k příběhu, nejde však ani o návrat k idealizovaným obsahovým schématům klasického tance, ani o abstrakci a formalismus tance postmoderního (např. Cunninghamova; viz Ginot).

2) Živoucí oxymóron

Taneční divadlo, které vyšlo z reakce na formalistické přístupy, odmítá protiklady, které oddělují a staví proti sobě tělo a řeč, čistý pohyb a slovo, formální experiment a realismus; pokládá toto dělení za sterilní. Chce sblížit kinesis a mimesis; konfrontuje fikci postavy, jejímž nositelem, ztělesnitelem a tvůrcem je herec, s výkonem tanečníka, který překonává odpor prostředí („frikci") a který oceňujeme podle toho, jak dokáže dokonale zvládnutou technikou, sportovním a kinestetickým výkonem zapůsobit na sebe i na ostatní. Taneční divadlo znovu objevuje dilema tanečního umění, které stále kolísá mezi uměním čistého pohybu a pantomimou, libující si v jednoduchém příběhu.

3) Estetika tanečního divadla

Taneční divadlo je spíš tanec, který působí jako divadlo, než divadlo, které ústí do tance, pohybu a choreografie.

a) Účinky divadelnosti

Divadelnost se v tanečním divadle projevuje ve chvílích, kde „herci-tanečníci" představující postav znázorňují mimeticky situace: scéna pak působí věrohodně a zároveň jako nadsázka. Například mučení, jemuž je vystavena Ulrike Meinhofová (v inscenaci J. Kresnika), je tak spektakulární, systematické a promyšlené, že se mění v obžalobu represivního aparátu mladé německé demokracie. P. Bauschová zase nekonečným opakováním banálního jednání dosahuje přehnané, znásobené, ironické divadelnosti, odhaluje mocenské hry a ukazuje každodenní způsob mluvy a chování.

b) Efekty reálnosti

Taneční divadlo vyvolává dojem, že oživuje určité momenty a stránky každodenní reality. Na rozdíl od čistého tance se od reality neodvrací, ale čerpá z ní, nezvdaluje se od ní, ale přitahuje ji k sobě: tak vznikají efekty reálnosti, připadá nám, že umělecké dílo je zaplaveno a nahrazeno realitou.

c) Inscenační efekty

Taneční divadlo používá všech prvků divadelní inscenace: textů mluvených i předčítaných na scéné nebo ze záznamu, scénografie, objektů, kostýmů, i důsledné koordinace všech jevištních materiálů. Výsledkem je vznik fabule a dramaturgie, které vyprávějí příběh, vycházející ze symbolického jednání postav, jež „zůstávají v rolích" a o na nichž je dramaturgie založena. Sociální gestus tu má větší význam než jednotlivá psychologická gesta: pohyb není nikdy čistý nebo izolovaný, ale je psychologicky nebo sociologicky motivovaný. O tanečním divadle platí to, co v roce 1933 napsal J. Martin, jenž ve svém komentáři tance, který se ocitl na pomezí dramatického projevu, literárně inspirovaného tanečního pohybu a pantomimy, předvídal Wigmannův či Joosův Tanztheater: „V tomto druhu tance jsou otázky časové a prostorové osnovy bezvýznamné. Proces kompozice se rozvíjí jako řada příčin a následků, působených nejčastěji vnějšími faktory. Forma se podřizuje dramaturgickým principům, pohyb je až druhotný. Tato dramaturgie, jež je vzhledem k pohybu vnější, znamená návrat divadla do tance, návrat divadelní fikce do choreografické frikce, tj. překonávání odporu prostředí, dosažení strhujících výkonů, které měly diváka podmaňovat virtuozitou a kinestezií. Taneční divadlo vzniká tak, že se

tanec podřizuje dramaturgii a inscenaci a znovu objevuje divadlo; z toho – vlastně „nepřirozeného“ – spojení divadla a tance nicméně vznikly jedny z nejkrásnějších inscenací naší doby.

## Tělo

1) Organismus, nebo loutka?

V široké škále hereckých stylů a škol se tělo herce ocitá na pomezí bezprostřednosti a absolutní kontroly: je tělem přirozeným a spontánním, ale také tělem-loutkou, které ovládá a jímž manipuluje jeho subjekt či duchovní stvořitel, režisér.

2) Prostředník, nebo materiál?

Využívání těla na jevišti kolísá mezi dvěma koncepcemi:

a) Tělo buď pokládáme za prostředníka, mezičlánek či vnitřní oporu divadelní tvorby, jejíž základ je jinde: v textu nebo předváděné fikci. Tělo, plně ovládané psychologickými, intelektuálními a morálními významy, ustupuje do pozadí před pravdou dramatu a v divadelním obřadu má pouze roli prostředníka. Pro gesto tohoto těla je typická ilustrativnost, je pouze zdvojením slova.

b) Nebo chápeme tělo jako materiál autoreferenční: není výrazem nějaké ideje nebo psychologie, odkazuje jen k sobě samému. Proti dualistickému pojetí ideje a výrazu se staví monistické pojetí tělesné produkce: „Duševní hnutí nemá herec svým organismem ilustrovat, ale ve svém organismu uskutečnit“ (Grotowski). Pohyby a gesta herce jsou tvořivá a originální – nebo se alespoň za taková pokládají. Herecká cvičení mají sloužit vytváření emocí v dokonale ovládaném těla.

3) Jazyk těla

V současné divadelní praxi, alespoň experimentální, převládá tendence, která chápe tělo jako materiál. Avantgardní režiséři, osvobození od nadvlády textu a psychologie, se proto často pokoušejí definovat novou tělesnou řeč herce. Artaudova „autentická tělesná řeč založená ne už na slovech, ale na znacích“ je jen jedna z mnoha metafor. Všechny mají společný cíl: hledání znaků, které nekopírují řeč, ale nacházejí vlastní obraznou dimenzi. Ikonický znak, který je napůl cesty mezi předmětem a jeho symbolizací, se stává archetypem tohoto tělesného jazyka: Artaudův a Mejercholdův hieroglyf, Grotowského ideogram apod. Hercovo tělo se stává „vodivým tělem, vodičem“, po němž divák touží, je objektem jeho fantazií, identifikuje je (tím, že se s ním identifikuje). Každá symbolizace a sémiotizace naráží na obtížnou kodifikaci přítomnosti herce, jeho těla a hlasu.

## Tempo

Hudební pojem, občas užívaný i v divadelní terminologii: označení rychlosti pohybu, která se neudává počtem úderů metronomu. V divadelní inscenaci je podobně jako v hudbě interpretace tempa ponechána úvaze režiséra, eventuálně herce. Scénické poznámky týkající se přednesu a herectví jsou četné pouze v textech naturalistických a v psychologických či konverzačních hrách.

## Vypravěč

- Rušitel iluze

Tou měrou, jak epické divadlo (Brecht) ruší iluzi hry, odehrávající se před obecenstvem přímo, bez prostřednictví autora, přejímají postavy úlohu svého tvůrce a hrají stejnou roli jako románový výpravěč; specifické formy postavy vypravěče jsou komentáře, shrnutí, přechody, písně, songy. Nelze rozlišit, co patří k roli postavy (co postava může pravděpodobně vyprávět) a co je přímá transpozice autory promluvy. Stále se přechází mezi fikci hry (v níž je přítomnost vypravěče motivována a odůvodněna dějem) a rušením iluze (apel, oslovení publika).