

Posudek dizertační práce

## Veroniky Riedelbachové: Vědomé tělo

### Fyzický jazyk herce a jevištní kompozice

Předkládaná dizertační práce je analytická a historizující; je rozbohem tvůrčího postupu režiséra. Materiálem rozboru je dosavadní inscenační dílo autorky napříč její dosavadní režijní kariérou, v časovém sledu, jak se odehrála. Fakt, že předmětem analýzy je tvůrčí cesta a metoda samotné autorky, je v odborných publikacích neběžné. Vyrozumívám, že v tomto případě je tomu jinak, protože v této vzdělávací instituci charakter dizertačních prací souvisí především s uměleckými úkoly, kterým se jejich autoři věnují. – Nicméně, možná v této souvislosti stojí za zmínku, že se taková introspekce objevuje i v nejnovější taneční antropologii, takže současný stav bádání takový sebezpytný přístup začíná, řekněme, legitimizovat (jakkoli netvoří mainstream).

Pokládám tuto práci s jejím akcentem na fyzický výraz a tělesnou inteligenci i za cennou součást boje za emancipaci těla, který se právě odehrává. Autorka vyhodnotila fyzické divadlo jako trend hodný dnešní praxe i teorie a s úctyhodným rozsahem se mu věnuje. Není však nějakou puristkou fyzického divadla, je především zkoumavou umělkyní, s anténami citlivě nastavenými pro nové zákoutí vědění o člověku v divadelním umění. Autorka prokazuje, že rozumí požadavkům současného paradigmatu.

Kompozice celku dizertační práce je při svém značném rozsahu suverénně zvládnuta, materiál přehledně členěn a logicky vyvíjen. První část je věnována prolegomenům tvůrčí práce na inscenaci – přípravě performerera, skupinovým cvičením. Autorka se dobře orientuje v základních tréninkových metodách herce dvacátého století; podává jejich přehled a charakteristiku až na práh nového století. Z odkazu divadelních reformátorů ji však nejvíce zajímá především „vnitřní technika“, jejími vlastními slovy – zajímá ji „duchovní rozměr divadla“. Snaží se objevit a poznat všechny dostupné způsoby *zcitlivění těla*, kterými se inspiruje.

To se týká především veškerých souvislostí, v nichž hraje roli *fenomén energie*, zviditelněný silně Eugeniem Barbou a Nicolou Savaresem a tvořící velké téma především soudobého tance. Vyrozumívám, že v očích autorky příprava performerera spočívá ve velké části ve vyjednávání mezi fyzickými možnostmi

performera, jeho smysly a zcitlivěným, vzrušeným, k metafyzice nakročeným – „nekaždodenním“ – rozpoložením psychiky performera.

Zájem autorky o tělo sahá až k rozšířenému pojmu těla, o tělo ve smyslu transcendentním. Mohli bychom tento zájem vnímat i v souvislostech holistického přístupu k člověku ve světě a také v souvislostech symbolického myšlení, k němuž autorka, jak se zdá, inklinuje. Předpokládám, že této charakteristice nebude autorka odporovat. Myslím, že by ráda měla v seznamu své literatury ještě knihu *Symbolismus lidského těla* Annick de Souzaelle, který je bestsellerem této oblasti bádání.

Autorka neváhá pro inspiraci sáhnout i k tělesným praktikám, nakročeným k mystice. V této souvislosti bych se pozastavila u jedné speciální položky; je jí nauka o čakrách. Uvedení této starobylé nauky do úvah o technikách fyzického divadla pokládám za oprávněné, možná v daných souvislostech i objevné; vzhledem ke kulturnímu vlivu nauky o čakrách ji jistě nelze obejít. (Setkání s tanečnicí, choreografkou a taneční pedagožkou *Zunou Kozánkovou* by mohlo být pro autorku inspirativní.)

Otázkou je praktické využití nauky o čakrách v tvořivém procesu profesionálního, jakkoli „otevřeného“, experimentálního divadla. Navození již explicitně mystického stavu není pouhou věcí vůle a okamžiku. Adept se ho dobírá dlouhodobou koncentrací (což je v rozporu s evropským dynamickým cítěním, a zejména potřebami divadla). Probuzení čaker ovšem může být také nečekané a náhle. Ale ani tento případ pro jeho nevypočitatelnost nelze zařadit do tvůrčího systému. - Proto bych pozornost autorky spíše obrátila k *cestě tranzu* než cestě meditace. Tranz je totiž rovněž nakročením ke stavu změněného vědomí, lze ho však navodit pohybem. Je *dynamickou formou změněného stavu vědomí*.

Není proto divu, že se současný tanec už nějaké čtvrt století v oblasti tranzu pohybuje, a často skrze vysilující a repetitivně pohyb dospívá až k jakémusi exorcismu. (Klasickým případem byla v devadesátých letech kanadská skupina *Holy Body Tattoo Our Brief Eternity, 1996*.) Ale nakročení k tranzu můžeme hledat i u současných tanečních skupin v Praze. Takovým je představení *One Step Before the Fall* skupiny Spitfire Company a režiséra Petra Boháče, takovým je *Magnetická balerínka* Andrey Miltner a Jana Komárka, připomeňme i repetitivní útky představení *Sniper's Lake* Miřenky Čechové a hlasová i pohybová fortissima v práci skupiny Farma v jeskyni. Za připomenutí stojí i experiment s 12-hodinovým improvizovaným tancem Jany Vrány, o samotě pouze s hudebníkem, případně náhodnými diváky, uskutečněny před několika lety v prostorách Haly Alty, který navozoval ne-každodenní duševní stav.

„Rozpínající se tělo je tělem horoucím“, říká E. Barba na str. 32 českého vydání Slovníku divadelní antropologie a pokračuje „nikoli však v citovém nebo afektivním smyslu slova... Jedná se především o tělo dočervena ve vědeckém smyslu slova...“ Domnívám se, že autorka by v budoucnu mohla svůj rejstřík tělesných praktik rozšířit a obohatit ještě o fenomén tělesného tepla. Jako inspirativní četbu bych doporučila *Kováře a alchymisty M.Eliada*. Ze stejného důvodu, pro motiv tepla v práci choreografa (ale i obecně) doporučuji knihu americké choreografky *Twyly Tharp: Creative Habit*, zvláštní směs učebnice choreografa a memoárů umělkyně.

Za méně přesvědčivé pokládám jak úvahy o čase (jakkoli uvozené připomínkou filozofické tradice), tak cvičení na téma čas. Tato cvičení se mi zdají poměrně odtržená od scénické reality, samoúčelná. Oprávněné místo má naopak v kapitole zasvěcené času podkapitola věnovaná butó. Bohužel definice butó z druhé ruky, kterou zde autorka cituje, je vágní a nevystižná jako nepadnoucí, nadměrný, plandavý, děravý kabát. Proto na ni autorka stěží může navázat s prospěchem pro svůj myšlenkový cíl. Nabídla bych jinou:

„Butó je druh introvertního, převážně sólového tance, který představuje japonskou taneční avantgardu od šedesátých let minulého století dodnes. Tvoří paralelu k fyzickému divadlu západního světa, s nímž sdílí určité kontestační postoje, naturalistické rysy, uplatnění nahého těla, posílení hmatových vjemů u performerka i diváka, momenty šoku, metafyziku smrti. Butó je závislé na japonském tělesném typu a magii tváře Japonců. Přebírá některé starobylé rysy v postuře i pohybu japonské performativní tradice, jejímž je i svébytným pokračováním. Též však bylo ovlivněno německým tanečním expresionismem první třetiny 20. století. Z japonské tradice (zejména tradice nó divadla) dědí i pojetí času a dává mu význačné místo. Jde o tzv. „japonský/asijský čas, tj. extrémní pomalost pohybu, která poukazuje jednak k bezčasí záhrobí, jednak k bezčasí mateřských útroh. Čas vytváří v myšlenkovém světě butó uzavřený kruh, vrací se vždy k sobě samému. V tomto ohledu filosofie butó vyjadřuje i tradiční východní světonázor – karmický řetězec znovuzrození.“

Technika butó – v razantním kontrastu k technikám evropským, které tělo otevírají v širokých rozsazích, stáčí butó tanečník tělo naopak dovnitř – paže i prsty rukou, vtáčí chodidla, vtáčí v křeči i prsty na nohou, choulí páteř. Charakteristickou pózou butó je poloha embrya na zemi. Butó tanečník ovládá *techniku rozpadlého těla*, v níž je každý článek těla izolován od svého okolí, se kterým koordinuje pouze volně, takže tělo se pohybuje prostorem v sérii podklesávání neustále selhávajících kloubních spojení jako podlomená loutka. Butó tanec jako by se rozsypával na každém kroku. - Velmi častý je v butó transvestismus, muži vystupují v ženských šatech, často anachronických, což

souvisí s tím, že každá postava butó, která se objeví na scéně, je potenciálně mrtvá, přichází ze záhrobí. Tento vjem podporuje i charakteristické líčení – mrtvolně bílé pokrytí všech viditelných partií těla. Velmi časté jsou v butó masochistické momenty. Je třeba dodat, že v butó dochází ke generačnímu vývoji, nyní máme před sebou už třetí – čtvrtou generaci butó.

- - -

Část druhá dizertační práce se obrací k osobní historii autorčiny divadelní tvorby v chronologickém pořádku. Badatelský fokus, obrácený k sobě, jakkoli je legitimní, činí z této dizertační práce ovšem jakési memoáry – pravda, analytické tvůrčí memoáry („les mémoires raisonnés“) spíše než uměnovědný rozbor, který cizí umělecké dílo vždy obchází jako meteorit, jenž přistál z vesmíru, kdy je mezi předmětem díla a analyzujícím zrakem nutný odstup, nejenom *odstup kritický*, ale i *odstup úžasu*.

Zkoumavý a systematizující duch režisérky ji vedl k tomu, že se v každé své produkci snažila proniknout do jiného žánru – prošla dráhu od site-specific přes drama a operu po cirkus. Demonstruje přitom také, jak se snaží zaintegrovat nalezené tréninkové zkušenosti do procesu zkoušení. Těmito zkušenostmi také provádí čtenáře své dizertační práce a jsou to zkušenosti rozhodně zajímavé, je ovšem otázka, zda je lze nějakým způsobem objektivizovat a zda je to vůbec nutné. Je také otázkou, zda „encyklopedické“ vědění je cesta k posvěcenému uměleckému dílu. Zda neměl spíše pravdu Hölderlin, když se vyjádřil, že básníka dělá obsese.

Memoárový přístup svedl autorku ke hříchu *deskriptivnosti*. Spíše než podrobné popisy postupů a výčty prostředků, jakož i malá dramata překážek procesu tvorby bychom čekali shrnutí, vyhodnocení a hierarchizaci užitých prostředků a výstižný model osobního stylu umělkyně. - Navíc dochází k tomu, že režisérka ponořená do svého díla, naprosto nevnímá a nekonfrontuje se s *kontextem* svých analyzovaných děl. Konfrontace s kontextem je ovšem *conditio sine qua non* moderní umělecké analýzy, která zdůrazňuje, že umělecké dílo je text mezi texty a studuje intertextualitu.

Autorka je vášnivá analytička a v analýze jde do nejmenších detailů; je to odkaz moderní divadelní antropologie, odkaz celého zkoumavého, intelektuálního dvacátého století. Výrazným rysem autorky v úloze sebeanalyzující režisérky je hledání významu a obdařování významem; *sémantizuje* každou sebemenší součást inscenační struktury, nic nesmí být ponecháno bez významu. Je to až sémantická posedlost. Ve srovnání s jejím generačním okolím, které dává široký prostor nahodilostem, pokládám tuto režisérčinu vlastnost za pozitivní deviaci. Nesmí se ovšem stát dogmatem, které brzdí.

Je proto neuvážené a zbytečné, a naprosto mimo její obvyklé analytické uvažování, když se pouští do moralizujících úvah, místo aby se držela striktně v mezích analýzy. A je i možná poněkud předčasné, když mladá autorka (na str.158) odsuzuje režiséry, „kteří vstupují do zkoušek s připravenou mizanscénou, již potom herci naplňují jako loutky.... V divadle jde totiž o proces hledání, a to celého tvůrčího týmu. Hledání samo je tvořivé... Ne vždy je však sám herec této svobodě otevřený“, stěžuje si autorka. Nu, tyto postoje nejsou už nejmladšího data, možná bych kontrovala jednou také již starší pravdou: „Umělec nehledá, umělec nachází.“ Co je konec konců špatného na tom, má-li režisér dost fantazie, aby mohl přijít s ucelenou představou? Nemůže to být přednost? Talent?

V každém případě tyto autorčiny úvahy vyvolávají nezanedbatelnou otázku umělecké zodpovědnosti režiséra. Z tohoto punktu bychom se také mohli dívat na volání po kolektivním hledání podoby uměleckého díla jako na vyvléknutí se z autorské/režisérské zodpovědnosti a zřeknutí se osobního podpisu. Experimentální práce a kolektivní tvorba v divadle vždy tuto otázku autorství (a tím logicky i originality) vyvolává. Abych se obloukem vrátila k „jemnohmotným“ záležitostem: Inspirace (právě tak jako hölderlinovská obsese) je individuální jevem, sestupuje na jedince, nesestupuje na kolektiv.

Což nehledáme v dílech vždy osobní otisk autora. Nezaměnitelnou, originální strukturu jeho představivosti?

## Otázky

- Jak se vidíte jako umělkyně; jak zařazujete svou tvorbu do současného kontextu fyzického divadla – divadla vědomého těla? Jaké vidíte shodné rysy s celým proudem a co pokládáte za svá specifika?
- Jak byste pojmenovala své osobní téma, ke kterému se potřebujete opakovaně vracet (svou posedlost)?
- A se kterým ze svých dosavadních představení se nejvíce ztotožňujete? Co byste na něm nyní – z odstupu času – změnila?

Doporučuji dizertační práci Veroniky Riedelbauchové jednoznačně k obhajobě

Nina Vangeli  
taneční publicistka

