

Karolina Plicková

Rozčesávat realitu slovy aneb Sedmnáct poznámek ze sympozia Alternativy

Proč současné divadelní publikum zajímají hraniční momenty herectví mezi autenticitou a rolí? Jakými prostředky může herec autenticity dosáhnout? Lze autenticitu definovat? Není načase se tohoto mystického, nadužívaného a možná vyprázdněného pojmu naopak jednou provždy zbavit? Ovšem čím jej nahradit? Lze na jevišti být sám sebou? Jde o zvláštní případ nápodoby? Jak sám sebe předvádět? Jak sdělovat vlastní identitu? Co znamená „nehrát“? Jaké typy herectví se dnes vlastně objevují na klauzurách Katedry alternativního a loutkového divadla DAMU? Proč je tak složité pokoušet se je pojmenovávat? A co to může vypovídat o současném světě?

Všechny tyto otázky, a ještě mnohé další, stály na počátku příprav půldenního Symposia Alternativy, které se konalo v pondělí 27. května 2019 v Malém tanečním sále na DAMU za účasti více než šedesátky hostů, převážně z řad studentů, doktorandů a pedagogů pořadatelské Katedry alternativního a loutkového divadla (dále jen KALD) DAMU. Organizátoři a moderátoři sympozia byli vedoucí katedry Jiří Havelka, vedoucí zahraničního studijního programu Directing of Devised and Object Theatre Sodja Zupanc Lotkerová a autorka tohoto článku a pozvání k účasti v čele debaty

přijali dva z vedoucích doktorských studijních oborů DAMU Jaroslav Etlík a Miloslav Klíma. Smyslem setkání bylo, široce řečeno, „mapování základních terminologií, funkcí a inspirací soudobé divadelní tvorby“, přičemž tyto inspirace jsme hledali nejen v divadelní teorii, ale i ve výtvarném umění, filozofii i každodenním životě. Zvláštní zřetel jsme přitom kladli na prozkoumávání, doplňování a zpřesňování současného divadelního pojmosloví, a to (s ohledem na zaměření pořádajícího pracoviště) zejména takového, jež se váže na divadlo označované štítkem „alternativní“ (a potažmo na tvorbu a výuku na KALDu). Namísto tradičních konferenčních panelových příspěvků jsme se rozhodli pro méně hierarchizovanou a méně formalizovanou strukturu setkání. Zvolili jsme formát živé eseje, vedli jsme sympozium v dialogické formě a hledali jsme odpovědi na otázky skrze permanentní, kolektivní a, chcete-li, „tekutou“ diskuzi s publikem. Účelem bylo bezprostředně podrobovat debatu kritickým připomínkám, konfrontovat teoretické pojmy

1 Sympozium Alternativy [online]. *Kalendář akcí DAMU* [cit. 12. 11. 2019]. Dostupné z: <https://www.damu.cz/cs/kalendar-akci/701/>.



Úvodní řeč Karoliny Plickové a Jiřího Havelky, pořadatelů a moderátorů Symposia Alternativy (třetím členem organizačního týmu byla Sodja Zupanc Lotkerová). Autorka fotografie Natálie Ševčíková.

s praktickými zkušenostmi přítomných tvůrců a detekovat ve společné diskusi „vulkanická“ teritoria současné teorie i praxe alternativního divadla. Sympozium jsme pojali jako intenzivní katalyzátor, jehož smyslem je otevřít široké pole aktuálních témat a stimulovat k dalším diskusím napříč katedrou.

Symposium bylo záměrně zahajovacím bodem programu festivalu Proces, tedy týdenní přehlídka klauzurních prací studentů KALD DAMU. Myšlenka na uspořádání širšího setkání katedry nad otázkami současné terminologie se totiž zrodila právě na zimní verzi festivalu, při společných diskusích nad představeními. Ukazovalo se tehdy, že význam některých pojmů, s nimiž praxe alternativního divadla běžně pracuje, není zcela jasný; anebo existuje více možností, jak tyto pojmy vykládat; případně jejich významy procházejí v posledních letech vývojem atp. Mnoho pojmů je tautologických (*interaktivní divadlo*), další část čistě módních (opět *interakce*), některé pocházejí ze zahraničních diskurzů (*devised theatre*), jiné jsou domácí (*nepravidelná dramaturgie*). Používáme pojmy výrazně odborné (*fenomenologie*) vedle hovorovějších (*vnější oko*) a v neposlední řadě některé z těchto termínů můžeme označit jako v podstatě nedefinovatelné

(ona slavná *autenticita*). Na sympoziu jsme se proto mj. pokoušeli pojmenovávat příznaky současných divadelních stylů, jež je možno sklenout pod zastřešující pojem „alternativa“ – a tím se dobírat i k vymezení samotného titulního pojmu. Ambicí přitom nebylo direktivně prosazovat dogmatické sady termínů, jež by si měli studenti osvojovat. Naopak. Ověřovali jsme spíše náš vlastní předvýběr prioritních a (zároveň) problematických pojmů a ve společné diskusi jsme se dobírali dalších.

Ukazovalo se, že se významové nejasnosti týkají zejména pojmů pocházejících z anglické či německé jazykové oblasti (*performance*, *performer*, *performativita*). Jakkoliv nejsou v českém divadelním diskurzu nijak nové, stále se při jejich užívání v praxi naráží na nedorozumění. Pokoušeli jsme se tedy o jakousi živou, kolektivní, pracovní fázi zamyšlení se na téma „termíny k dohodnutí“, k čemuž nás inspirovaly stejnojmenné studie, jež na téma aktuálních otázek divadelního pojmosloví před více než dekádu a rovněž ve spolupráci

s KALDem vypracoval Jaroslav Etlík.² Ačkoliv jsme probírané pojmosloví nahlíželi prizmatem katedry a jejího fungování, a ačkoliv jsme tedy výběr pojmů k projednávání podřizovali katederní praxi, pokoušeli jsme se zdržet analýzy jednotlivých pedagogických přístupů, které se zde pěstují, a věnovat se skutečně zejména elementární terminologii. Možnostem současné akademické výuky alternativního divadla se totiž v míře větší než široké věnovala dvě mezinárodní symposia, která otvírala festival Proces v předchozích letech: první z těchto setkání neslo název Teaching to Transgress (2017) a druhé Chaos and Method (2018). A obě jsou reflektována v dostupných shrnujících textech.³

Otevřeli jsme velkou řadu témat, která by byla strohým výčtem jen zploštěna a zasloužila by si samostatná pojednání. Vztahovali jsme odborné pojmy na konkrétní studentské klauzurní projekty. Inspirovali jsme se vzájemně k úvahám, které se vážou na individuální rozpracované teoretické i praktické projekty. Střídali jsme citované fragmenty z teoretických studií s živými reakcemi praktiků, konfrontovali jsme zobecňující postuláty od domácích i zahraničních teoretiků, dramaturgů i režisérů s vyhraněnými tvůrčími styly, přítomných studentů a pedagogů. Nahlíželi jsme na odbornou terminologii jak z pohledu ryze teoretického, tak (a mnohem spíše) z pohledu divadelní praxe, která s pojmoslovím nakládá volněji. Proplétali jsme tudíž *obecnou teorii* nevyhnutelně s množstvím konkrétních *programových estetik*.

Na samotné uspořádání symposia jsme uplatnili řadu principů, které se pojí se soudobou alternativní divadelní tvorbou. Už tím, že jsme proměnili hierarchii setkání z tradiční opozice řečník-posluchač na dialogickou formu, do níž se může zapojit kdokoli, jsme reflektovali soudobé tendence k hledání jiného než „tradičního“ uspořádání vazeb mezi performerem a divákem a mezi samotnými členy tvůrčího týmu. Podobně jako v současném alternativním divadle nejsou už kategorie jako dramaturgie, scénografie, dokonce režie nutně chápány jen profesně, ale také jako funkce v tvůrčím kolektivu fluktuující, přenesli jsme i my možnost ovlivňovat trajektorie debaty a nést spoluzodpovědnost za její podobu na všechny zúčastněné. Událost jsme nedělili na časové sloty s konkrétní funkcí, čas pro poslech i čas pro diskuzi

se přirozeně prolínaly. Byli jsme ochotni podrobovat připravené postuláty okamžitým poznámkám ze strany publika, připouštět změnu směru diskuse i začínat ji znovu a odjinud, někdy téměř od nuly. Kolektivita, procesualita, participativnost, fluidnost, dehierarchizace, nebo alespoň rehierarchizace, permanentní přeskupování materiálu...⁴

Následující text nemá ambici být komplexním sumářem celého setkání, sestává spíše z několika (ne)spojitých poznámek.

Tvůrčí proces

Ačkoliv obecná teorie především prozkoumává a pojmenovává realitu a nemá zajištěné ambice zabývat se otázkami typu „jak být lepším hercem“ nebo „kde leží smysl divadla“, nevyhnutelně jsme se k těmto tématům i jejím prostřednictvím nakonec dostávali. Nahlíželi jsme teorii zcela vědomě z pohledu praxe – ústředním tématem, k němuž se debata neustále stáčela, byl *tvůrčí proces*. Tedy možnosti pojmenovávání a rozkrývání jevů, dějů a struktur všeho druhu během tvorby. Obsah diskuse se tak prolнул i do její formy: s velkou nadsázkou by bylo možné říct, že symposium připomínalo intenzivní čtyřhodinovou divadelní zkoušku. Nejenže se konalo v denní dobu, kdy většinou zkoušky probíhají (tj. od půl desáté do půl třetí odpoledne), ovšem zejména svým dialogickým konceptem ústilo v otevřený tvar. Ten se i přes jasné tematické ukotvení neustále amébovitě proměňoval podle momentálního naladění všech zúčastněných. Bylo v něm permanentně třeba vyjednávat o své pozici a své představě o směřování diskuse. Z publika zaznívaly v podstatě fragmenty osobních divadelních manifestů, postojů, tendencí, které se o sebe logicky třísťly. Přesto jsme dokázali neodbočovat víc, než bylo nezbytně nutné; vzájemně respektovat osobní přístupy, jakkoli kontradiktorní, a v kolektivní, tekuté dramaturgii celé události se dokonce na řadě věcí shodnout. Právě proto, že bylo symposium setkáním mnoha vyhraněných tvůrců s osobními poetikami, estetikami i politickými přesvědčeními, není překvapivé, že konsenzus nastal u témat vysoce obecných: zejména u nutnosti nechápat při praxi veškeré pojmy pouze v horizontu jejich definic, ale v komplexním momentálním kontextu.

2 Jaroslav Etlík. „Termíny k dohodnutí“. In: Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce I*. Praha: Pražská scéna – KALD DAMU, 2006, s. 13–25; Týž. „Ještě jednou k termínům“. In: Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce III*. Praha: Pražská scéna – KALD DAMU, 2008, s. 39–45.
3 Pro shrnující úvahu o prvním symposiu viz: Karolina Plicková. „Překročit sám sebe aneb Teaching to Transgress“. In: Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce XI*. Praha: Pražská scéna, 2018, s. 99–108. Zpráva o druhé konferenci vyjde v následujícím čísle časopisu *ArteActa*.

4 Jsem si vědoma faktu, že hovořím-li o „moderátorech“ a „publiku“, nemůžu být řečí o dehierarchizaci v pravém slova smyslu. Ovšem i v řeckých *symposiích* určoval průběh hostiny a souběžné diskuse „král“ takové hostiny, *symposiarchos* – takže pro zdárný průběh setkání je jistá struktura v rámci mluvčích, jakkoli rozvolněná, zcela namístě, možná i nepostradatelná.

Kontext

V srpnu roku 1993 se v Amsterdamu konalo čtyřdenní mezinárodní sympozium příznačně nazvané právě Context 01.⁵ Ačkoliv se od pražského značně lišilo v rozsahu i dosahu, lze mezi oběma najít mnohé paralely. Hostilo tehdy teoretiky, dramaturgy a divadelní tvůrce a zkoumalo souvislosti soudobého divadla v tom nejširším slova smyslu. Ambicí organizátorů bylo překlenout jistou propast mezi teorií a praxí (což byl i náš cíl). A ideálním nástrojem, tématem a styčnou plochou se pro tento záměr ukázala dramaturgie, která v sobě spojuje promyšlení idejí a zároveň jejich praktickou realizaci (postupovali jsme stejně: dramaturgie byla jedním z hlavních témat, všichni hlavní řečníci s ní navíc mají praktickou zkušenost). Konkrétním cílem amsterodamské konference bylo přijít s novými pojmy, které by dokázaly reflektovat turbulentní proměny tehdejší divadelní krajiny (pražská konference neměla ambice přijít s nově vytvořeným pojmoslovím, jako spíše prodiskutovat a zvažovat pojmy, které nejsou v českém prostředí ještě zcela zaužívané, či snadno podléhají misinterpretaci). Hans-Thies Lehmann, spoluautor koncepce amsterodamského sympozia a budoucí autor *Postdramatického divadla* (1999), už tehdy navrhoval vytvořit *otevřenou encyklopedii*, do níž by bylo možno postupně doplňovat k základnímu pojmosloví jejich rozšíření. Důraz byl při přípravě setkání kladen na konceptualitu, procesualitu a interdisciplinaritu. Během závěrečného konferenčního panelu bylo, jak píše v reflexi setkání vlámská dramaturgyně alternativního a tanečního divadla Marianne van Kerkhoven, zdůrazněno, že

paprsky osvětluující jednotlivé pojmy, jež formují kompozici a dramaturgii současného divadla, by měly přicházet z rozličných uměleckých a akademických oborů. Cílem není dobrat se „objektivních“ definic jako spíše nahlédnout různé přístupy k těmto fenoménům.⁶

- 5 Context 01. Active Pooling, the New Theatre's Word-Perfect. Felix Meritis v Amsterdamu 25.–29. srpna 1993. Výstupy z tohoto sympozia byly publikovány o rok později v časopise *Theaterschrift* 1994, č. 5–6, s. 8–34.
- 6 Marianne van Kerkhoven. „Über Dramaturgie. On Dramaturgy. A propos de dramaturgie. Over dramaturgie“. *Theaterschrift*. 1994, č. 5–6, s. 8–34. Dostupné také z: http://repo.sarma.be/PDF/Theaterschrift_5_6_On_Dramaturgy.pdf [cit. 20. 8. 2019]. Pozn. red.: Pokud není uvedeno jinak, citáty jsou překladem autorky této zprávy.

Pluralita

Pokud je soudobý svět natolik nepřehledný, že jedinec jednoduše nedisponuje prostředky, aby ho dokázal komplexně pojmout, přelévá se princip mnohosti pohledů ze sféry politicko-sociální přirozeně i do divadla. Namísto jediného režiséra, dramatika či obecně autora, máme často (byť ne nutně vždy) co do činění s kolektivem. Ovšem tento kolektiv, pokračuje Kerkhoven:

má povahu odlišnou od svého předchůdce v 70. letech: v té době vykazoval soubor tendenci manifestovat jedno společné (politické) přesvědčení; avšak v současnosti jsou kolektivy [...] tvořeny spíše souborem jednotlivců, od nichž se očekává „mnohost hlasů“.⁷

Z této formulace můžeme vyvodit řadu otázek pro ryze současnou divadelní situaci: Co si s touto názorovou pluralitou počít? Jak se v chaosu hlasů vyznat? Jak jej „orchestrovat“? Je vůbec žádoucí strukturovat chaos? Kdo určuje hierarchii? Stojí vůbec alternativní divadlo, jež je ze své podstaty vysoce pluralitní, o vlastní definici? Nevzpírá se jí? Může být taková definice statická a univerzálně platná?

Dramaturgie

Klíčovým pojmem, který byl prezentován na amsterodamské konferenci, byla *nová dramaturgie* (new dramaturgy). Ve stejnojmenné publikaci, která vyšla o mnoho let později, je vymezena jakožto termín, který představuje:

podstatné jméno hromadné. Nová dramaturgie nenahrazuje dramaturgii tradiční, ale zahrnuje ji do širšího paradigmatu. Paradigma nové dramaturgie není ustálené, ale připouští množství teorií a estetik a rozmanitost praktických postupů (z nichž některé jsou vůči sobě v souladu, jiné vzájemně kolidují), které koexistují v rámci rozšířeného pole současného divadla, tance a performance. [...] Jsou spolu v nepřetržitém dialogu a zůstávají v neustálém pohybu. Důvodem k tomu, aby tyto myšlenkové vzorce a postupy, jakkoli někdy protichůdné, zasloužily společné pojmenování, je fakt, že je spojují tři vlastnosti: jsou *post-mimetické*, *interkulturní* a *orientované na proces*.⁸

- 7 *Tamtéž*.
- 8 Katalin Trancsényi – Bernadette Cochrane (eds.). *New Dramaturgy. International Perspectives on Theory and Practice*. London – New York: Bloomsbury, 2014, s. xii.

Tímto končím amsterodamskou vsuvku a vracím se k pražskému setkání. Pokud bychom si na místě nové dramaturgie v předchozí formulaci představili podobně zastřešující sousloví alternativní divadlo, došli bychom k poměrně uspokojivé definici. Až na několik (ovšem podstatných) detailů. Patrně bychom se neshodli na třech společných vlastnostech, nemohli bychom přehlížet, že mezinárodní kontext původní formulace neladí s českým pojmem, a těžko bychom si představili, že pojem *alternativa*, který se z principu vymezuje vůči tradičnosti, ji do sebe zahrnuje. Museli bychom si navíc také přiznat, že obecná teorie takové žonglování s termíny a libovolné adjustace jejich významů samozřejmě nepřipouští (na rozdíl od divadelní praxe, která s teoretickými pojmy pochopitelně nakládá volněji). Jak ovšem tedy alternativní divadlo vymezit? Lze ho definovat obecně, ahistoricky, bez vztahu ke konkrétnímu dobovému a místnímu kontextu?

Alternativnost

Jan Roubal ve slovníkovém hesle Znaky alternativního divadla píše:

Mluvit o alternativnosti nějakého divadla znamená hodně i málo zároveň: obvykle se jím míní jistá zřetelná „jinakost“, tj. až výlučná odlišnost vůči většinovému modelu divadelního provozu i určité převažující divadelní poetice i estetice, prostě proti tomu, čemu se obvykle říká *mainstream*. [...] Alternativnost by bylo možno souhrnně chápat jako *radikální tendenci* orientovanou nejen na *uměleckou inovaci*, ale zrovna tak – ne-li především – na *hledání smyslu a funkce divadla v umění, kultuře i životě* posledních bezmála čtyřiceti let – zejména v rámci konformní, konzumní a mediální společnosti. Otázkami alternativního divadla nejsou tedy pouze „co“ a „jak“ nově artikulovat, ale zároveň vždy „proč“, „z jakých zdrojů“, „pro koho“, „k čemu“ a „zda vůbec“ či „zda jenom divadlo“ vůbec dělat. To jsou právě a hlubší motivy oné oponující, příznakové „jinakosti“ charakteristické svou „krajností“ a „okrajovostí“.⁹

- 9 Text *Znaky alternativního divadla* pochází z roku 2003 a jedná se o přepracovanou verzi studie *K obecným rysům alternativního divadla ze Slovníku českého alternativního divadla* (editorsky připravil Jan Dvořák a vydala Pražská scéna v roce 2000). Cituji podle: Jan Roubal. „Znaky alternativního divadla“. In: Jan Roubal. *Divadlo jako neodhozený žebřík*. Brno: JAMU, 2015, s. 95 a 112.

Nejen že je tedy *alternativnost* jakožto vlastnost nutně rovněž v pohybu, ale také je záležitostí *kontextuální*, jejíž význam je třeba navazovat na konkrétní podmínky.

Devising

Na mezinárodních konferencích pořádaných v minulosti KALDem se opakovaně potvrzovalo, že alternativa je v mezinárodním kontextu nejlépe srozumitelná jako devising.¹⁰ Jazykový převod to není přesný: devising, nebo podobně devised theatre neoznačuje na rozdíl od alternativy ani tak „radikální postup“, jak píše Roubal, jako spíše obecně takový tvůrčí postup, který nevychází z předem dané předlohy, rozvíjí nashromážděný či shromažďovaný materiál v procesu zkoušení a může ústít i v takovou inscenaci, kterou lze označit za činohru. Devising může, ovšem nemusí být záležitostí kolektivní. Může vycházet z bodu nula, nebo ne/nemusí. Inscenace, které tímto způsobem vznikají, jakkoli diferencované, mohou ovšem vykazovat podobné strukturální rysy. Jedním z těchto typických rysů je tendence k enumerativnosti, vytváření seznamů a katalogů. Uvedu tedy jednu podobně výčtovou definici samotného devisingu:

Devising může mj. znamenat: sociální vyjádření nehierarchických možností; model nehierarchické spolupráce; soubor; kolektiv; praktické vyjádření politického a ideologického přesvědčení; převzetí kontroly nad tvorbou a autonomní konání; de-komodifikaci umění; odpovědnost vůči komunitě; oddanost totálnímu umění; negování hranice mezi uměním a životem; zrušení hranice mezi divákem a performerem; nedůvěru ke slovu; zhmožnění myšlenky o smrti autora; prostředek k zrcadlení současné sociální reality; prostředek k podněcování sociálních změn; únik z divadelních konvencí; výzvu pro divadelníky; výzvu pro diváky; expresivní tvůrčí jazyk; inovativnost; riskantnost; vynalézavost; spontaneitu; experimentálnost; neliterárnost.¹¹

Aby toho nebylo málo, je nyní načase konstatovat, že KALD nerovná se zdaleka pouze jen devised theatre. Tento princip představuje jen jeden, byť výrazný, z tvůrčích postupů, které katedru vystihují – je součástí celého *spektra alternativ*.

- 10 V českém kontextu je pojmu *devised theatre* patrně nejbližší termín *autorské neinterpretací divadlo*, ovšem úplně přesné to rovněž není. Nejvhodnější podle mého názoru je pojem vůbec nepřekládat.
- 11 Deirdre Heddon – Jane Milling. *Devising Performance. A Critical History*. Hampshire – New York: Palgrave Macmillan, 2006, s. 4–5.



Účastníci Symposia Alternativy v poslední květnové pondělí roku 2019 v Malém tanečním sále DAMU. Autorka fotografie Natálie Ševčíková.

Fenomenologie a sémiologie

V recenzi publikace *Theaterwissenschaft* Eriky Fischer-Lichte¹² uvádí Jan Roubal v souvislosti s analýzou představení, že jsou možnosti takové analýzy podle autorky nutně omezeny a že je analýza zákonitě vždy záležitostí subjektivní a parciální. Na vině jsou faktory jako autopoietická smyčka, subjektivnost při výběru analyzovaných prvků, nespolehlivá a limitovaná paměť, která revokuje představení pouze částečně, atp. Roubal pokračuje:

Vzhledem k takto složité noetické a heuristické situaci je podle autorky smysluplné provádět analýzu představení vždy pouze z pozice určité analytické strategie a úhlu pohledu. Bez jejich vědomého vytyčení a sledování konkrétního problému je absurdní nějakou obecnou analýzu určitého představení vůbec podnikat.

To samozřejmě otvírá otázky příslušných metod a autorka doporučuje hlavně dvě z nich – fenomenologickou a sémiotickou. První má analyzovat ko-prézentní tělesnost, materiálnost, zakoušení a účinek představení, tj. jeho „přezentní řád“. Druhá jeho znakové významy, tj. „řád reprezentace“, jenž vyrůstá z koncepce a strategické představy tvůrců konkrétní inscenace.¹³

Téma verbalizace současné alternativní divadelní krajiny je podobně natolik široké, že je třeba vytyčit si nástroje, s jejichž pomocí se pokusíme tento nepřehledný terén rozkrývat. A právě *fenomenologie* a *sémiologie* se pro pojmenovávání a kategorizaci divadelních artefaktů ukazují jako účinná prvotní vodítka. Sledujeme spíše znakovou strukturu? Anebo je výraznější zjevování a extáze věcí? Jakým způsobem se tyto dva mody mohou prolínat? A jaké konkrétnější pojmy se s nimi pojí?

12 Erika Fischer-Lichte. *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen – Basel: A. Francke Verlag, 2009.

13 Jan Roubal. *Hledání souřadnic & kontextů divadla. Příspěvky k současné německé divadelní teorii, k jejím otázkám, možným výzvám a inspiracím*. Brno: JAMU, 2018, s. 138.

Jednotlivosti

Nejasnosti v terminologii nepostihují pouze alternativu, ale současné divadlo komplexně. V recenzi knihy *Divadelní věda* od Andrease Kotteho¹⁴ píše opět Jan Roubal o Kotteho názoru na pojmosloví:

Protože ale podle něj dosud chybí adekvátní pojmy přemostující rozdíly mezi divadelní teorií a praxí [...], traduje se zejména pro dramatické divadlo kompromisní slovník kombinující aristotelovské pojmy s pojmy z hereckých koncepcí Stanislavského a Brechta a jejich derivátů. V případě postdramatických pojmů se nanejvýše proměňuje zaběhaná hierarchie pojmů a výchozí texty jakéhokoliv druhu se analyzují z hlediska jejich akčního potenciálu. Proto Kotte považuje za užitečnější sledovat dynamiku „pouze“ jednotlivých dílčích dramaturgických otázek, tedy např. vztahu tématu a látky, pojmů konflikt, situace, gestika a gestus, dějový proces a jeho zvraty, postavy a jejich konfigurace a fabule.¹⁵

Terminologii lze s těžší důsledně probrat na půldenním setkání, a ani to nebylo jeho účelem; je nutné navazovat problematiku pojmů na konkrétní situace. Lze ale rozhodně shromažďovat adekvátní verbální zdroje, které mohou být v konkrétní praktické situaci užitečné.

Jakoby

U Kotteho ještě zůstanu, jelikož úvodní otázka tohoto textu pochází od něj. Ve své publikaci z roku 2005 se ptá, zda „v moderním divadle nevzniká nejsilnější účinek z difference mezi rolí a tělem“.¹⁶ A spolu s Nicolette Kretzovou konstatuje, že dnešní publikum mj. „hledá hraniční oblasti mezi autenticitou a rolí“.¹⁷ Nezajímají dnes diváky na herectví především přechodové fáze vstupování a vystupování z role? Oscilace mezi bytím za sebe a bytím v roli? Přecházení mezi fikcí a skutečností? Chápeme-li alternativnost například jako tendenci spočívající v nabourávání představy divadla jako přetvářky, falše či spektaklu, narážíme na problematiku pojmu *jakoby*. Kotte píše:

Obejít se bez jakoby neznamena jen mluvit o divadle jako o laboratoři sociálních vztahů, ale i o sociálních vztazích v divadle. Pokud divadlo není lež, fikce, ani jakoby, ale především život, pokud obsahuje jen tolik lži, fikce a jakoby jako on sám, potom musíme pátrat po definicích a omezeních z druhé strany. Tento teoretický problém nastoluje praxe. Neboť stále větší část diváků zajímají nejen role v obvyklém slova smyslu, ale i jednání jako reálné možnosti.¹⁸

Máme se ale onoho *jakoby* nutně vzdávat?

Dichotomie

Pokud některé podoby současného divadla tendují k *prolamování reality do divadla* a pokud tím chtějí nabourávat právě jeho *umělost*, máme při pojmenovávání takových tvarů do činění s polaritami jako *realita–fikce*, *originál–kopie*, *pravda–nepravda* atp. Zdá se ovšem, že performativita a s ní související *performativní obrat* uvádějí do chodu dynamiku, jež tato schémata binárních pojmů bortí. Jak píše Erika Fischer-Lichte:

Ukázalo se, že centrální pojmy naší kultury považované dosud za dichotomické ztrácejí jako opozice opodstatnění: umění – skutečnost, subjekt – objekt, tělo – mysl, zvíře – člověk, označující – označované. Jejich protikladnost byla zpochybněna, začala oscilovat a je možné, že bude nakonec zcela vyvrácena.¹⁹

Pokud jsou tyto opozice pouze domnělé a navzájem se nevylučují, můžeme zachovat představu *jakoby* jakožto nezbytného průvodního jevu divadla? Andreas Kotte reaguje:

Kdyby šlo dnes v divadle především o významy, objasnili bychom je dostatečně formulí: „Aktér jako by byl před diváky postavou.“ Významy ale fungují stále víc jen jako druh zábradlí nebo jisticího lana pro zážitek, tělesnost, vypracování, uvolnění, potěšení, nárůst schopností, emoce, interakci, všechno, co bylo spjato s divadlem věčně, dnes ale – jako v konceptu performativity – to ovšem hodnotíme výše než význam.²⁰

14 Andreas Kotte. *Divadelní věda. Úvod*. Přeložila Jana Slouková. Praha: KANT, 2010.
15 J. Roubal. *Hledání souřadnic & kontextů divadla*, s. 124.
16 A. Kotte. *Divadelní věda*, s. 125.
17 *Tamtéž*, s. 133.

18 *Tamtéž*, s. 124.
19 Erika Fischer-Lichte. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta Polochová. Mnišek pod Brdy: Na Konáři, 2011, s. 244.
20 A. Kotte. *Divadelní věda*, s. 126.

Můžeme tedy uzavřít, že *bytí* sám za sebe je jednou z výrazných, možná dokonce dominantních a oceňovaných poloh současného herectví. Ovšem ve slově herectví je zcela příznačně zakomponován prvek *hry*, a tedy i *hraní s vlastní identitou*.

Herec – performer

Podobně i ostrou polaritu mezi herectvím a performerstvím lze patrně rozpustit. Oba pojmy mají mnoho společného, a ačkoliv nejsou zcela zaměnitelné, je možné chápat je namísto ostře vymezených škatulek jako některá z možných pojmenování pomyslné stupnice všech hereckých možností. Lze mezi nimi přecházet i v rámci jediného představení či performance (což je mimochodem podobně problematická pojmová dvojice). K oscilaci mezi *bytím za sebe* a *bytím v roli* a k napětí mezi fenomenologickým a sémiotickým rozměrem divadelní tvorby patří celá řada dalších pojmů, jako například *průnik reálného*,²¹ *samodaný předmět*,²² *inscenování sebe sama*,²³ *zakoušení*,²⁴ *deteatralizace herce*,²⁵ *performativizace herectví*,²⁶ *autoperformance*,²⁷ *sebe prezentace*, *prezentace a reprezentace*²⁸ či *změna rovin skutečnosti*.²⁹ Namísto představy nespojitých, ohraničených, dichotomicky vymezených pojmů se účastníci sympozia shodli na strategii rozprostřít jednotlivá pojmenování do pomyslné škály, spektra nebo dokonce souřadnic – nikoli s cílem pojmy plošně relativizovat, ale ve snaze uvidět je ve vzájemných souvislostech.

Spektrum

Pokud zkoumáme význam slovesa *to perform*, můžeme vzpomenout Schechnerovu škálu možných významů tohoto pojmu z konce 60. let 20. století. Sestává ze čtveřice slov *být* (*being*), *činit* (*doing*), *ukázat činnost* (*showing doing*) a *vysvětlit předváděnou činnost* (*explaining „showing doing“*).³⁰ Škála se poprvé objevila v Schechnerově textu *Six Axioms for Environmental Theatre*,³¹ který lze podle Marka Hlavici „chápat jako jeden z nejpřesnějších pokusů o vymezení a charakterizaci alternativního divadla“.³² Pokud přesuneme pozornost k pojmu *performer*, je známo, že Michael Kirby přišel s pětistupňovou hereckou škálou sahající od *jednání bez role* (*nonmatrixed performing*) až k *reprezentujícímu jednání s rolí* (*complex acting*).³³ „Různé stupně reprezentace i zosobnění jsou tak říkajíc ‚barvy‘ ze spektra veškerých lidských projevů,“ napsal ve své studii *Acting and Not-acting*.³⁴ „Umělci mohou využívat jakékoli z těchto barev, podle toho, kterým dávají přednost.“³⁵ (Na půdě KALDu a s ohledem na zdejší praxi můžeme jen poznamenat, že goebbelsovsky³⁶ absentující herec na scéně, podobně jako loutky či objekty zapojené do jevištní postavy celou situaci terminologicky ještě značně komplikují.) Kirbyho jednodimenzionální spektrum, zohledňující zejména perspektivu aktérů, dále navrhuje Nicolette Kretzová rozvést do systému souřadnic: k dimenzi určující stupeň *mímeze* přibývá druhá dimenze zohledňující perspektivu diváků, tj. osa zobrazující, nakolik diváci vnímají

- 21 Jde o jeden ze znaků postdramatického divadla vytyčených Hansem-Thiesem Lehmannem. Viz: Hans-Thies Lehmann. *Postdramatické divadlo*. Přeložily Anna Grusková a Elena Diamantová. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, s. 112–116.
- 22 Bert O. States. „Pes na jevišti. Divadlo jako fenomén“. Přeložil Martin Pšenička. *Divadelní revue*. 2013, roč. 24, č. 3, s. 85.
- 23 Patrice Pavis. *Divadelní slovník*. Přeložila Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 298.
- 24 Jaroslav Etlik. „Divadlo jako zakoušení“. *Divadelní revue*. 1999, roč. 10, č. 1, s. 3–30.
- 25 Jan Roubal. „Znaky alternativního divadla“, s. 101.
- 26 *Tamtéž*, s. 102.
- 27 *Tamtéž*.
- 28 A. Kotte. *Divadelní věda*, s. 130.
- 29 *Tamtéž*.

- 30 Škála byla součástí textu o axiomech environmentálního divadla, dnes spadá do širšího kontextu performančních studií. Srov.: Richard Schechner. *Performance Studies. An Introduction*. Third Edition. Oxon – New York: Routledge, 2013, s. 28.
- 31 Richard Schechner. „6 Axioms for Environmental Theatre“. *The Drama Review*. 1968, roč. 12, č. 3, s. 41–64.
- 32 Marek Hlavica. *Performanční studia*. Brno: Janáčkůva akademie múzických umění v Brně, 2008, s. 177.
- 33 Michael Kirby. „Acting and Not-Acting“. [1972] In: Michael Kirby. *A Formalist Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987, s. 3–20.
- 34 *Tamtéž*, s. 20.
- 35 *Tamtéž*.
- 36 Heiner Goebbels (1952) je německý hudební skladatel, divadelní režisér a profesor aplikované divadelní vědy na univerzitě v Giessenu, kde působil v letech 1999–2018 (Institut für Angewandte Theaterwissenschaft, Justus Liebig Universität Giessen). Patří mezi určující osobnosti současné hudební a divadelní scény, věnuje se také radioartu a ohledává experimentální a mezí polohy divadla, a to například ve své slavné postspektakulární inscenaci *Stifters Dinge* (2007), která je divadlem objektů a živlů (mechanický klavír, voda atp.) a v níž se na scéně po celou dobu představení neobjeví jediný člověk. Blíže viz: Lukáš Jiříčka. *Dobyvatelé akustických scén. Od radioartu k hudebnímu divadlu*. Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring. Praha: NAMU, 2015, s. 91–122 a 161–170.



Filozofka Alice Koubová a další účastníci Symposia Alternativy. Autorka fotografie Natálie Ševčíková.

danou událost jako divadlo.³⁷ Výstupem sympozia rozhodně nemá být pobídka, aby studenti zakreslovali svou tvorbu během zkoušek do grafů a diagramů. Ovšem seznámení se s podobnými úvahami může značně rozšířit možnosti uvažování o *ne-hraní*, *předstírání* a oné problematické *autenticitě*. Mohu být autentický, i když jsem v roli? Má-li *předstírání* pejorativní nádech, nemáme vhodnější pojem, který by odlišil sebe sama od vstupu do role? Není přínosnější uvažovat v intencích *hry*?

Tyranie

Jeden ze smyslů alternativy můžeme shledávat ve schopnosti odhalovat normativní tendence mainstreamu a vymezovat se vůči nim. Jakmile se z nějakého postupu začne stávat norma, či dokonce móda, trend a klišé, očekává se, že alternativa zareaguje jakýmsi „protipohybem“. Umělecký šéf britských Forced Entertainment Tim Etchells podobné jevy s oblibou označuje jako tyranie.

Hovoří například o tyranii reprezentace,³⁸ tyranii divadelního času,³⁹ a dokonce přímo o tyranii divadla,⁴⁰ ve smyslu vynucované zábavy, mučící svými ohranými prostředky obě zúčastněné strany. Herec tyranizuje diváka a divák na oplátku herce. Čeká se na zážitek, jenž má být patřičně vydatný. Na sympoziu zaznělo, že jako jednu z tyranií soudobého divadla lze ovšem vlastně chápat i tendenci ke kolektivní tvorbě, vůči níž se lze vymezit režisérským přístupem. Navíc: mnohé divadelní projekty, opatřované přídomkem alternativní, se možná obecně vzpírají přesnému popisu právě proto, že se pokoušejí čelit normativnosti vyklouzáváním z běžných pojmových kategorií.

37 A. Kotte. *Divadelní věda*, s. 131–134.

38 Tim Etchells. „Doing Time“. *Performance Research*. 2009, roč. 14, č. 3, s. 73.

39 Adrian Heathfield. „As If Things Got More Real. A Conversation with Tim Etchells“. In: Judith Helmer–Florian Malzacher (eds). „Not Even a Game Anymore“. *The Theatre of Forced Entertainment. Das Theater von Forced Entertainment*. Druhé vydání. Berlin: Alexander Verlag, 2012, s. 80.

40 *Tamtéž*, s. 86.

Kompozice a destrukce

„Čistě literární či lineární dramaturgie je dnes k vidění zřídka, a to jak v tanci, tak v divadle,“ prohlásila už v roce 1994 Marianne van Kerkhovenová a pokračovala: „Současná dramaturgie často spočívá v uspořádávání dílů zapeklité skládačky a v učení se vypořádávat se se složitou realitou.“⁴¹ I v jiném svém textu z téhož roku píše o dramaturgii, která je sice nelineární, ale jejíž funkce tkví ve zpřehledňování reality:

[D]ramaturgie už není prostředkem, který v dramatickém textu odhaluje struktury smyslu světa, ale hledáním provizorního či myslitelného uspořádání prvků vybraných z reality, která se tvůrci jeví jako chaotická.⁴²

Slova jako skládačka či uspořádání mohou vyvolávat představu jasně vymezených dílků, jakkoli vzájemně chaotických, které čekají na své sestavení do alespoň tranzitorního řádu. Kompoziční aspekt dramaturgie však není jediný možný. Dramaturgie může také iritovat, zpochybňovat, nabourávat status quo. Je schopna destruovat, *dekonstruovat*, dokonce demolovat (např. výše zmíněné normy).

Tekutost

Abych se vrátila k oné interdisciplinaritě, klíče k uchopení divadelní reality lze hledat v oblasti politologie, filozofie či sociologie. Jedním takovým vodítkem může být *fluidita* Zygmunta Baumana:

[N]áš tekutý moderní svět nás neustále překvapuje: co se dnes zdá jisté a správné, to se zítra může jevit jako marné, blouznivé, anebo jako politováníhodné pochybení. Tušíme, že to nastane, a tak máme pocit, že – podobně jako svět, který je naším domovem – i my, jako jeho obyvatelé, a občas i jeho projektanti, herci, uživatelé a oběti musíme být neustále připraveni se měnit: všichni potřebujeme být, jak to doporučuje v současnosti módní slovo, „flexibilní“.⁴³

Tytéž požadavky jsou pak kladeny i na divadlo, které má takový nepřehledný a permanentně se rekonfigurující svět reflektovat. Vzniká řada nových

pojmenování, zejména v anglickojazyčné oblasti, která na proměňující se divadelní jevy reaguje pohotově (pojem *new dramaturgy* je jen jedním z takových příkladů). Ovšem je taková flexibilita opravdu vždy nutná? Není Baumanova ironie v závěru citace dosti výmluvná? Nevystačíme si se stávajícími pojmy, které můžeme naplňovat širším významem, namísto abychom přicházeli stále s novými? A musí také divadlo reagovat na každý společenský trend? Nestává se pak samo trendovým? A ještě jedna baumanovská inspirace: v jiném svém textu se tento myslitel ptá po možných východištích z (hospodářské) krize. Cituje při tom melbournského psychologa Marka Furlonga a spolu s ním navrhuje tuto strategii:

Nabízí se tu, že půjdeme ještě hlouběji, a to až ke kořenům současných problémů, a (jak říká Furlong) „uděláme opak toho, než na co jsme byli zvyklí: převrátíme modely uspořádávající naše myšlení a místo modelu, kdy se v centru nachází ‚jedinec‘, přejdeme na jiný, kdy se vše bude otáčet kolem etické a estetické praxe zvýhodňující vztah a kontext“.⁴⁴

Etika

O kontextu už jsme v souvislosti s divadlem hovořili dostatečně, nyní je na řadě vztah. „Zkoušet znamená nekonečné množství interakcí, zkoušet znamená opakovaně podstupovat pokusy mezi sebou a něčím nebo někým,“⁴⁵ píše ve svých úvahách o fenoménu divadelní zkoušky Jiří Havelka.

Otázka, jak si člověk počíná ve vztahu k druhému, jak se chová, je první filozofií, předpokladem života a vzájemné výměny mezi životy [the exchange between lives], což je podle mne doména divadla,⁴⁶

píše pro změnu britský teoretik a divadelník Alan Read. Je-li jádrem tvůrčího procesu živá laboratoř mezilidských vztahů, několikahodinové intenzivní pobývání v divadelní zkušebně a permanentní oscilace mezi sebeprosazením a sebeupozaděním ve prospěch celku, vystupuje do popředí otázka etiky – etiky vyjednávání, dialogu, odpovědnosti. S rozvojem jiných forem vztahu performer–divák, jiných typů smlouvy s divákem, jiného uspořádání diváka vůči performerovi (*participativní a imerzivní divadlo, divadlo pro jednoho diváka, porézní*

*dramaturgie*⁴⁷) vystupují do popředí témata jako: blízkost, respekt, hranice, interakce, zapojení, imunizace. Obecně řečeno: etika blízkosti, etika diváctví, etika divadla.

Kritičnost, pravda a její konstrukce

Už v roce 2006 piší autorky publikace *Devising Performance*:

Jediný metanarativ byl nahrazen nepředvíatelností, řadou dílčích a zmnožených perspektiv a snahou pochopit fungování pravidel, která doprovázejí konstrukci narativu, tedy utváření pravdy.⁴⁸

Není právě v současné postpravdivé době klíčovou rolí divadla kriticky odhalovat, kdo dnes pravdu utváří? Jakým způsobem a za jakým účelem? V době populismu s jeho pseudopravdami rozplétat mnohem jemnější a složitější tkaniva reality? Co dnes v divadle znamená být apelativní?⁴⁹

Závěrem

Pokud mám tento nesourodý poznámkový výčet někdy uzavřít, je to právě teď. Neodpustím si však ještě jednu poslední poznámku k poznámkám. Jakkoli jsme na sympoziu ohledávali možnosti pojmenovávání současných alternativních divadelních forem, je myslím také třeba inspirovat se tím, co Miroslav Petříček píše o wittgensteinovské filozofii:

[F]ilozofie má podle Wittgensteina objasňovat myšlenky, přesně je ohraničovat, jinak řečeno, *filosofie má vymezovat to, co je myslitelné*, avšak právě tím rovněž vymezuje to, co je nemyslitelné; filosofie jakoby zevnitř určuje nemyslitelné prostřednictvím myslitelného. Neboli, jak říká Wittgenstein, to, co nelze říci, naznačí filosofie tím, že jasně ukáže to, co říci lze.⁵⁰

Můžeme toto konstatování volně parafrázovat a přiznat si, že terminologie sice jasně ukáže, co říci lze, ale zároveň tím v pomyslném negativu naznačí, co je teprve otevřeno hledání. Pojmenovávání bílých míst v průběhu zkoušky, konkrétní proces domlouvání mezi hercem a režisérem, cizelování dramaturgických připomínek už nespadá plně do kategorie pojmosloví, ale je samotným aktem tvorby. „[Z]koušení, to je permanentní hledání cesty z krize,“⁵¹ píše Jiří Havelka. Lze se na krizi nějak připravit? Univerzálně těžko. Ovšem jednou z cest může být pokoušet se průběžně „rozčesávat“ realitu slovy. Jakkoli (ne)dokonale.

Tento text vznikl na Akademii múzických umění v Praze v rámci konference *Symposium Alternativy* podpořené z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytl MŠMT v roce 2019.

Karolina Plicková je doktorandkou na Katedře teorie a kritiky DAMU.

41 Marianne van Kerkhoven. „Looking Without Pencil in the Hand“. *Theaterschrift*. 1994, č. 5–6, s. 140–149. Dostupné též z: http://repo.sarma.be/PDF/Theaterschrift_5_6_On_Dramaturgy.pdf [cit. 17. 8. 2019].

42 M. van Kerkhoven. „On Dramaturgy“, s. 18. Dostupné též z: http://repo.sarma.be/PDF/Theaterschrift_5_6_On_Dramaturgy.pdf [cit. 20. 8. 2019].

43 Zygmunt Bauman. *44 dopisů z tekutého moderního světa*. Přeložila Monika Kittová. Praha: SLON, 2019, s. 10.

44 *Tamtéž*, s. 176.

45 Jiří Havelka. *Zmrázit čerstvé ovoce. Útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: NAMU, 2012, s. 88.

46 Alan Read. *Theatre And Everyday Life. An Ethics of Performance*. London – New York: Routledge, 2005, s. 93.

47 K. Trancsényi – B. Cochrane (eds). *New Dramaturgy*, s. 200.

48 D. Heddon – J. Milling. *Devising Performance*, s. 205.

49 V českém kontextu je apelativní divadlo spjata s osobností režiséra Jana Grossmana, který apelativnost prosazoval v době svého uměleckého vedení činohry Divadla Na zábradlí v letech 1962–1968. O svém chápání apelativnosti, které bylo samozřejmě úzce vázáno na dobový politicko-společenský kontext, hovořil například v rozhovoru s Milanem Lukešem. Apelativní divadlo je podle Grossmana „stručně řečeno divadlo, které chce především divákovi klást otázky, často provokativní a nadsazené, a počítá s divákem, který je puzen na tyto otázky odpovídat“. Viz: Milan Lukeš – Jan Grossman. „Zastaralý vynález“. [1967] In: Petr Šrámek (ed). *Jan Grossman. Mezi literaturou a divadlem II*. Praha: Torst, 2013, s. 1235.

50 Miroslav Petříček. *Úvod do (současné) filosofie*. Praha: Herrmann & synové, 1997, s. 139.

51 J. Havelka. *Zmrázit čerstvé ovoce*, s. 92.