

Nejvlastnější zážitek:

*performativita a
divácká percepce
v divadelních
inscenacích*

Maturitní práce z českého jazyka

Beata Mrazíková

R8.A

2018

„Mě ten konec dojal a když jsem mrkl nahoru po mamce, zpozoroval jsem, že schovává nos do kapesníku, protože stejně jako já proměnila dění na jevišti v nejlustnější zážitek.“ (Plechový bubínek)

| | |
|--|----|
| Úvodem | 4 |
| Na pomezí zážitku | 5 |
| Jedinec a kolektiv, dualita tvůrce..... | 7 |
| Živoucí prostor..... | 9 |
| Divadelní rituálnost..... | 11 |
| Lynch a Fowles jako interpretační klíče... | 13 |
| Muži na pokraji nervového zhroucení..... | 15 |
| Divadelní půvab buržoazie | 17 |
| Jíst či nejíst aneb adaptace na ruku..... | 18 |
| Láska prochází žaludkem..... | 20 |
| Křupavá derniéra..... | 21 |
| Co Bůh? Zloděj? Homosexuál? | 22 |
| Nejisté tělo prodchnuté duší..... | 23 |
| Interaktivní barytonová konfese..... | 24 |
| Kontrapunktní syntéza..... | 26 |
| Sebeláska a pokora..... | 27 |
| Závěrem, opona padá | 28 |
| Soupis literatury | 31 |

Úvodem

Divadlo má, stejně jako literatura, film či další formy umění, magickou schopnost diváka vtáhnout, pohltit, ale oproti jiným formám disponuje naprostou přítomností a specifickou událostností. Mým průvodcem pro analýzu tří specifických inscenací se stala kniha německé divadelní teoretičky Eriky Fischer-Lichteové nazvaná *Estetika performativity*, která zkoumá zavedený termín, jež se podle autorky zdá být bytostně nezbytným aspektem každého umění událostní povahy a zároveň prohlubuje jeho dosah na jedince. Skrz aplikaci jednotlivých komponentů, např. určitý způsob utváření časoprostoru, stírání hranic nejen mezi diváky a tvůrci nebo důraz na naprostou jedinečnost okamžiku, které performativní dojem utvářejí, jsem se snažila alespoň trochu odhalit princip, na kterém jednotlivé inscenace fungují, a díky kterým se nám, lidem v hledišti, zvyšuje divácký prožitek.

Klíčem k výběru inscenací se pak stala trojice společných faktorů, podle kterých lze viděná představení rozebrat a popřípadě je také částečně porovnat. Prvním a nejdůležitějším z nich je výše zmíněná míra performativity, zjednodušeně řečeno zkrátka výjimečnost minimálně na pražské divadelní scéně, především z pohledu formy samotné. Dalším druhotným kritériem pak byla adaptace, všechny inscenace buďto zajímavě pracují s přepisem jiné formy média na divadelní prkna či alespoň hojně zacházejí s popkulturními odkazy a prvky, což nutně nesouvisí s primárním tématem performativity. Skrze analýzu mediality však můžeme lépe rozpoznat rozdíly mezi jednotlivými druhy umění, především pak formami performativními a těmi, jež performativními vlastnosti nedisponují. Třetím, spíše minoritním tématem, které sloužilo pouze spojovací prvek daných inscenací, se pak stala alespoň částečná reflexe mezilidských vztahů a lásky jako takové, ke které mne přivedla teorie Terryho Eagletona z knihy *Sladké násilí. Idea tragična¹* zabývající se mimo jiné uzavřeností postav, což se dá v metaforické rovině chápat, a Eagleton ji i zmiňuje, jako právě mezilidské vztahy a jejich dopad na vznik tragédie. Eagletonem inspirované téma

¹ „Není to odloučení, co nás zaujme na Romeovi, Egmontovi či Matce Kuráži.“ Eagleton, T: *Sladké násilí*, přel. M. Sečkař, Brno, Host, 2004, str.č.116

nijak s performativitou nesouvisí, zůstalo v práci zakomponováno pouze jako pohrobek tématu původně zvoleného.

Již zde, na začátku tuším, že se mi nepodaří poměrově rovnoměrná analýza z důvodu prioritizace témat samotných inscenací. Ne všechny totiž s performativitou pracují natolik zřetelně a vyváženě. Oněmi analyzovanými objekty tedy jsou projekt *Pomezí* stejnojmenného pražského divadelního spolku, inscenace jménem *Buržoazie* v Divadle Na zábradlí a *Deník zloděje* Divadelní společnosti Masopust².

Na pomezí zážitku

Insenace *Pomezí* stejnojmenného divadelního souboru představuje v České republice, až na pár výjimek, mezi něž patří *Golem* souboru Tygr v tísni či *Labyrint světa a ráj srdce*³ v královehradeckém divadle Drak, poměrně ojedinělý koncept imerzivního divadla. Samotný pojem “imerzivní divadlo” zahrnuje širokou škálu forem s různou mírou divácké invence a interakce a *Pomezí* se snaží diváky, nebo možná u tohoto typu divadla spíše návštěvníky, zapojovat co nejvíce to jde. Dokonce jsou mnohokrát vybízeni k objevování a prozkoumávání, což může být u některých imerzivních insenací naopak zakázáno (mám na mysli konkrétní případ - inscenaci *Velkého Gatsbyho* britského souboru The Immersive Ensemble⁴).

Při vstupu do opuštěného domu na pražském Florenci se ocitáme ve městečku Pomezí kdesi v lužních horách, na česko-německém pohraničí v blíže nespecifikované

² *Pomezí*, *Pomezí*, režie: Lukáš Brychta, Štěpán Tretiag, premiéra 19.5.2016

Buržoazie, Divadlo Na zábradlí, režie: Jan Mikulášek, premiéra 7.6.2012

Deník zloděje, Divadelní společnost Masopust, režie: Jan Nebeský, premiéra 12.5.2017

³ Obě představení byla uváděna ve velmi omezeném počtu po relativně krátkou dobu několika týdnů, *Pomezí* tak můžeme považovat za první stálý imerzivní projekt.

⁴ Při prozkoumávání prostor starého skladu, jsem byla několikrát z určitých prostor vykázána, protože jsem se v nich nacházela sama, divák se může do menších pokojů dostat pouze tehdy, pokud jej k tomu některý z herců vyzve.

době, pravděpodobně ve třicátých letech dvacátého století.⁵ Spolu s místními mladými obyvateli pak prožíváme jeden den, tzv. Jeřabinovou slavnost, která se stejně jako městečko samo nezakládá na žádném reálném podkladu. Na začátku se dozvíme pouze fakt, že vesnice kdysi zanikla a že má také tajemnou minulost. Dále se pak diváci seznámí s jakýmsi pravidly hry - barman zopakuje, že se jedná o imerzivní projekt⁶, vysvětlí, co tento pojem znamená a následně vybídne všechny k naprosté mlčenlivosti, jediné osoby, se kterými je dovoleno komunikovat, jsou herci sami. Avšak stále závisí jen na návštěvnicích, do jaké míry pravidla využijí a jak s nimi naloží.

První část představení se odehrává přímo v baru, pojmenovaném "tančírna Fraxos", kde sledujeme setkání hrdinů den před Slavností. Ti následně pokračují každý jiným směrem podle svých povinností. Jedná se také o poslední moment, kdy jsou všichni diváci pospolu, od té doby se již nikdy v plném počtu nesetkají. Ať se však vydají kamkoliv, dříve či později se setkají Nikolasem Tausikkem - cizincem s trochu nejasnými důvody k návštěvě, který se, stejně jako oni, s městečkem teprve seznamuje, a tím se potenciálně může stát jejich jediným duševním spojencem. Jeho postava hraje v celém příběhu klíčovou roli, celé představení funguje na principu iniciace, a právě Nikolas společně s diváky na začátku zpodobňuje postavu čekající na zasvěcení. Návštěvníkům se jí, na rozdíl od zvědavého cizince, alespoň z části dostane. Nemůžeme však úplně Tausikka označit za hlavního hrdinu, každá z postav odhaluje svůj vlastní příběh a může se nám osobně zdát důležitější než postava jiná. Jako by se divák stal slepcem a kolektivní osud Pomezí slonem ze starého podobenství. Na rozdíl od třech rozhádaných slepců však divák nutně nepotřebuje znát pravdu, ač po ní může velmi dychtit. Specifičnost a jedinečnost této divadelní formy právě spočívá v tom, že každý odchází s jiným prožitkem a jinou zkušeností.

⁵ *Přijměte pozvání do Tančírny Fraxos a vstupte skrze ni do tajemné minulosti dávno zaniklého městečka jménem Pomezí kdesi v lužních horách.*

objevte něco z minulosti její i samotného Pomezí (oficiální anotace představení, <https://www.pomezi.com/>)

⁶ „Imerzivní divadlo je tedy laicky řečeno divadlo, které člověka zcela obklopuje, divadlo bez rampy, mezi hledištěm a jevištěm, alternativní realita, v níž divák přistupuje na herní principy a pravidla a sám si určuje svoji dramaturgii...“ Kubák, I.K: *Imerzivní divadlo*, Praha, Pražská scéna, 2015, str.

č.12

Fragment se zdá být nadřazený celku, subjektivní zážitek objektivnímu zachycení situace.

Jedinec a kolektiv, dualita tvůrce

Erika Fischer-Lichte zmiňuje jako jeden z klíčových prvků konceptu performativity stírání hranic mezi tvůrcem, hercem a divákem⁷ a forma *Pomezí* ji nejenže naplňuje, dokonce jde i o kus dále. Samotný pojem imerzivní divadlo a projekt, ke kterému se celý proud odkazuje - vznikl přibližně ve stejnou dobu, kdy Fischer-Lichte píše knihu, avšak pravděpodobně protože se zaměřuje na německy mluvící prostor, tak tento pojem, ani klíčovou inscenaci s názvem *Sleep No More*⁸ britského souboru Punchdrunk nezmiňuje. *Pomezí* na rozdíl od inscenací jako *Dionýsos pro rok 69* či *Komuna*, které jako příklad autorka uvádí, nejenže pracuje se záměnou dichotomie subjekt - objekt a vyzývá diváka k přímé participaci, ale činí tak soustavně po celou dobu představení. U projektů, které Fischer-Lichte zmiňuje šlo povětšinou o jednorázovou akci, která sice výrazně pozměnila vnímání celého představení, ale také píše, že se jednalo o menší skupinu účastníků a akt měli plně pod kontrolou tvůrci (či pokud neměli, tak došlo ke změnám a opatřením, které měly zajistit, aby se incidenty tohoto typu již neopakovaly). V pražské inscenaci však mohou diváci zasahovat do děje, kdykoliv se jim zachce, jde pouze o jejich vlastní odvahu řád narušit, nic kromě jich samých jim v tom nebrání. Napovídá to již volba úvodní scény, ve které postavy tančí lindy hop - tanec, ve kterém se může na první pohled zdát, že vede pouze jedna osoba, avšak tanečník vedený má také velkou míru volnosti a sám může o dalších krocích rozhodovat. Těžko však herce, stejně jako tanečníka, můžeme zastihnout nějakým způsobem překvapeného, nepřipraveného, ale i to se může stát, záleží na pohotovosti v hovoru a smyslu pro škodolibost. Nejenže divák může vymýšlet co

⁷ „...záměna rolí proběhne, společenství vzniká a následně zaniká, odstup a blízkost jsou vytvořeny. Divák není svědkem daných procesů - během představení se jich přímo zúčastní a zakouší je na vlastní kůži.” Fischer-Lichte, E: Estetika performativity, M. Polochová, Mníšek pod Brdy, Na Konáři, 2011, str. č. 55

⁸ „...v září 2013 měl premiéru v Londýně Büchnerův *Vojcek* pod názvem *The Drowned Man*, nicméně první, nejslavnější a nejdéle uváděný projekt pod jménem *Sleep No More* inspirovaný Shakespearovým *Macbethem* se hraje téměř denně v opuštěném hotelu *McKittrick* na *Manhattanu*...” Kubák, Imerzivní divadlo a média, str. č. 12

nejpikantnější odpovědi na otázky kladené herci, může sám také konverzace navazovat a v nejvypjatějších chvílích se i pustit do fyzického sporu s postavami. Průběh jednotlivých scén také může ovlivnit podle toho, se kterou z postav více sympatizuje, prostřednictvím drobných naschválů, jako např. schovávání rekvizit. Všechny tyto drobné pseudo-incidenty nutí herce k jisté míře improvizace, čímž *Pomezí* akcentuje i další z performativních teorií, která říká, že každé představení je výjimečná a neopakovatelná událost.⁹

Avšak převrácení rolí nastává pouze v detailech, už z nutnosti udržení celého průběhu představení nikdy nemůže nastat plná svrchovanost ze strany diváků, inscenace se snaží co nejlíže se přiblížit rovnováze. Vychýlení ani jedním směrem není žádoucí. Onen balanc korigují herci tím, že pověřují návštěvníky drobnými úkoly, nejčastěji se z nich stávají poslípíci, kteří nutně musí vyřídít určitý vzkaz. Mohou tak umírnít příliš zvědavé jedince, ale také jimi mohou akcelarovat děj.

Zvláštne a lehce nekonzistentně přístupují herci ke svým diváckým partnerům, což naopak dichotomii divák-herce podporuje. Ne vždy totiž postavy berou diváka na vědomí, pokud se jim to zrovna úplně nehodí. Nejen, že s ním nekomunikují, dokonce jej naprosto ignorují. V některých důležitých chvílích se tak návštěvník stává pouhým voyeurem a cítí se odcizený a akcentuje se fakt, že neví (a nikdy nemůže vědět) úplně vše, i když by podle pravidel měl hrát úlohu právoplatného občana *Pomezí*. Z postav se kterými se setkáváme je tak nejzajímavější postava barmana, kterého doopravdy ztvárňuje jeden ze členů souboru. Jako by jedině on mohl plynule přecházet z fikčního světa do reálného a v obou měl vše naprosto pod kontrolou. Stává se tak naším zasvětitel, právě k němu si může divák přijít pro radu a jedině u něj se může alespoň na chvíli z příběhu vymanit.

⁹ „Prézentnost aktérů, extáze věcí, atmosféry či proudění energie se dějí stehně jako významy, které jsou utvářeny [...] Estetičnost představení je nade vší pochybnosti utvářena událostností.“
Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, str. č. 233

Dále Fischer-Lichte zmiňuje jako klíčový pojem společenství, jakýsi kolektivní duch vznikající na každém představení.¹⁰ Přestože se prožitá zkušenost z *Pomezí* zakládá především na individualitě a vlastním odlišném zážitku každého návštěvníka, který se na rozdíl od klasických inscenací vždy liší a ani kdybyste se extrémně snažili, tak jej nelze zopakovat, mezi návštěvníky vzniká jakési společné pouto, spříznění představením. Na tři hodiny se zapomíná, že se navzájem neznáte a asi se již také nikdy nevidíte. Návštěvníci se najednou otevírají druhým, chovají se k sobě naprosto jinak, než běžní diváci v divadle, kde je naopak žádána nulová interakce. Intenzita zážitku se stupňuje se schopností se zapojit a ochotou spolupracovat.

Živoucí prostor

Jako jeden z dalších klíčových pojmů zmiňuje Fischer-Lichte prostor a jeho ojedinelost, a především zdůrazňuje jeho zdánlivou nedivadelnost. Místo, kde se představení odehrává, najednou hraje stejně důležitou roli jako to, co se v něm děje.¹¹ Prostor se, stejně jako herci, stává nositelem příběhu a právě jeho netypické rozložení napomáhá rozostření hranice subjekt-objekt. Příběh koexistuje spolu s prostorem a zaniká v moment, kdy dochází k jeho reorganizaci.

Tímto prostorem se pro *Pomezí* stává opuštěný činžovní dům na pražském Florenci, který představuje celé pohraniční městečko. Každá místnost zastupuje určitou nemovitost, nachází se zde cukrárna, kadeřnictví či koloniál. Klíčovým prostorem se však zdá být tančírna Fraxos - bar, místo, kam vstupuje divák poprvé. Tančírna funguje na podobném principu jako její pomyslný vládce, barman, představuje prostor zároveň vevnitř i vně fikčního světa a stává se jakýmsi pomyslným transformačním prostorem. Pouze skrz nějž může divák do *Pomezí* vstoupit.

¹⁰ „Vznik zpětnovazební smyčky s sebou přináší fenomén, který spojuje estetický, společenský i politický aspekt: vytvoření společenství aktérů a diváků na základě jejich fyzické spolupřítomnosti.” Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, str. č. 71

¹¹ „Performativní prostor otevírá nové možnosti, aniž by vnucoval či předurčoval jejich využití. Může fungovat nepředvídatelným a neplánovaným způsobem, Nezvyklé využití prostou jde vždy proti užitým očekáváním publika...” Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, str. č. 157

Ačkoliv zbylé místnosti nenesou takový symbolický význam jako právě tančírna, naopak skrývají mnohá tajemství, které prázdný prostor Fraxu nepojme. Každá z místností je nositelem jednoho z fragmentů osudu celého městečka. Může se jednat o dopisy, vzkazy či fotografie nebo dokonce i celé nové místnosti. Ne všechny útržky jsou na první pohled vidět, stejně jako v případě interakce, záleží pouze na návštěvníkovi, zda se rozhodne je hledat. Některé artefakty dokonce ani žádnou zprávu nést nutně nemusí, mohou pouze dotvářet výslednou atmosféru. Zdánlivě nefunkční gramofon sám o sobě žádnou důležitou nahrávku neobsahuje, avšak jeho zprovozněním se návštěvník stává spoluvůrcem fikčního prostoru. Prostor se tak neustále mění a vyvíjí a jeho proměnlivost ještě více zdůrazňuje performativní důraz na jedinečnost okamžiku.

Pro co největší pocit vnoření, mimo obklopení prostorem, hraje také velmi důležitou roli možnost vnímat představení co nejvíce smysly. V tradičním divadle hraje nejdůležitější roli zrak a sluch, v interaktivním divadle se přidává také vjem haptický, avšak k totální imerzi je nutno zapojit i čich a chuť.¹² Spojením zatuchlosti staré opuštěné budovy, vůně reálného březového lesa a průvanu, jež dovnitř proniká skrz ledabyle zatlučená okna, vzniká specifický pach, který posiluje tajemnou atmosféru a evokuje opuštěnost. Dále dopomáhá vytvořit iluzi vnějšího prostoru uvnitř budovy. Skrze prostor cukrárny může také divák *Pomezí* ochutnat a, stejně jako Alenka, se doopravdy stává součástí prostoru až poté, co část z něj pozře.

Fakt, že podstatnou část inscenace utváří prostor sám, znejišťuje diváky o době trvání. Jako by prostor ohýbal čas, který v něm ubíhá neskutečnou rychlostí. Součástí vnoření se stává i jiné vnímání plynutí času. Samotné představení natolik pevně pojí pouto se samotnou budovou, že vlastně začíná a končí v moment, kdy do domu vejde a kdy z něj odcházíme. Není potřeba herců, prostory sami mají dostatečné množství sdělovacích prostředků. Hned poté, co přicházíme, si můžeme všimnout plakátů se zohyzděnou modelkou, můžeme se seznámit s postavami pomocí tabla. Stejně tak představení nekončí v moment potlesku, který zpočátku také zní velmi

¹² „Výmluvným příkladem vytváření atmosféry je pach. Divadelní prostory jsou neustále prodchnuty nejrůznějšími pachy...” Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, str. č. 168

nejistě - opravdu se jedná o konec? Všichni diváci se při něm nutně nemusí nutně setkat. Stále mohou doprovázet postavy, jejichž osud nekončí společně s osudem Pomezí, a tím pádem se nezúčastňují závěrečného fotografování, které předznamenává definitivní konec městečka a obyvatel, kteří jej nestihli včas opustit. Diváci mohou také v prostoru domu setrvat ještě dlouho po ukončení hrané části představení a mohou dál rozvíjet své teorie, sbírat střípky informací. Definitivně konec nastává až v moment, kdy za nimi zaklapnou domovní dveře.

Divadelní rituálnost

Fischer-Lichte ve své knize zavádí pojem liminalita¹³ přejatý z knihy *Přechodový rituál* francouzského etnologa Arnolda van Gennepa, podle nějž nás životem provází řada transformačních rituálů, jako např. maturita, svatba či církevní katolické obřady. Rituály se dělí na tři fáze - předcházející, prahovou - liminální a fázi následující a právě ona fáze přechodná hraje důležitou roli nejen v životních milnících, ale také v divadelním prožívání. Užíváním výrazu však nemá vznikat paralela mezi divadlem a rituálem, termín liminalita pouze nejpřesněji označuje akt transformace mezi reálným a fikčním, mezi divadlem a uměleckou instalací.

Liminální zážitek by měly definovat specifické pocity strachu, nejistoty a prázdnoty, nepříjemná situace, v níž jedinec doslova nikam nepatří. Fischer-Lichte tento pocit přisuzuje výhradně divákům, avšak nezažívají něco podobného i sami herci? Není právě onen akt hraní hraničnější zkušeností než diváctví samotné? Vždyť právě herci jsou těmi, kdo v divadle zapomínají na svou identitu a přijímají nové já, avšak stále si v sobě nesou kousek sebe samých a svými postavami se nikdy stát nemohou. Samozřejmě pokud se pohybujeme ve sféře divadla, kdy se hranice mezi herci a diváky stírají, pak mohou liminální zkušenost zažívat i diváci, stále však budou až sekundárními „konzumenty“ - těmi, komu zážitek zprostředkovávají osoby, které jim sami prochází. Bez jejich osobního prožitku by této hranice divák mohl dosáhnout jen stěží.

¹³ „... fáze, v níž budou transformovaní uvedeni do stavu mezi všemi možnými sférami, který jim umožní nové, do jisté míry rozrušující, zkušenosti,“ Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, str. č. 252

Transformace diváka v herce a herce v postavu úzce souvisí s pojmem, který Fischer-Lichte nazývá ztělesnění/*embodiment*¹⁴, podle nějž je fyzický akt herectví spojením imaginární figury samotné a fyzického těla, jenž jí daný herec poskytuje. Tímto spojením se vytváří velmi specifická nová osoba nesoucí v sobě cosi z obou dvou, avšak stále se mění podle fyzického vzezření či momentálního vnitřního rozpoložení herce, což umožňuje vznik modifikací pokaždé, když se představení hraje. Otázkou ale pak zůstává, komu propůjčuje své tělo divák, který se náhle stal hercem. Čí esenci do sebe přejímá, když se rozhodne do hry vstoupit? Svoji ideální představu o postavě hodící se do určeného prostředí, či naopak pojme roli rozvraceče a škůdce? Jistě však ne sám sebe, při interakci s herci se nutně do kohosi stylizuje. Pomyslná strana, na kterou se pak přidá, souvisí především s jeho ochotou přistoupit na hru, např. malé děti se do hry zapojují bezvýhradně. Domnívám se, že poměr mezi škůdci a zapadajícími je vyvážený, obě strany se však snaží zkoumat své hranice a limity. Divák však povětšinou sám vycítí, co se v danou chvíli hodí více. Zda jej herecký partner vybízí k provokaci, jako např. když se ho ptá na osobní život velmi laškovným tónem, či nikoliv. Pravděpodobně pokud se tedy rozhodne divák zapojit, má na výběr pouze dvě role, což je žalostně málo oproti jeho profesionálním hereckým kolegům, i přestože jim může dát tisíce podob.

Fischer-Lichte se sice vehementně brání spojení divadelního zážitku liminality s jeho původním významem¹⁵ ve spojení s rituálem. Avšak pokud i herci (a především právě herci) prožívají akt transformace, pak se jednoznačné spojení s van Genepovou teorií přímo nabízí. Vždyť každá příprava na představení je jakousi formou přechodového rituálu, v níž herec prochází skrze fázi popření sebe sama - nejjednoznačněji v maskérně - až téměř k přijmutí postavy hrané. Fakt, že nikdy nelze přijmout postavu zcela a nechat se jí naprosto pohltit, pak umožňuje akt opakovat nespočetněkrát až do derniéry. Vtipným dodatkem k inscenaci *Pomezí* je

¹⁴ „...jeho tělo se zdálo osvícené, mysl vtělená. Ztělesnit zde znamená zjevit se na těle a skrze tělo to, co existuje pouze v těle a skrze tělo.“ Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, str. č. 119

¹⁵ „Označím-li estetickou zkušenost již přinášející divadelní představení a performance, za liminální prožitek, neznamená to, že dávám umělecká představení na roveň těch rituálních.“ Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, str. č. 253

pak fakt, že van Gennepe ve své teorii druhou fází přímo nazývá fází pomezí. Jako by se tvůrci snažili již pomocí téměř meta-názvu naznačit, o čem se v inscenaci jedná a generálně vyjádřit pocit z podstaty dramatického umění jako takového.

Lynch a Fowles jako interpretační klíče

Na rozdíl od zbylých dvou inscenací se *Pomezí* otevřeně nehlásí k žádným textům, ať už inscenačně či zmínkou obligátního “*na motivy*”, a vydává se za dílo naprosto originální, což mu nelze upřít. Avšak divákům alespoň minimálně znalých popkulturního dění, což u takového představení bude valná většina, dojde minimálně část z hojně využívaných odkazů¹⁶. Konkrétně seriálem *Městečko Twin Peaks* Davida Lynche, románem *Mág* od Johna Fowlese a britským folk horrorem ze sedmdesátých let *Rituál* (známější spíš pod svým originálním názvem *The Wicker Man*). Každé z děl si drží určitým způsobem kultovní status a troufám si říct, že mnoho lidí zná alespoň základní dějovou kostru a ikonické obrazy, aniž by knihu museli číst či film a seriál celý shlédnout, s čímž také tvůrci důsledně pracují. Čím víc daná díla znáte, tím víc oceníte určité detaily, avšak pokud ne, tak se nic závažného neděje.

Asi nejméně známým ze všech tří zdrojů inspirace je britský film *Rituál* (*The Wicker Man*) z roku 1973, ve kterém se policejní seržant Howie vydává na odlehlý skotský ostrov pátrat po zmizelé dívce a setkává se tam se záhadnou pohanskou komunitou. Z filmu si tvůrci vypůjčili kostru zápletky, která však v *Pomezí* tvoří pouze jeden ze střípků celé skládačky, a také se jeho vliv dá nejhůře rozpoznat. Hlavním vypůjčeným motivem se stala obsese rituálem, který znají pouze místní a cizince dokáže velmi zmást. Nejjasnější je pak vizuální paralela spojená s až fetišistickou zálibou ve zvířecích maskách, která se projevuje především ve druhé polovině, a stejně jako socha Proutěného muže stojící ve snímku na kopci, dává divákovi jasně najevo, že se čas nevyhnutelně nachyluje k něčemu mystickému, tajemnému. Rituál bohužel

¹⁶ Tvůrci dokonce rádi inspiraci přiznají a mají radost, že diváci znají Mága.

slouží jen jako jakási popkulturní detektivka, která divákovi může napovědět něco o Taussikově osudu, popřípadě může mít radost z rozpoznání díla, ale nic víc.

Druhou, a poměrně jasně vyřčenou inspirací, se stal román Johna Fowlese *Mág* (1965), ve kterém mladý učitel z Londýna odjíždí na poměrně izolovaný řecký ostrov, kde se stává součástí bizarního psychologického experimentu. Nejzřetelnějším (a jasně přiznaným) znakem analogičnosti jsou shodná jmen hlavních hrdinů s podobným osudem a také důležitý transformační prostor pojmenovaný Fraxos, v Pomezí tančírna, v románu samotný ostrov. Krom první části, ve které Urf přijíždí na ostrov, tvůrce inscenace další děj románu příliš nezajímá. Oba Nicholasové se však shodně pohrdavě chovají k ženám a více či méně odtažitě přistupují k místním obyvatelům. Další postavy z *Mága* však nemají své jasné divadelní protějšky. Co důležitého si ale tvůrci *Pomezí* od Fowlese vypůjčují je princip - iniciace. Urfovým cílem bylo pochopit, přijmout, hrát podle pravidel a stejným procesem také prochází divák, který ale cestu nachází mnohem snáz. Každý poměrně brzo pochopí pravidla, podle kterých se hraje, i když nemusí nutně znát celou pravdu - stává se pak Alison či Julií. Sic Taussik procesem iniciace neprochází, nikdo jej nezavěčuje do tajů pohraničí, jeho příběh končí stejným pádem a tvrdou prohrou jako osud jeho jmenovce. Divák má na rozdíl od něj průvodce dokonce dva, fyzického a pomyslného. Tím, kterého má k dispozici, je výše zmiňovaný barman, který zároveň panuje jak světu reálnému, tak tomu fikčnímu, jako by i on prošel stejnou cestou jako divák, ale mnohem dříve. Roli druhého zasvětitelce, rozehrávajícího podobnou božskou hru jako Conchis, pak ztělesňuje sám tvůrčí kolektiv, především pomocí vedení herců neustále pobízejících diváka ke zvědavosti a vyšší míře participace. Definitivním momentem zasvěcení se nestává proniknutí do osudu vsi, které ani není možné, ale pochopení svých možností a pravidel hry vedoucí k intenzivnějšímu prožitku. Zde se opět nabízí ona paralela s rituálem, kdy po dosažení terminální fáze transgrese, může divák měnit svět okolo sebe, ačkoliv pouze ten fikční.

Třetím inspiračním zdrojem se pak stal televizní seriál Davida Lynche *Městečko Twin Peaks*. Ačkoliv se na baru neservíruje, *promiňte mne, zatraceně dobrý šálek kávy* a třešňový koláč, ani podlaha nemá typický klikatý vzor, je již brzy po začátku

jasné, kde se divák pomyslně ocitl. Loni po Slavnosti zmizela jeřabinová královna Laura, všude se nacházejí její fotky podobně stylizované jako portréty královny plesu Laury Palmer. Tato naprosto jasná popkulturní narážka divákovi napovídá, jak by měl k představení přistupovat. Stejně jako naprosto postrádá jakýkoliv smysl snažit se Lynchovi filmy racionálně vysvětlit a logicky pochopit, ani v *Pomezí* nemá opodstatnění zabývat se přízemními úvahami o logičnosti a reálnosti celého příběhu. Důležité je vnímat, cítit a užívat si. Odhalení toho, co se stalo s městečkem, proč zmizelo a kdo zabil Lauru, či zda ještě stále možná žije, nezintenzivní zážitek, naopak odvede divákovu pozornost a odcizí jej. Bohužel však z vlastní zkušenosti vím¹⁷, že se poměrně velká část diváků snaží odhalit *tajemství modré krabičky*, lpí na detailech, které je zdržují od zasvěcení.

Muži na pokraji nervového zhroucení

Ačkoliv se *Pomezí* primárně nezabývá partnerskými vztahy, láskou a nevěrou, občas přeci jen tato témata v ději probleskují. Jakou měrou jsou v průběhu představení zastoupeny ale závisí pouze na divákovi, a protože si divák sám vybírá, co chce sledovat, tak to asi říká částečně i něco o něm samém. Pokud se rozhodne zabývat se vztahovými propleteními ve vesnici, má dvě možnosti, buď sledovat Nicholase Taussika při jeho seznamování s místními, nebo pozorovat jediný manželský pár v celé hře - mladou dívku vlastníci spolu s manželem krejčovský salon.

Pokud se divák rozhodne sledovat cizince, tak se spolu s ním seznámíme s většinou obyvatelstva malého městečka a můžeme vypožorovat jakýsi vzorec chování, který si v průběhu představení vytváří. Jinak se chová k ženám a jinak k mužům. Jak již jsem výše zmínila, mnoho vlastností má Taussik podobných se svým jmenovcem z Fowlesova románu, a podědil též i Urfův postoj k ženám. Nebere je jako rovnocenné partnerky, snaží se jimi manipulovat z důvodu domnělé nadřazenosti. Generálně se nechová ani k místním mužům úplně rovnocenně, ale na jejich podmanění jde trochu jinou cestou. Zatímco osoby stejného pohlaví si chce naklonit na svou stranu skrz co

¹⁷ Představení pravidelně navštěvuje skupinka skautů, kteří tráví veškerý čas tím, že se snaží hledat indicie k tomu, kdo zabil Lauru a nikdy se intenzivně nezapojují.

nejpřesnější kopírování jejich zvyků a snaží se s nimi držet krok, na ženy používá opačnou strategii, stylizuje se do role podmanivě svůdného muže, až jakéhosi *homme fatal*. Více se mu daří u mužského pohlaví, protože ženy velmi záhy vycítí jeho patriarchální svrchovanost. Přesto má Taussik dojem, stejně jako Urf, že nad ženami vyzrál, až do okamžiku bolestné pravdy, kdy se odhalí dvojitá šaráda, v níž se ženy obrátí proti Taussikovi jeho vlastními zbraněmi.

Pokud se návštěvník vydá po stopách manželského páru, brzo mu dojde, že něco mezi nimi není v pořádku. Muž se necítí ve vztahu úplně dobře, trpí obsesí po hledání ideální ženy a ve své tajné laboratoři se snaží o její vytvoření. V případě ale, že se na majitele salonu návštěvník přímo nesoustředí, tak nemusí tuto dějovou linku vůbec zpozorovat¹⁸. Žena také tuší, že se s jejím manželem něco děje, ocitá se ve stejné pozici jako divák. Nikdo však neví, kde se během jejich vztahu stalo něco špatně, navenek totiž mohou působit šťastně a spokojeně. Rozhodně je však patrná spíše chyba na straně muže, který se nedokáže spokojit s ničím reálným. Jako zajímavý prvek ve ztvárnění jejich vztahu působí přímé zapojení diváků. Mezi ženským osazenstvem si muž neustále snaží vybrat svůj božský vzor - doslova divačky přeměřuje, unáší a experimentuje s nimi, ale žádná mu nestačí. Cíl vidí pouze ve stvoření *nadženy*, která by v sobě nesla prvky ze všech z nich.

Jak Nicholas, tak mladý krejčí, ve svých snahách selhávají. Jeden z důvodů přehnaného machismu, druhý kvůli svému neukojitelnému chtíči. Na obou se to také velmi zřetelně podepíše, doslova je to rozloží zevnitř. Svou prohru si uvědomí až v hodině dvanácté a posléze se z nich stávají duševní trosky. Jestli s uvědoměním u nich došlo také ke změně se nedozvíme, protože s jejich psychickým rozpadem dochází nevyhnutelně i k fyzickému konci obce. K obratu došlo příliš pozdě. Duše místních byly spojeny s obcí tak silným poutem, že šílenství prorostlo i kameny a okenicemi místních domů a Pomezí navždy zaniklo.

¹⁸ Toto se stalo i mě, vím o tomto střípku pouze z vyprávění. Ani při druhé návštěvě se mi nepodařilo být přítomna u scén, kde se téma jejich vztahu řešilo.

Divadelní půvab buržoazie

Adaptace filmové předlohy do divadelní formy není zrovna obvyklý jev, vybavuje se mi pouze již derniérovaná inscenace *Muže bez minulosti* Akiho Kaurismäkiho v Dejvickém divadle, a pokud již se tomu tak děje, jde většinou o snímky, které mají i literární předlohu, ale divadelní autoři se rozhodli odkázat se spíš na médium filmové. Inscenace Jana Mikuláška a Dory Viceníkové pojmenovaná jednoduše *Buržoazie* tak tvoří výjimku nejen na pražské divadelní scéně. Autorské duo si za předlohu vybralo snímek *Nenápadný půvab buržoazie* tvůrčího tandemu Luis Buñuel a Jean-Claude Carrière z roku 1976 pojednávající o skupině přátel z vyšší společnosti, jejichž neustále snahy o společnou večeři kazí sled čím dál tím více bizarnějších okolností.

Jak již jsem výše zmínila, transkripce audiovizuálních děl na divadelní prkna se dějí velmi zřídka, ačkoliv o opaku - převod divadelních her na filmové plátno - se to říct nedá. Můžeme zjednodušeně říct, že se tomu děje tak pravděpodobně proto, že divadelní prkna postrádají potenciál či výrazové prostředky nabídnout divákům něco více, než již učinil samotný film. Podobný problém ale můžeme také pozorovat při filmových adaptacích divadelních her, které mohou sklouzávat k přílišné konverzačnosti a naplno nedokáží použít prostředky, které právě film od divadla odlišují. Divadlo ale na rozdíl od filmu nabízí možnost prožívat tady a teď se všemi různíci se okolnosti, jakkoliv se mohou vnější faktory promítání lišit, dění na plátně se nemůže změnit a reagovat, film samotný nikdy nemůže získat tento performativní rozměr¹⁹. Obdobně to funguje i při jakémkoliv reflektování v podobě psaných textů, zatímco film si pisatel může pustit několikrát a pokaždé se zaměřit na jiný aspekt, tak při reflexi divadla se musí spolehnout pouze na svoji paměť a prvek, na který se zrovna v tu chvíli zaměřil.²⁰

¹⁹ „Umělecký charakter díla i jeho specifická estetičnost by se měly projevit hlavně na základě jeho událostní povahy” Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, str. č. 234

²⁰ Tento přepoklad byl umožněn samozřejmě až s nástupem domácích nosičů, záznam divadelního představení pak tedy postrádá typické divadelní vlastnosti a nemůžeme jej počítat.

Klíčem a největším oříškem při inscenaci snímků tedy je jak nahradit či přenést na divadelní jeviště formální prvky čistě typické pro kinematografii. Ačkoliv může práce s oponou částečně zastoupit stříh či scénografie do jisté míry suplovat mizanscénu, nikdy se tak nebude dít stoprocentně, obzvlášť v případě divadla repertoárového, seriálové divadlo umožňuje využít audiovizuálních prostředků mnohem více. V tomto ohledu se pak Buñuelův film zdá díky používanému množství interiérů, velkému množství dialogů a poměrně konvenční práci se zvukem a kamerou, vhodným kandidátem.

Jíst či nejíst aneb adaptace na ruku

V případě jakýchkoliv mediálních přepisů je důležitým prvkem míra přesnosti adaptace, doslovnost však vždy neznamená automatickou kvalitu a úspěch. V případě *Buržoazie* už jen pouhá změna názvu napovídá, že se nejedná o adaptaci doslovnou, samotné slovo jasně k Buñuelovi neodkazuje, a tím pádem jako by se divadelní inscenace snažila vztáhnout k obecnější rovině. Podtitul „*hommage à Luis Buñuel et Jean-Claude Carrière*”²¹ této tezi též napovídá. Mikulášek s Viceníkovou si vzali filmovou premisu pouze jako odrazový můstek k řadě nově vymyšlených událostí točících se opět kolem aktu společného hodování.

Z obsahového hlediska mají obě díla společné postavy a stejnou základní dějovou linku, chtění společně povečeřet. Zatímco ale ve filmu každý zmařený pokus o hostinu končí ve chvíli znemožnění stříhem a skokem dál, na jevišti vždy k určité formě konzumace dojde, jako by se autoři zastavili až o krok dále, např. ve scéně, kdy v restauraci dojde naprosto všechno, přece jen návštěvníci svůj hlad ukojí. Náhled do světa buržoazní smetánky je umožněn divákovi právě přes zobrazení rituálů spojených s jídlem, jeho konzumaci samotnou a nezvyklosti s ní spojené. Za přímé odkazy k filmu a jakési styčné body, které nám umožní lépe chápat propojenost obou děl, můžeme považovat dvě filmové scény. V první z nich nevyjde plán skupiny hrdinů povečeřet z důvodu náhlého úmrtí majitele. Na jevišti ji vidíme z opačného

²¹ Pocta Luisi Buñuelovi a Jeanu-Claudu Carriérovi.

pohledu, sledujeme přípravy na pohřeb, smrtelné křeče a vidíme, že i tak tragická událost, jako právě smrt blízkého, se může jevit velice absurdně až komicky, pokud známe celý kontext. Druhým odrazovým můstkem, odkud pravděpodobně vyšla vůbec první úvaha o přenesení na divadelní prkna, se pak stala scéna v níž hrdinové opět nemohou v klidu povečeřet z důvodu toho, že se omylem ocitli na jevišti a všichni je dychtivě a později se zhnusením pozorují. Mikulášková inscenace se pak stává jakýmsi divadelním apokryfem, který převzal surrealistickou tematiku snu a snění za svůj celkový rámeček. Citelný odklon od původní zápletky snímku se pak zdá nanejvýš logický. Postavy sní o jídle, což se promítá přímo do hry. K pocitu snovosti a nerealističnosti si poté autoři dopomáhají výraznou stylizací a akcentací metadivadelnosti, uvědomění si sebe samého v prostoru jeviště a kontrastu s hledištěm plného mnoha párů očí.

Jak Mikulášek s Viceníkovou, tak Buñuel s Carriérem se snaží zprostředkovat vhled do života vyšší třídy, ukázat jeho absurditu a směšnost, ale každý toho dociluje jinými prostředky, ale pomocí stejných emblémů. Obě autorské dvojice pracují s motivy a rekvizitami, jako např. kokain či lehkomyšlné zacházení se zbraněmi, které si až stereotypně spojujeme se zbohatlou smetánkou. Zatímco ale filmaři zastávají pozorovací, lehce ironický postoj umožňující volnější ruku při interpretaci a vztažitelnosti k realitě, divadelníci používají výrazně excentrickou stylizaci, která občas až lehce didakticky navádí diváka zamyslet se i nad sebou samým. Zatímco nad snímkem se může divák pouze lehce poušmát, extrémní divadelní expresivita nám jasně říká, že se jedná o něco více než pouhou komedii z prostředí divákovi na míle vzdáleného. Mikulášek s Viceníkovou tak zářně dokazují, že každá adaptace je do jisté míry interpretací původního díla, jak uvádějí ve své knize *Adaptation: Studying film and literature* John Desmond a Peter Hawkes.

Můžeme se ale pak ptát, nakolik tato expresivita pramení z porozumění původnímu dílu a nakolik se jedná pouze o polohu, která autorské dvojici zkrátka sedí. Může se totiž spíše zdát, že výběr filmového zdroje se podřídil možnosti protnutí látky s uměleckým stylem divadelního díla. Buržoazie totiž tvoří ryzí příklad toho, kdy se autorská divadelní forma opravdu potkává s obsahem. Když se podíváme blíže,

zjistíme, že *Nenápadný půvab buržoazie* vypadá jako film pro Mikuláška snadno uchopitelný a adaptaci jím stvořený - zkoumá lidskou tělesnost a spor mezi animalitou a civilizovaností, vyznačuje se absencí narativní linie, pracuje s poměrně malým množstvím anonymních postav, které zastupují větší celek. Úspěch pak netkví v revolučním pojetí, ale spíše ve vhodně zvolené předloze. Zajímavě, až téměř filmově, pracuje divadelní tandem s dialogem. Zatímco Buñuelovy postavy hovoří často a mnoho, Mikulášek s Viceníkovou se snaží hodně vyprávět pomocí obrazu s minimem slov, což je typické spíše pro filmové médium a stírá výše zmíněné kategorické odlišnosti.

Láska prochází žaludkem

Zatímco Buñuel ve svém filmu téma vztahu, manželství a sexuality moc neřeší, pro Mikuláška s Viceníkovou se, právě díky vztáhnutí na širší sociální skupinu, toto téma dostává do popředí. Ve filmu samotném se nachází pouze dva okamžiky, při kterých tematizace mezilidských vztahů může vytanout na mysl, přesto zobrazení muže a ženy spíše celkově dokresluje celkový obraz vybrané společenské vrstvy. Mikulášek s Viceníkovou naopak považují toto téma za klíčové k dokonalému zrcadlení a hlubší sondě do nás, diváků samých.

Poprvé se ve filmu zřetelněji setkáme se zobrazením partnerského života ve scéně, kdy u hostitelů převáží hlad a chuť na jídlo nad chťičem. Je zajímavé sledovat obrat postavení obou partnerů, nejdříve se zdá dominantní, což zde také znamená společensky nevhodný, muž, ale ten si záhy uvědomí, že dole čekají hosté, což se od nich, jako od hostitelů, nesluší. To žena jej pak táhne zahradou a přemlouvá, jako Eva pokušitelka, a naplno v něm probudí jeho pudovou stránku. V salonu je pak oba vidíme s větvičkami a listy ve vlasech jako Dionýsa a nymfu, Buñuel se vůbec nezabývá psychologíí vztahu, zajímá ho jen jeho tělesná stránka. Poté se ještě jednou vyskytne ve filmu zmínka o ženách a mužích, ale jde pouze jen o drobnou narážku vysmívající se ženské emancipaci. Zda jde o autorův osobní názor či vlastnost podle

něj spojovanou s povrchní smetánkou těžko říct. Zajímavě s ní ale pracují poté Mikulášek s Viceníkovou ve prospěch druhé z možností.

Autorská dvojice zobrazuje muže jako dominantní samce a ženy jako trpitelky sloužící k jejich potřebám, což se rozchází jak s obrazem ženy pokušitelky ze zahradní scény, tak interpretačně vylučuje možnost Buñuelova osobního vkladu. Ještě více tím pak akcentuje linii tematizující zvířecost v člověku, mužský machismus jako by úzce souvisel s hladem a nedostatečným naplněním. Žena slouží díky svému mateřskému mléku jako náhradní producent potravy tam, kde civilizace selhala. Mikulášek s Viceníkovou zobrazují poměrně široké rozpětí svazků a aktů s nimi spojenými, od dlouhodobého manželství, přes námluvy až k volnému vztahu a nevěře, a žádné není ideální. V manželství muž ženu degraduje na pouhou ozvěnu sebe samého, která slouží pouze k sebeuspokojení, žádost o ruku, zobrazená v inscenaci, mohla takto vypadat naposledy před tisícem let a zobrazený volný vztah se rovná nevěře, samozřejmě pouze z mužské strany. Mikulášek s Viceníkovou také obdařili jednu z ženských postav těhotenským břichem,²² což ještě umocnilo obraz ženy jako tvora, který dává, ať už život či potravu. Primárně se ale stejně jako Buñuel soustředí na fyzickou stránku vztahu, což obecně zapřičiňuje zvolená divadelní stylizace. Vyšší třída jako garant společenského progresu selhala a cyklicky se vrací zpět na začátek, či možná se nikdy nikam neposunula a zakrněla na něm. Podle Mikuláška s Viceníkovou však všechny vztahové problémy a genderové nerovnosti vyřeší chutná krmě. Nebo je pouze odloží na později a jejich poselství je naléhavější než se zdá?

Křupavá derniéra

Ač představení nemusí nějak výrazně vědomě pracovat s jakýmkoliv z performativních prvků, přece jen se v drobných okamžicích potkává s teorií Fischer-Lichteové, a to přímo pokaždé při svém uvedení.²³ Především zvláštní

²² Na sto procent nevím, zda se jednalo o autorský záměr či byla herečka opravdu těhotná, ale domnívám se, že šlo pouze o kostým.

²³ „Materiálnost představení netkví v artefaktu, ale udá se, přičemž tělesnost, prostorovost a zvukovost jsou zjevovány performativně.“ Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, str. č. 235

uvedení a milníky v životě inscenace oplývají událostností snad ještě více než každé samotné představení, které se odlišuje především kvůli prchavosti a nevratitelnosti času. O premiérách a derniérách se již dopředu mluví jako o událostech, tím pádem se mohou lišit nejen v drobných detailech, ale mohou býti pozměněny úmyslně. S tímto konceptem vědomé performativní událostnosti Fischer-Lichte vůbec nepracuje, ač právě speciální uvedení, výjezdy či veřejné zkoušky mohou prožitek pozměňovat o mnoho více.²⁴

Právě v případě derniéry *Buržoazie* tvůrci nápaditě využili příležitosti očekávání něčeho speciálního, definitivní tečky. Rozdali tedy při děkovačce každému z herců po jednom balení křupek, které se v představení objevují jako jediný opravdový pokrm, a ti se pak rozhodli vysypat všechny obsah pytlů mezi osazenstvo po vzoru svých postav, které s jídlem divoce házejí a zasypávají se jím navzájem. Nejenže tím došlo k prolnutí aktérů a publika, které po celou dobu sedělo v hledišti a rozhodně to též umocnilo divácký zážitek. Především ale s pomocí jednoduché krmě Mikulášek s Viceníkovou podtrhli své lehce apelativní poselství, diváci nejenže sledovali představení, ke kterému se možná vnitřně vztáhli, sama inscenace se jich fyzicky dotkla.

Co Bůh? Zloděj? Homosexuál?

Stejně jako se výjimečně objevují na divadelní scéně inscenace, které se snaží o naprostou imerzi a divadelní adaptace filmových děl, tak ani koncept takzvané one-(wo)man show nevidáme na prknech tak často. Pokud se již někde objeví představení pouze s jedním hercem, většinou se jedná o částečně autobiografickou zповěď, v níž autor, často představitel sám, zjevuje divákovi své nitro či se snaží s humorným nadhledem reflektovat svá životní pochybení. S podobným konceptem také pracuje zjevení loňské divadelní sezóny²⁵, inscenace Divadelní společnosti Masopust v Eliadově knihovně Divadla Na zábradlí nazvaná *Deník zloděje*, v níž

²⁴ Sama jsem inscenaci *Buržoazie* shlédla v derniérový termín a domnívám se, že to můj osobní prožitek velmi zintenzivnilo.

²⁵ Soudě podle množství nadšených kritik a počtu cen a nominací.

kolektiv autorů ve složení Jan Nebeský, Tereza Marečková a Miloslav König kombinuje barokní báseň Bedřicha Bridela *Co Bůh? Člověk?* s pamětmi francouzského enfant terrible Jeana Geneta, podle kterých též hra dostala svůj název. Na jevišti sledujeme bezejmennou postavu, která se ústy Miloslava Königa za pomoci klavírního doprovodu vyznává ze svého vnitřního boje se sebou samou. Výsledek se dá jednoduše pojmenovat floskulí „herecký koncert” Miloslava Königa, avšak primární kvalita tkví především v samotné syntéze dvou takto na první pohled odlišných děl.

Je však naprosto pochopitelné, proč se první hodnocení vždy vztahují k hereckému výkonu hlavního a jediného představitele. Základním kamenem pro to, aby mohlo divadlo jednoho herce fungovat, je výběr aktéra, který zvládne celé představení uhrát sám bez hereckého partnera a neustále text tlačit dopředu. Ani sebelepší herec však nedokáže stoprocentně zakrýt chyby, které může text obsahovat, může se je pokusit pouze zahladit. Pokud hra nefunguje jako dramatický celek, může sice divák vyzdvihovat herce, ale nikdy se neobejde bez vztáhnutí k textu. To, co stvořili König s Marečkovou se pak doopravdy jeví jako neskutečně odvážný počín, který ale díky bohu též funguje.

Nejisté tělo prochnuté duší

Ať se může zdát forma divadla jednoho herce jakkoliv výjimečná, autorské trio se rozhodlo ji ještě více akcentovat a co nejvíce nechat vyniknout možnostem a příležitostem, které herecká samota nabízí. Miloslav König sice má na jevišti partnera v podobě klavíristy, který se také sám postaral o celou hudební složku, Martina Dohnala. Sice s ním König komunikuje, ale neparcuje s ním v pravdě jako člověk s člověkem, jako s rovnocenným partnerem. Jejich vzájemná interakce naopak spíše podtrhuje samotu hlavního aktéra. Na začátku přichází Dohnal na jeviště ve zvláštním kostýmu jakéhosi monstra z bažiny, kostým ale během hry postupně odkládá, až se z něj nakonec stane obyčejný muž ve fraku, z netvora se stane člověkem. Obdobnou proměnou prochází i herec, který se ale vyvíjí opačným

způsobem. Na začátku přichází muž - sportovec, sebevědomý a civilizovaný, který si však přináší s sebou několikero tajemných sklenic, v nichž, jak se později divák dozvídá, se nachází med, mouka a zemina, kterými si představitel postupně pokrývá celé tělo a během toho cituje pasáže o vlastní mrzkosti a marnosti.²⁶ Zatímco jeho ego klesá, klavírista se zdá jistější a jistější ve své roli, v závěru hry, kdy se konečně Dohnal celý svlékne z kožichu, obléká si jej na sebe v tu chvíli téměř nahý König. Osoba za klavírem tedy není nikým jiným než hercovým alter egem, jeho druhým schizofrenním já. Po celou dobu hlavní postava svádí boj se sebou samým, o to, kým vlastně je. Dohnal s Königem splývají v dvojjediné já, doslova ztělesňují to, co Fischer-Lichte nazývá *radikální konceptem prezétnosti*²⁷, právě na jejich kostýmech přesně vidíme zápas hédonistického milovníka z kajícím mužem.

Celá inscenace se snaží velmi akcentovat tělesnost, která se může vztahovat jak k barokní haptičnosti, tak beatnické sexuální otevřenosti. König vystřídá za dobu představení nespočetné množství oblečení, od sportovního vybavení přes svůdné spodní prádlo až po ženské šaty. Nejistotu jeho identity vyjadřují symboly typické pro oba genderové konce, střídá se tu sportovní fotbalové oblečení spolu s podpatky a lakem na nehty. Jako by ho nejistota o vlastní váze donutila pochybovat o sobě samém, nejen v morálním slova smyslu. Celé představení ale výrazně fyzicky prožívá i obecenstvo skrz zvláštní zápach způsobený spojením medu a hlíny, který se line knihovnou a může vyvolávat až fyzicky odpudivé pocity. Jak se hnusí muž sám sobě, částečně se jej začínají štítit i diváci.

Interaktivní barytonová konfese

Nejen po fyzické stránce ale autoři pracují s diváckým očekáváním a zosobněním, ačkoliv se samotným vnořením diváka se nepracuje tak důsledně jako se tomu děje v

²⁶ „Já nad oteklé vředy,
i nad hnůj jsem ohavnější,
všecken zapuchlý, bledý,
nad jed i mor ohyzdnější.“ Bridel, Co Bůh? Člověk?, sloka 23

²⁷ „Na konci tohoto procesu je dichotomie, tělo je plně pohlceno myslí. Prezétnost naplňuje svůj příslib a eliminuje tuto dualitu,“ Fischer-Lichte, Estetika performativity, str. č. 143-144

Pomezí, snaží jej zapojit více po vzoru Fischer-Lichteové,²⁸ která ale při takovémto způsobu participace zmiňuje především nastolení rovnováhy mezi aktéry a diváky. Marečková s Königem sice využívají podobných postupů, ale divák nepocituje, že by se tímto vyrovnával a přibližoval herci, už tak je mu na dosah ruky, funguje jako zpovědník při jeho divadelní formě svátosti smíření. Bez diváka, by se nemohl König posunout dál, protože pouze obecenstvo funguje jako odrazná deska, jako partner v podobě upřených pohledů, který jinak na jevišti absentuje. Nejenže neustále komunikuje s publikem, flirtuje s ním a pláče mu v klíně, to by z něj dělalo jen hereckého kolegu, vyzývá jej k podílu na rytmu hry. V určitém momentu oznámí, že si nutně potřebuje dát cigaretu a že bez kuřácké pauzy nemůže představení pokračovat, čímž divákům naznačí, aby mu nabídli z vlastních zásob. Nastává lehce trapné ticho, avšak brzy jej prolamuje štrachání v kabelkách. Divákovi byla nabídnuta role dramaturga či inspicienta, záleží pouze na něm, za jak dlouho Königovi cigaretu daruje. Někteří sedí s krabičkami v klíně, někteří tiše ubalují, a přesto trvá notnou chvíli, než se někdo pustí do interakce s již hlínou obaleným představitelem. Stydlivost najednou získává mnohem větší, tvůrčí, význam a stává se z ní cit pro tempo. Když König podruhé o cigaretu již zažádá, odpověď mu přistane bleskově v klíně. Divák pochopil, že tak blízko vyvrcholení není čas na retardace.

Nevšední na herecké zpovědi je také především fakt, že dobrou polovinu König nepřednáší, jak by se dalo očekávat, ale zpívá, a to přímo v operním stylu. Z tohoto důvodu se pro něj stává klavírista Martin Dohnal, jeho muzikální já, nepostradatelným, bez něj by se nemohl vyjádřit. Zpěv zde funguje jako úleva, možnost konečně se, i skrze pohyby, vyjádřit, což jazyk samotný neumožňuje. Zároveň ale jeho "genetovské" části kontrastují s chórovým rozměrem, který zpěv dostává v pasážích citujících Bridela. Ke konci představení usedne König za piano sám a ohlásí Dohnalovi pauzu, dokonce jej surově odstrčí. Opět boj o vlastní identitu vyjadřuje melodická linka celé inscenace, herec musí nástroj rozezvučet sám, jeho druhé já, již totiž není schopné postihnout všechnu bídu v moment, kdy vítězí pokora

²⁸ „*Performeréři vyvíjeli tlak na diváky, manipulovali jimi a nutili je ke spolupráci.*“ Fischer-Lichte, *Estetika performativity*, str. č. 143-144

a trýzeň, odtud už musí člověk kráčet sám a Dohnalovi je přisouzena pouhá role diváka.

Kontrapunktní syntéza

Hlavní příčinou, proč Deník zloděje poutá tak velkou pozornost, je, jak již výše zmiňuji, text samotný. Marečková spolu s Königem se rozhodli zkombinovat dva na první pohled nesmírně vzdálené texty, ať už z hlediska tématu, formy a především také času. Zatímco Bridelova lyrická báseň se zabývá vztahem jedince a Boha, Genet ve svých denících přibližuje čtenáři život několikanásobného společenského vyvrhele, zloděje a homosexuála. Už adaptace děl pouze samostatně se může zdát těžko proveditelná, avšak z hlediska formy by nejspíš vypadala podobně jako současná inscenace. Syntéza obou textů je ale výjimečně funkční. Zatímco jak deník, tak básnická zповěď, se sestávají z holých monologů, jejich spojením vzniká pro divadlo jako takové nanejvýš nutný dialog. Běžně bychom jej očekávali mezi dvěma postavami, tady jej ale vede hlavní postava sama se sebou, a možná se dokonce jedná o boj mnohem naléhavější, syrovější, než by mezi sebou mohli vést dvě osoby, které mají šanci na výhru padesát na padesát. Pokud však jde o svár dvou vnitřních já, jedinec se nemůže vyhnout prohře v určité formě, vždy může zvítězit jen jeho část, nikdy on sám ve své celistvosti.

Celé libreto funguje především díky mnoha zdánlivě nenápadným společným bodům v obou textech, které si zároveň v něčem rozumí a jiném protiřečí, ale především si navzájem na své otázky, i když ne uspokojivě, pomocí dalších otázek, odpovídají. Zároveň také v novém kontextu získávají úplně jiný, ne však jakkoliv chybný, význam. Oba texty spojuje především jejich naléhavost a niternost, která přímo vyzývá k inscenaci formou divadla jednoho herce. Libreto, i přes svou zdánlivou kontroverzi, nemá vůbec čím pobuřovat, zobrazuje totiž zlomeného člověka, který tápe sám v sobě a snaží se nalézt odpovědi na těch nejnepravděpodobnějších místech. Zatímco Bridel může pomoci nalézt odezvu na krizi existenční, Genet napomáhá nalézt pravdu o svém těle v materiální podobě. Záleží však pouze na

divákovi v jakou stranu uvěří a kde podle něj může nalézt spásu lidská troska, doslova *zeměplazí červíček*.

Důležitou roli také hraje trůn²⁹, který vévodí celé scéně. Na začátku ještě poměrně sebejistý člověk na něj s naprostým klidem usedá, avšak postupně již raději volí jiná místa k sezení. S postupem času upadá před mocí trůnu, plazí se před ním, aby na něj opět ale zase mohl usednout a neustále se toto opakuje. Boj nejenže svádí hrdina sám se sebou, ale i s veškerými věcmi okolo sebe, zda zvolil Bridela nebo Geneta si však může divák pouze domýšlet. Již ne člověk, ale netvor odchází z jeviště zhnusen sám sebou a co Bůh? Mlčí, stejně jako signály tělesných pudů. Snad se odpověď nalézá v diváckém potlesku.

Sebeláska a pokora

Oba texty řeší do jisté míry téma lásky a náklonnosti, avšak osoby citového zájmu se naprosto odlišují, stejně tak, jako jejich forma. Jejich spojením do úst jednoho herce pak vzniká téma nové, zastřešující jak Bridela, tak Geneta. Oba prameny se vzájemně doplňují, jak výše zmiňuji, zatímco Bridel řeší lásku z citového hlediska, Genet reflektuje i její nedílnou fyzickou část. Mimo lásky k někomu druhému se v postavě muže oním spojením pak odráží především téma (ne)lásky k sobě samému, které nakonec nad dialogem vyhrává a hrdinu naprosto pohlcuje.

Ústy Geneta se König snaží zformulovat otázku o vztahu lásky jako citu ke své nedílné fyzické formě. Francouz se netajil svou otevřenou promiskuitou a také hlavní postava líčí své sexuální zážitky s citem pro detail. Podle Geneta je láska drsná, surová zároveň ale i vlídná a něžná³⁰, a právě v tomto kontrastu spočívá její podstata. Tuto esenci v sobě nese i libreto samotné, kdy lyrické pasáže náleží baroknímu básníkovi, jenž odpovídá na lásku niternou, emocionální a jasně a zřetelně ji

²⁹ „*Já ten nejmenší cvrček*

k nohám trůnu jeho padám,” Bridel, *Co Bůh? Člověk?*, sloka 70

³⁰ „*Ce n'était plus même son souvenir que je transportais avec moi mais l'idée d'un être fabuleux, origine et prétexte de tous les désirs, terrible et doux, lointain et proche au point de me contenir car, étant maintenant rêvé, il avait, encore que brutal et dur,...*” Genet, J: *Le Journal du voleur*, Paris, Galliamard, 1982, str. 189

formuluje. Milovat znamená oddat se celým tělem, ztratit sebe sama v tom druhém.³¹ V Königově postavě se tak snoubí milenec, který se ztrácí v záhybech těla druhého, i člověk, který se pro svou lásku oddá celý Bohu.

Velice však trpí absencí lásky k sobě samému. Pro všechen obdiv a zaujatost jinými svádí zápas se sebou samým, s přijutím své vlastní podoby, zobrazenou právě skrz zohyzďování se a následné zkrášlování. Dominance druhého spojuje obě díla, ale v obou postava spásu nenachází. König zažívá konflikt tak silný, že jej nemůže unést. Láskou k Bohu nedokáže ukojit svůj chtíč, tak kontrastní a neslučitelný. Jediným východiskem se pro něj stává zřeknutí se všeho, veškeré lásky, stává se netvorem, který nemá potřebu milovat a milován není.

Závěrem, opona padá

Přestože jsem se snažila vybrat tři inscenace rovnocenné z pohledu množství aplikovatelných teorií Fischer-Lichte, již zpočátku se ukázalo, že sama zvolená forma stanovuje množství mantinelů. Pro důslednou a vyváženou aplikaci úvah z *Teorie performativity*, bych musel zvolit buď tři imerzivní či site-specific projekty nebo tři do jisté míry tradiční inscenace, na čemž se ukazuje i jistá slabost knihy samotné, která si sama jako příklady zvolila projekty velmi výjimečné a revoluční. Pokud tedy chceme její teorie aplikovat na inscenace momentálně běžně hrané na české divadelní půdě, zdají se ony rozborly lehce povšechné. Naopak ale díky jejím teoriím můžeme také lépe porozumět a rozpoznat projekty, které se opravdu něčím vymykají.

Každá z inscenací vyzdvihuje jiný z performativních aspektů, a tak si z nich sic můžeme odnést podobně silný zážitek, který je však utvářen jinými způsoby. Naprosto bezpochyby se divákovi nejvíce vryje pod kůži *Pomezí*, už především proto s jak velkým množstvím aspektů a s jakou intenzitou performativity pracuje. Avšak

³¹ „Když si myslím o Bohu,
což mám dělati, musím říci:
ach, Bože, víc nemohu,
rač mě v sobě potopiti!“, Bridel, *Co Bůh? Člověk?*, sloka 68

stále se domnívám, jak již jsem psala výše, že takovou míru emerze umožňuje již samotná forma, která přímo vybízí k ohledávání vlastních inscenačních možností. Volnost, kterou takovýto typ projektu umožňuje, automaticky dává divákovi nepřeborné množství příležitostí pro to, prožít čas strávený v divadle co nejintenzivněji. Inscenace, při kterých divák musí sedět na vyhrazeném místě a pouze sledovat dění na jevišti, maximálně s krátkodobým zapojením do hry, se pak nepřekvapivě zdají chudší v ohledu performativních prvků a intenzity divácké percepce, což se může zdát i z rozborů *Buržoazie* a *Deníku zloděje*. Rozhodně však jakékoliv, i klidně minimální, využití aspektů, kterými se Fischer-Lichte zabývá, dělá zážitek silnějším, což dokládá např. otřesenost, se kterou diváci reagují na herce, který si nimi chce interagovat v případě, že je na to název či upomínka nepřipravily. Největší posun od běžných divadelních představení v ohledu záměrné práce s performativními prvky pak vidím nejen v intenzitě zážitku, ale také v jeho exkluzivitě, navíc zdůrazněné akcentem na pomíjivost této zkušenosti.

Analýza mediality odhalila distanci, která leží mezi jednotlivými formami umění, i díky možnosti využít performativní vlastnost divadla. Nutně však neplatí, že divadelní forma automaticky pouze umocňuje zážitek vyvolaný originálem, jak jde nejlépe vidět na Mikuláškově inscenaci. Přepis na divadelní prkna však může daným tvůrcem vyzdvihovaný motiv performativita ještě více umocnit, což jí dává neskutečný interpretační dopad.

Ačkoliv téma mezilidských vztahů se původně přímo k performativitě nevztahovalo, jeho analýza poukázala na fakt, jak vše se nakonec i všechny jednotlivé obsahové aspekty a motivy k ní nevyhnutelně vážou. Práce s časoprostorem, která dostává diváka blíže k hercům, nutí všechny aktéry prožívat okamžik mnohem fyzičtěji a lépe vnímat pomocí tělesných podmětů, které se vztahovými tématy velice úzce souvisí. Spoluvytváření díla a stírání hereckých hranic zase dává divákovy možnost v případě takto univerzálního tématu promítnout do hry kus sebe a možná tím i lépe sama sebe pochopit.

Každá z inscenací také přečtenou teorii do jisté míry posouvá ještě o kousek dále. *Pomezí* se snaží povýšit divadlo na rituální zážitek promyšlenou prací s tématem samotným, ale i jeho literárními aluzemi, ale především jeho formou, čímž dává divadlu opravdu měnit společnost, což je jev, který mu Fischer-Lichte upírá. *Buržoazie* vědomě pracuje s diváckým očekáváním a událost výjimečnou samu o sobě posouvá ještě o stupínek výš, čímž z divadla činí vpravdě velké umění v antickém slova smyslu. *Deník zloděje* zase ojediněle pracuje s ideou tragična zrozenou z přílišné blízkosti, kterou však nikdy Eagleton neaplikoval na tělo samotné, ale pouze na vnější prostor, což inscenaci dodává až hamletovský rozměr. Všechny tři inscenace ale především svým zkoumáním hranic dodávají, že zážitek neleží přímo na hranici, liminalita není klíčem, ale pro ještě větší intenzitu je nutné tuto hranici překročit.

Soupis literatury

Prameny

- Brychta, L., Součková, K. a Tretiag, Š: *Pomezí* (Divadelní spolek Pomezí)
- Buñuel, L., Carrière, J.-C., Mikulášek, J. a Viceníková, D: *Buržoazie* (Divadlo Na zábradlí)
- Genet, J., Bridel, B., König, M: *Deník zloděje* (Divadelní spolek Masopust)
- Luis Buñuel: *Nenápadný půvab Buržoazie*, 1972
- David Lynch a kol.: *Městečko Twin Peaks, 1990 - 2017*
- Fowles, J: *Mág*, přel. J. Línek, Zlín, Kniha Zlín, 2014
- Robin Hardy: *Rituál*, 1973
- Genet, J: *Le Journal du voleur*, Paris, Galliamard, 1982
- Bridel, B: *Co Bůh? Člověk?*, e-knihovna mlp, 2013

Odborná literatura

- Fischer-Lichte, E: *Estetika performativity*, přel. M. Polochová, Mníšek pod Brdy, Na Konáři, 2011
- Eagleton, T: *Sladké násilí. Idea tragična*, přel. M. Sečkař, Brno, Host, 2004
- Desmond, J. M., Hawkes, P: *Adaptation: Studying film and literature*, Boston, The McGraw-Hill, 2006
- Kubák, I. K: *Imerzivní divadlo*, Praha, Pražská scéna, 2015