

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Teorie a praxe divadelní tvorby

**TEZE DISERTAČNÍ PRÁCE**

**POZOROVAT PRÁZDNÝ PROSTOR**

**Současné podoby  
autorského neinterpretčního divadla**

**Karolina Plicková**

Vedoucí práce: doc. Mgr. Daniela Jobertová, Ph.D.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: PhD.

Praha, 2021

## Teze disertační práce

*Autorským neinterpretačním divadlem* se rozumí takový typ divadelní tvorby, který nevychází z předem daného dramatického textu určeného k interpretaci, ale který obsahovou i formální podobu vznikajícího díla hledá a utváří teprve v rámci tvůrčího procesu. *Autorské neinterpretační divadlo* představuje zároveň velmi otevřený „systém“, jehož určujícími znaky jsou fluidita, proměnlivost a *nepravidelnost*. Výjimek se v jeho rámci objevuje výrazně více než pravidel, každá zdánlivá danost má svoji *alternativu* a veškerým pokusům o kategorizaci se tento typ tvorby už z principu vzpírá. Jeho nejbližším příbuzným pojmem je *alternativní divadlo* – nejedná se o synonyma, oba pojmy nicméně pojí částečně shodný akční rádius.

Středobodem mého zájmu je *divadelní zkouška*. Podnikla jsem tři sondy do tvůrčího procesu vzniku tří vzájemně velmi rozdílných scénických děl a pokouším se pojmenovat konkrétní podmínky a okolnosti, které zkoušení provázely. Zajímají mne v této souvislosti zejména obecné možnosti verbalizace tvůrčího procesu, které, jak se domnívám, mohou představovat zároveň podnětné strategie pro verbalizaci a analýzu výsledných scénických tvarů. Reflektuji vznik následujících děl:

1. ***Ubu se baví***. Divadlo Na zábradlí Praha, prem. 22. 2. 2010, režie Jiří Havelka a kol.
2. ***skončí to ústa***. Divadlo DISK Praha, prem. 22. 10. 2016, režie Jiří Adámek.
3. ***You Are Here***. Divadlo Ponec Praha, prem. 26. 9. 2016, režie Petra Tejnorová a kol.

Hlavní otázky mé práce jsou navázány na fenomén *textu*: pokud text v neinterpretačním typu tvorby není v pozici předlohy a pokud je vůči ostatním elementům divadelní tvorby (světlo, zvuk, tělo, objekt atp.) obvykle dehierarchizován, zajímá mne, jakým způsobem tedy text vzniká, odkud pochází

a jak se s ním během tvůrčího procesu nakládá. Zaměřuji se na *zdroje textu*, na *typy textu* a na *dramaturgické postupy*, jimiž je text tvarován. Divadlo je ze své podstaty časové umění: otázky textu proto paralelně proplétám s otázkami *času* a téma práce nahlížím optikou *temporality*. Obecně řečeno sleduji *proměny textu v čase divadelní zkoušky*.

Výraznou inspirací mi je v tomto směru muzikologická publikace *Being Time* autorů Richarda Glovera, Jennie Gottschalk a Bryna Harrisona (Bloomsbury Academic, 2019), kteří provádějí přiznaně subjektivní reflexi poslechu experimentálních hudebních kompozic, a to právě prostřednictvím časové optiky. Pokud britští muzikologové verbalizují *čas poslechu*, provádím sama ve své práci verbalizaci *času vnímání divadelní zkoušky*. Stejně jako oni postupují *metodou imerze a reflexe* – a jako nástroj pojmenovávání divadelního tvůrčího procesu volím *temporální metafory*.

Počínám si induktivně: vycházím od konkrétního materiálu a směřuji k obecnějším závěrům. Přes snahu o vytyčení šířeji platných tendencí ovšem není mým cílem přijít s „obecnou teorií autorského divadla“. Namísto toho volím možnost selektovat určité výmluvné příklady a na jejich základě zkusit popsat specifika pouze jistého dílčího segmentu současné autorské neinterpretovní tvorby. Původně jsem se chtěla věnovat výhradně pojmu *devised theatre*; v průběhu výzkumu jsem ovšem změnila perspektivu a namísto pohledu „zvenčí“, ze zahraničních kontextů a přes zahraniční termíny, jsem se rozhodla pro pohled „zevnitř“, z praxe současného českého divadla směrem „ven“, k zahraničním paralelám a inspiracím.

Diskurz české divadelní teorie i praxe proplétám diskurzem ze spřízněných zahraničních oblastí, včetně těch přesahových: zabývám se vizemi skupin Forced Entertainment a Gob Squad, i programovými estetikami tvůrců jako jsou Heiner Goebbels, Pina Bausch, Erwin Wurm nebo Andrej Tarkovskij. Pracuji s opusem Hanse-Thiese Lehmana *Postdramatické divadlo*, s beckettovskou monografií teatrologa Stanleyho E. Gontarskiho, s několika muzikologickými studiemi, s texty Johna Cage, Marvinna Carlsona, taneční teoretičky Gabriele Brandstetter, či s idejemi filosofů Henriho Bergsona (*trvání*), Adriena Heathfielda (*mrhává časovost*), Mladena Dolara (*hlas jako objekt*), Laury Cull (*divadlo imanence*) nebo

Félix Guattariho a Gilles Deleuze (*rhizom*). *Temporalita* se ve všech těchto oblastech ukazuje jako potenciálně společná a široce uplatnitelná myšlenková i verbalizační strategie.

Název práce *Pozorovat prázdný prostor* může asociovat intertextuální spojitost s dobře známou monografií Petera Brooka *The Empty Space* (1968). Titul disertace ovšem aluzivně směřuje ještě jinam. K britskému divadelnímu režisérovi, herci, spisovateli, vizuálnímu umělci, autorovi a od roku 1984 také uměleckému šéfovi experimentální divadelní formace Forced Entertainment, k Timu Etchellsovi. Spolu s fotografem Hugem Glendinningem Etchells už od roku 2003 pořizuje a postupně shromažďuje jakýsi katalog snímků prázdných jevišť, který je nárazově vystavován pod názvem *Empty Stages*.

Právě záměrné, intenzivní i zcela bezděčné pozorování prázdného prostoru vymezuje Etchells jako jednu ze *základních situací divadelní zkoušky*. V takto zhuštěné podobě může podobná idea znít téměř anekdoticky – v neinterpretachní tvorbě je ovšem právě pozorování jakožto časový akt přirozenou a integrální součástí specifického typu *psaní pro divadlo*, které probíhá z velké části právě *přes scénu*. Prázdný prostor může připomínat prázdný list, nebo čerstvě otevřený dokument v textovém editoru (jeho *prázdnota* navíc není nikdy absolutní, jak dokážu později).

Disertační práce je členěna do pěti hlavních kapitol, které jsou nazvány *Kontext, Text, Čas, Proces a Tvar*.

V první kapitole *Kontext* vzájemně vymezují významová pole pojmů *autorské (neinterpretachní) divadlo* a *devised theatre*. V posledním zhruba desetiletí se pojmy v kontextu českého divadla objevují ve vzájemném sousedství; přes všechny podobnosti se ovšem nejedná o pojmy zcela identické. V praktickém diskurzu samozřejmě obě označení snesou jistou míru licence; jejich záměny ovšem v některých případech mohou způsobovat dílčí nedorozumění.

Genezi a vývoj českého termínu sleduji na příkladech konkrétních autorů a jimi iniciovaných či reflektovaných pojmů, které se všechny primárně týkají zejména *modu operandi*: tuto řadu tvoří Bořivoj Srba a *nepravidelná dramaturgie*,

Bohumil Nekolný a *studiové divadlo*, Josef Kovalčuk a *autorské divadlo*, Jan Roubal a *alternativní divadlo*, Ivan Vyskočil a *autorská tvorba* a Jaroslav Etlík a *(ne)interpretační divadlo*. Všechny tyto typy divadelní tvorby jsou kontinuálně provázeny polaritou mezi dvěma mody autorství, a sice mezi *režisérským přístupem a kolektivní tvorbou*.

Zdá se, že v tradici českého *autorského neinterpretačního divadla* druhé poloviny dvacátého století i počátku století jednadvacátého se výrazněji prosazuje tendence k režisérskému přístupu (než k plně dehierarchizované kolektivní tvorbě). Jakkoli jsou tedy kategorie jako režie, dramaturgie, scénografie atp. v neinterpretační tvorbě často vnímány spíše jako funkce, které mohou v rámci týmu fluktuovat, má české autorské divadlo v mnoha případech stále svého (jasně daného) režiséra. Pojem *autorské neinterpretační divadlo* je také po žánrové i druhové stránce značně neutrální a otevřený (tvůrčí proces může vyústit jak do podoby intermediální scénické kompozice, tak i – možná překvapivě – do inscenace v podstatě činoherního typu).

Pojem *devised theatre* (zkráceně *devising*) vychází z velmi specifického britského divadelního kontextu a označuje zejména divadlo, které se vzpírá „nadvládě textu“ (představuje protějšek *text-based theatre*). Označení prochází značnými vývojovými proměnami; doslova znamená takové divadlo, které *vymýšlí, vynalézá a navrhuje* svoji vlastní tvář. Jeho výrazným rysem je kolektivní způsob práce, v němž je režijní funkce rozprostřena na všechny členy týmu. Termín je také spojen s jistým druhově-žánrovým odstíněním směrem k výtvarnému či fyzickému, ale také politickému divadlu.

*Devised theatre* lze tedy dnes obecně vymezit nejspíše jako takový *kolektivní způsob autorské divadelní tvorby*, který nevyhází z předem daného textu určeného k interpretaci, ale který svoji formální i obsahovou podobu hledá teprve ve společně sdíleném tvůrčím procesu. *Devised theatre* je často divadlem, které akcentuje, nebo přinejmenším zrovnoprávňuje vizualitu, tělesnost, zvuk či objekt s textem. *Devised theatre* je často divadlem, které vědomě pracuje s politickým rozměrem tvorby, ať už v rámci uspořádání skupiny, nebo v podobě zpracovávaných témat. *Devised theatre* je často divadlem, které rehierarchizuje, emancipuje a destabilizuje stávající pořádky.

Konkrétní podoby *autorského neinterpretovaného divadla* a *devised theatre* mohou být velice různorodé, navrhuji vizualizovat je např. za pomoci souřadnicového systému. Jako proměnné na osách x a y si lze představit určující znaky obou těchto typů divadelní tvorby, a sice *kolektivnost* a *procesualitu* – v konkrétních případech se liší míra jejich naplnění. Intenzitou kolektivnosti rozumím *míru, s jakou jsou klíčová rozhodnutí přijímána kolektivem*, nebo naopak režisérem (*devising* je jednoznačně kolektivnější). Intenzitou *procesuality* pak rozumím *míru, s jakou je tvar otevřený vůči změně*, tj. zda vzniká „z ničeho“, anebo zda na počátku zkoušení s celým týmem stojí už do jisté míry připravený materiál (*devising* tenduje spíše ke společné tvorbě bez přípravy). Oba faktory vykazují potenciální přesah i do fáze představení (členem kolektivu přijímajícím rozhodnutí se může stát i divák, tvar může být otevřen změně ve formě improvizace či zásahů publika atp.).

Všechny významové nuance daných pojmů popisují detailně přímo v disertační práci; hlavní vymezení českého a britského (resp. mezinárodního) kontextu shrnuji následovně:

autorské neinterpretované divadlo

= režisérský přístup, nebo kolektivní tvorba

devised theatre

= kolektivní tvorba („autorské neinterpretované kolektivní divadlo“)

auteur theatre

= režisérský přístup („autorské neinterpretované režisérské divadlo“)

V druhé kapitole *Text* nahlížím textový fenomén jakožto *materiál, terén* nebo *objekt*. Text se v *autorském neinterpretovaném divadle* stává jednou ze „surovin“, s níž může být nakládáno v podstatě „kutilsky“ (text jako materiál vnímá např. Hans-Thies Lehmann). Z různou měrou „opracovaných“ i čistě „surových“ textů jsou velmi často vytvářeny pomyslné krajiny, jimiž je tvůrci (a posléze i divákovi) umožněno svobodně procházet (s metaforou krajiny pracuje např. Heiner Goebbels). Text také může fungovat jako specifický objekt, který lze v rámci tvůrčího procesu v podstatě „animovat“ (představa čtení jako pytláčení podle Michela de Certeau).

Ve třetí kapitole *Čas* se koncentruji na situaci společného, kolektivního pozorování prostoru. Pracuji se studii Miroslava Petříčka či Jana Vedrala, beru si na pomoc časové metafory a vycházím z předpokladu, že prostor nikdy není tak docela prázdný. Pokud jsou v neinterpretachní tvorbě výchozím tvůrčím materiálem vlastně členové kolektivu a jejich dosavadní osobní historie, jak píše vlámská dramaturgyně Marianne van Kerkhoven, domnívám se, že pozorovaný prostor je pomyslně „plný“ všech osobních minulostí (i o sebe se tříštících vizí). Vytrženo z kontextu zní možná dané tvrzení poněkud esotericky, lze z něj ovšem vycházet i při zcela seriózních úvahách o dramaturgii tvaru vznikajícího bez předlohy (jak se ukáže v poslední kapitole). Pojmenovávám řadu možných *nultých bodů* divadelní tvorby a vymezuji několik vrstev *času divadelní zkoušky* (odlišuji např. *čas materiálu*, kterému je dovoleno, aby se volně, v podstatě rhizomaticky rozrůstal, vs. *čas režie*, který rozrůstání různou měrou usměřňuje).

Ve čtvrté kapitole *Proces* konečně provádím reflexe tří výše uvedených tvůrčích procesů. Všímám si různých *pravidel*, jejichž prostřednictvím je prázdný prostor postupně konkretizován; zajímá mne, které strategie fungují jako samovstřebatelné stehy a ve výsledném tvaru se rozpustí, a které jsou naopak čitelné i z něj; zkouším popsat, jakými způsoby režisér zkoušku *transcendentně* řídí a jakými ji naopak nechává *imanentně* se rozbíhat.

V poslední páté kapitole *Tvar* potom vymezuji sedm faktorů, které podle mne ovlivňují genezi a tvarování textového materiálu v čase zkoušky. Se všemi se pojí jev, kterému je vystaven každý člen tvůrčího týmu. Volím pro něj označení *dramaturgický paradox* (po vzoru *hereckého a kritického paradoxu*).

Prvním ze sedmi faktorů je *ikonoklasmus*, resp. „naratoklasmus“, související s technikami *absence* a s výzvou směrem k divákovi, který si na základě fragmentárního auditivního vjemu individuálně skládá a doplňuje roztržštěný vjem vizuální (a naopak). Tvůrci *autorského neinterpretachního divadla* se často kriticky vymezují vůči *technikám reprezentace* a v krajnějších podobách tendují i k *divadlu postspektakulárnímu* (jak je vymezuje např. Lukáš Jiříčka).

Druhým faktorem je *ghosting*, tedy obecně řečeno jev spočívající v prosakování minulých událostí, zkušeností a materiálů do přítomnosti.

Jako pomyslný *duch (ghost)* může podle Marvinu Carlsona působit prostor, text, tělo, inscenace či budova. Všechny tyto elementy pak lze podle mne chápat jako pomyslný „nehmotný“ a „neviditelný kolektiv“, který se na vzniku díla ovšem podílí nezanedbatelnou měrou.

Třetím faktorem je *kompozice*: komponováno může být jak *vizuální*, tak i *akustické* jeviště (pojmy H. Goebbelse). Skladebný postup je pochopitelně v jistém smyslu součástí veškeré divadelní tvorby; pro kompoziční princip uplatňovaný v kontextu *autorského neinterpretčního divadla*, a navíc v hudebním i vizuálním plánu zároveň, pak navrhuji pojem *komponované divadlo*. Jde o takovou divadelní tvorbu, která nepracuje s *interpretací*, a v některých případech ani s *reprezentací*, a která s textem či textovým fragmentem nakládá podobně jako se specifickým *objektem*.

Čtvrtým faktorem je *situačnost*, konkrétně různé podoby situačního sevření časoprostoru. Jakkoli může být *divadelní situace* v některých případech neinterpretčního divadla nastavena poměrně abstraktně (častý přístup Jiřího Adámka), zdá se, že je právě její (nedo)určenost klíčovým prvkem tvorby – scénické psaní je tedy z podstaty věci i tehdy ukotveno situačně. Sevření chronotopu jednou „generální“ situací může utvářet podmínky pro její přerod do *situace dramatické* (častý přístup Jiřího Havelky). Anebo může být situace z principu *fluidní*, unikavá a permanentně proměnlivá (případ taneční performance v režii Petry Tejnorové).

Pátým faktorem je *enumerace*, tedy tendence k vytváření výčtů, seznamů a katalogů. Zhuštěně by se dalo říci, že namísto *velkého vyprávění* přichází *katalog*, z něhož je možno, nebo dokonce nutno vybírat. Jednotlivé katalogické prvky mohou sloužit jako části mozaiky, jejímž prostřednictvím se před tvůrce i před publikum předestírá široká paleta možností. Text může být v souvislosti s katalogem vnímán dokonce v temporálním smyslu, tedy vlastně jako *moment interakce* mezi jednotlivými elementy (myšlenka Tima Etchellse, k níž jej přivedl Ron Vawter z Wooster Group).

Šestý faktor označuji trochu nadneseně jako *TJing*, tedy *text-jockeying* a *time-jockeying*. Těmito označeními míním textový i temporální turntablismus,



v jejichž rámci se s textovými a časovými plochami zachází jako s pomyslnými *samply*. Vznikají smyčky, pracuje se s různými, v podstatě matematickými vzorci a *patterny*; text, čas i situace mohou být *iterovány*, *variovány*, *permutovány*. Právě *smyčka* působí pak jako nástroj přetrhávání toku času, jako strategie k jeho cyklení – jako bezprostřední *artikulace času*.

Sedmý faktor pojmenovávám: *intuice jako metoda*. Hlavním vodítkem je v rámci *autorského neinterpretacího divadla* kritérium *funguje / nefunguje*. Tvůrčí metoda se v tomto typu tvorby hledá pokaždé znovu. Rozlišování potenciálu veškerého materiálu probíhá na bázi *intuice* – která se přitom ukazuje být z podstaty věci vlastně *temporální záležitostí* (jak dokládají britské teatroložky Deirdre Heddon a Jane Milling, s odvoláním na sociologa Pierra Bourdieua). K okamžiku skupinového intuitivního rozpoznání dochází na základě sdílených zkušeností (a dodávám, že možná i na základě shody všech carlsonovských *duchů*). Ukazuje se tedy, že intuice jakožto klíčová „metoda“ neinterpretací tvorby má v podstatě časovou povahu.

V závěru práce navrhuji pojem *temporální dramaturgie*, který odráží hlubší a vědomé zaměření na časové otázky divadelní tvorby. Domnívám se, že by tento pojem mohl otevřít prostor pro nové možnosti verbalizace a analýzy některých současných autorských a alternativních divadelních forem. Podobně by pro označení konkrétních podob tvarování času mohl být podnětný termín *chronopoetika*, který přejímám od německého mediálního teoretika Wolfganga Ernsta. V divadelním kontextu by pak bylo možné *chronopoetiku* chápat jako *souhrn vnitřních temporálních mechanismů divadelního díla*, tedy vlastně jako *temporální morfologii*.

Na úplný závěr dodávám, že jako výrazný fenomén současného *autorského neinterpretacího divadla* detekuji různé průrvy, ruptury a mezery, tedy obecně řečeno *meziprostory*. Struktura scénických tvarů vykazuje zpravidla *porézní* charakter, využívá různé *strategie absence*, konfrontuje diváka s *otevřenou strukturou*, která vybízí ke *hře*. Podobně jako někteří tvůrci přinášejí na zkoušky nedokončené fragmenty, které teprve provokují k dalšímu rozvíjení, přináším také v mnoha ohledech „nedokončený fragment“, který by se mohl případně rozrůstat v dalších úvahách a společných diskusích v *meziprostoru mezi teorií a praxí*.