



VYBRANÁ TÉMATA APLIKOVANÉ TEORIE

STUDIJNÍ MATERIÁL K PŘEDMĚTU APLIKOVANÁ TEORIE

Jména autorů studijní opory: doc. Mgr. Alice Koubová, Ph.D., Ph.D.

Název fakulty: DAMU

Název katedry: Katedra alternativního a loutkového divadla

Studijní obor: Alternativní a loutkové divadlo

Studijní opora byla zpracována v rámci projektu “Zajištění kvality studia na AMU a posílení reflexe nejnovějších trendů v umělecké praxi”, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/16_015/0002404



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

Obsah

Předmluva	5
<hr/>	
1. Kapitola: Jak mluvit, psát a myslet o divadle a divadelní tvorbě? Uvedení do kurzu	8
<hr/>	
1.1. Shrnutí a témata ke studiu	8
1.2. Souhrn	11
1.3. Doporučená literatura a jiné zdroje	12
1.4. Otázky a témata k zamyšlení	13
2. Kapitola: Mysl-tělo, subjekt-objekt, obsah-forma	14
<hr/>	
2.1. Shrnutí a témata ke studiu	14
2.2. Souhrn	19
2.3. Doporučená literatura a jiné zdroje	20
2.4. Otázky a témata k zamyšlení	21
3. Kapitola: Tělo a tělesnost v divadelní tvorbě	22
<hr/>	
3.1. Shrnutí a témata ke studiu	22
3.2. Tělo jako sekundární nástroj pro vyjádření netělesné myšlenky	23
3.3. Emancipované tělo	24
3.4. Čisté „čiré“ tělo, které sálá duchovní obsah. Tělo-zdroj smyslu	26
3.5. Tělo individuální/politické	28
3.6. Komodifikace těla	29



3.7. Hledání smyslu bez znaku	30
3.8. Tělesnost jako registr možných tělových projevů	31
3.9. Souhrn	32
3.10. Doporučená literatura a jiné zdroje	33
3.11. Otázky a témata k zamyšlení	34
<u>4. Kapitola: Slova se slovním základem perform-</u>	<u>35</u>
4.1. Shrnutí a témata ke studiu	35
4.2. Souhrn	46
4.3. Doporučená literatura a jiné zdroje	47
4.4. Otázky a témata k zamyšlení	48
<u>5. Kapitola: Vztah etiky a divadla</u>	<u>49</u>
5.1. Shrnutí a témata ke studiu	49
5.2. Vztah etiky a divadla	52
5.3. Souhrn	56
5.4. Doporučená literatura a jiné zdroje	58
5.5. Otázky a úkoly	59
<u>6. Kapitola: Politika a umění, umění jako politikum</u>	<u>60</u>
6.1. Shrnutí a témata ke studiu	60
6.2. Souhrn	67
6.3. Doporučená literatura a jiné zdroje	68





Předmluva

Tato skripta, primárně určená pro studenty nově koncipovaného magisterského programu, připravila filosofka s hlubokým zájmem o umění a divadlo především. Divadlo pro ni není pouhým předmětem bádání, ale mocným impulzem pro konkrétní podobu jejího filosofického směřování.

K tomuto zájmu ji prvně přivedlo setkání s osobností profesora Ivana Vyskočila a zkušenost s různými psychosomatickými disciplínami od hlasové výchovy po kontaktní improvizaci, jimiž na jeho Katedře autorské tvorby a pedagogiky prošla. Z nich nejpodstatnější byl psychosomatický trénink, který pod názvem *dialogické jednání* vyvinul přímo profesor Vyskočil. Na naší katedře se jedná o disciplínu dobře známou, tréninkem dialogického jednání prošli jednotlivci i celé ročníky. Alice Koubová se mu věnovala důkladně a již řadu let se podílí na vedení kurzů.

Pro způsob, jakým rozumí filosofii, našla Koubová v dialogickém jednání určitou paralelu. Jak sama ve svých článcích popisuje, účastník v průběhu kurzu postupně zažívá různé fáze. Nejprve fázi chaosu, způsobenou základní situací, na níž je trénink založen: aktér je sám v prostoru, vystaven pohledům přihlízejících, aniž by se mohl opřít o nějaký záměr či plán, jak bude své jednání rozvíjet. S přibývajícimi zkušenostmi překoná čistý chaos, zklidňuje se, vrací se k sobě a ke svému vnímání. Začne si všímat impulzů, které mu nabízí jeho tělo, reagující na vyhraněnou situaci. A nakonec, když člověk získá schopnost tělesných impulzů si všímat, reagovat a navazovat na ně, začíná to nejdůležitější. Souběžně své jednání hlasově a verbálně reflektuje, zaznamenává překvapivé polohy, kterými překračuje své fyzické stereotypy, a tím získává další impulzy do hry. To se daří ne proto, že aktér ulpívá na sebe-pozorování a sebe-prožívání, ale naopak tehdy, když umožní sobě samému pustit se do neznámého dobrodružství, které daná situace nabízí.

V takto zachyceném procesu jsou zakotvena snad všechna základní témata, kterými ve svých přednáškách, článcích a knížkách přemostňuje Alice Koubová svět filosofie a svět divadla, především: kategorické odmítání koncepce dualismu, která odděluje mysl od těla; fenomén hry; zkoumání performativity.

Myšlení, ke kterému autorka skript vybízí, je ve své podstatě stejně jednoduché a zároveň náročné jako dialogické jednání. Chce po nás, abychom pěstovali svou vnímavost a všímavost, abychom impulzy, které nám život – tvorba – literatura – svět – tělo poskytují, proměňovali v nové poznání tím, že je postřehneme, z nich vyjdeme a přesáhneme je. K tomu je třeba pěstovat i schopnost reflexe, formulace. A především pojímat život i tvorbu jako experiment, jako hru, jejíž základní pravidlo je: vystavit se tomu, co se přihodí, vnímat, všímat si, formulovat, přesahovat.

Svůj kurz, ke kterému připravila i tato skripta, pojmenovala autorka jako Aplikovanou teorii. Připomíná tím mimoděčně Institut aplikované divadelní teorie v Giessenu, který navštívilo několik našich studentů i pedagogů včetně Alice Koubové. Je to škola neobvyklého typu: základ výuky je teoretický, v oblasti estetiky, teorie scénických umění, filosofie, sociologie (což samozřejmě nevyklučuje prostor pro praktické experimentování). Ale vycházejí z ní divadelní tvůrci, kteří ovlivnili nejen německé, ale i evropské divadlo: mezi jinými skupiny Rimini Protokoll, Gob Squad, She she pop nebo režisér René Pollesch. Jmenovaní umělci mají společné nejen to, že tvoří na špičkové úrovni, ale také přinášejí do evropského umění zcela nové impulzy, někdy až revoluční.

Škola v Giessenu není jediná instituce, která přichází s propojením praktické divadelní tvorby s dříve nevídanou intelektuální nadstavbou (či základnou). V roce 2000 choreograf Jiří Kylián poznamenal v rozhovoru, jak jeho práci s tanečnicí v proslulém Nederlands Dans Theater ovlivňuje, že jsou teď „*chytří, mají inteligentní těla, jsou vzdělaní, vědí spousty věcí... Kdyby ses ptal tanečnic před třiceti lety, jestli slyšeli o Corbusierovi, málokdo by věděl... Dneska, když řekneš Jean Nouvel nebo Van Gély, hodně z nich bude něco vědět, a nejen o tanci, ale i o výtvarném umění, o muzice atd. atd. Taneční krajina se velice změnila.*“¹

Takže už nestačí technika, protože tanečnický už není čistý interpret vykonavatel, nýbrž se podílí na něčem, co bychom my na naší katedře nejspíše nazvali autorské divadlo. Nebo pojmem globálně srozumitelnějším – *devised theatre*. České „autorské divadlo“ možná ještě počítá s tím, že režisér s dramaturgem se ideově postarají a herci pak zprostředkují. „Devised theatre“ má ale do vínku daný etický princip co nejdůslednějšího odbourání hierarchie v týmové tvorbě.

¹ „Rozhovor nad hrobem“, Jiří Kylián odpovídá na otázky Michala Lázňovského. In *Svět a divadlo* 5/2000.



Pokud se mají všichni společně podílet na autorském divadle, potřebují také všichni pěstovat základní vztah ke světu a životu, který Alice Koubová ve svých skriptech nazývá „údiv“. Schopnost podívat se světu, zvědomovat si stereotypy svého myšlení a vnímání, odkrývat skutečnost z nového úhlu pohledu.

Proměny divadla přinášejí tedy i nové nároky na tvůrce, a to vede k proměnám výuky na naší katedře, která má alternativní (otevřené, živě reagující, experimentující) divadlo v názvu. Především v magisterském stupni studia klademe nyní důraz na propojení praktických otázek tvorby se schopností „údivu“, nového pohledu na svět. Společenské a politické události posledních let vnášejí do českého divadla dosud nepoznaný moment odpovědnosti: roste-li ve společnosti síla populismu a anti-demokratických tendencí, jaká je v tu chvíli funkce divadelní tvorby? Prožíváme-li ekologickou a klimatickou krizi, může k ní divadlo zůstat lhostejné? Přinesla-li iniciativa „me too“ nový pohled na otázku moci a násilí v mezilidských vztazích, ale také na nebezpečí genderových stereotypů, mohou se divadelní tvůrci tvářit, že se jich to netýká? Zdá se, že odpověď na zásadní výzvy, které doba přináší, již nemůže spočívat v tematizaci uzavřených estetických tvarů. Divadlo odpovídá i tím, jak samo o sobě funguje, nákladností provozu, kvalitou vztahů mezi lidmi v divadle působícími, ale také způsobem, jak se vztahuje k publiku.

MgA. Jiří Adámek, Ph.D.

leden 2020



1. Kapitola:

Jak mluvit, psát a myslet o divadle a divadelní tvorbě? Uvedení do kurzu

Cíl: Úvod do kurzu Aplikované teorie. Vztahy mezi různými způsoby vypovídání, která se váží k divadlu, a vymezení vlastního zájmu kurzu.

Pojmy k zapamatování (klíčová slova): teorie divadla, teorie divadelní tvorby, kritika, filosofie umění, estetika, řeč divadla, myslet z divadelní zkušenosti.

1.1. Shrnutí a témata ke studiu

Jaké jsou různé způsoby vypovídání a mluvení o divadle, případně z divadelní zkušenosti, či podél divadelní tvorby? Jaký je vztah divadla a řeči?

Mluvení o divadle se standardně věnuje několik oborů:

1. Divadelní věda/teorie divadla/teatrologie: Reflexe divadelního projevu a divadelního jazyka, komplexní kontextualizace a historické porozumění fenoménu divadla. Zasažení zkoumání divadla do kontextu dalších teoretických disciplín. Jde o disciplínu, která si za svůj předmět bere divadlo, ptá se na to, co to divadlo vůbec je, co ho utváří, jaké má aspekty, jakým způsobem generuje význam a rozvíjí nad tímto tématem úvahy v různých úrovních abstrakce. Rozvíjí rovněž komparaci různých přístupů k divadlu, diskutuje herecké techniky a jejich efekt pro divadelní představení apod. V českém prostředí se uplatňuje významně tzv. česká sémiotická škola (Mukařovský, Vodička, Honzl, Frejka, Veltruský, Vostrý, Císař, Hořínek, Osolsobě, Koenigsmark, Etlík).
2. Teorie divadelní tvorby: Jaroslav Etlík ve svých *Termínech k dohodnutí* vysvětluje teorii divadelní tvorby jako základní souhrn divadelní terminologie, která je potřebná pro ty divadelní *tvůrce*, kteří spolu pracují a potřebují se prostě domluvit. Tato terminologie je tedy charakteristická pro prostředí utvářené a ohraničené divadelní praxí.

3. Estetika: promýšlení, zkoumání a verbální popis fenoménu „krásna“ obecně, jak v umění, tak v přírodě nebo jiných životních prožitcích. Zkoumání toho, co pro člověka zážitek krásy znamená, jak je vyvoláván, jak je kulturně (ne)podmíněn, jak se vztahuje k dalším prožitkům a jak se vztahuje k umění.
4. Divadelní kritika: kritické reflektování divadelních inscenací, písemné a ústní vyjadřování myšlenek, vjemů, hodnocení a srovnávání. Divadelní kritika má svou historii a teorii, které zachycují různé pohledy na to, co správná kritika divadla obsahuje, jakou má formu, jaký má mít cíl, účinek a funkci v rámci provozování divadelního umění, jak moc má být autorská či objektivní.
5. Filosofie umění: různé filosofické koncepce toho, co to je umění (mimésis, forma, struktura, vztah, sebeprojev, exprese, pojem krásna, znak) a jak se umění podílí například na sebeprožívání člověka jako člověka a jak se jednotlivé druhy umění k sobě váží a skrze jaké charakteristiky.

Z každé z těchto disciplín může divadelní praktik leccos získat, ovšem může se mu snadno stát, že se začne cítit zavalen informacemi a úvahami, které ho v jeho praktické divadelní tvorbě spíše dezorientují, než aby mu pomáhaly. Vztah mezi divadlem a myšlením o divadle byl v celé historii divadla spíše komplikovaný, stejně jako byl vždy komplikovaný vztah mezi teoretickou reflexí umění a uměleckou tvorbou obecně, či prostě mezi teorií něčeho a praktikováním téhož. Důvodem je velmi zakořeněná představa, že mezi teorií a praxí musíme hledat nějaký hierarchický vztah. Buď je teorie nad praxí, nebo praxe nad teorií. Pokud se podaří tvrdit, že není ani jedno nad druhým, tak hrozí třetí nebezpečí, totiž že se obě disciplíny separují a vzájemně se o sebe nestarají. Všechny tyto varianty vztahu jsou možné, ale všechny podléhají stejnému pokušení: boji o moc, boji o vlastní výlučnost, nezávislost na něčem jiném, co si nejde podmanit. Asi všichni známe alespoň některá z následujících tvrzení:

1. Teorie uchopuje umění a v jistém smyslu ho vysvětluje a vede. Je hlubší, rozumí tomu, co praxe pouze vykonává.
2. K umělecké tvorbě žádnou teorii žádný umělec nikdy nepotřeboval.
3. Umění je neuchopitelné a je mnohem hlubší, než kam zajdou jakékoli pokusy o to mu porozumět nebo ho popsat.
4. Umění je bezmocně hnáno pudy bez ochoty se zamyslet.
5. Když umělec tvrdí, že přemýšlí, tak jen mluví o svých pocitech a sám o sobě.

6. Teoretici se panicky bojí mluvit o sobě a svých pocitech. Jejich teorie jsou útekem od nich samotných.
7. Herec nesmí moc myslet, aby byl dobrým hercem.
8. Teoretik v zásadě nedokáže přestat přemýšlet.
9. Teoretik je parazit, který postrádá vlastní umělecký talent, takže se přizívuje na umělcích.
10. Umělci provozují intelektuální turistiku. Někde si přečtou citát od Derridy a následně ho několik let užívají jako slogan na všechno.
11. Umělci jsou rebelové proti režimu.
12. Umělci jsou schopni kolaborovat s každým režimem, když jim z toho kápně sláva.
13. Teoretici jsou autisti.
14. Teoretici vidí jasněji a hlouběji do skutečnosti.
15. Teorie je umělcům totálně nesrozumitelná.
16. Umění je teoretikům bohužel až moc často velmi rychle srozumitelné.
17. Nejlepší bude, když si teorie a umění budou dělat každý svoje a nebudou se do sebe navážet.

Jedním z nejdůležitějších cílů předmětu Aplikované teorie je ignorovat tyto boje o nadvládu a hledání rozdílů. Rozdíly mezi reflexí a uměleckou tvorbou jistě jsou, ale možná to není na nich to nejzajímavější. Možná je mnohem zajímavější to, jak se v sobě zrcadlí a potřebují se. V celém kurzu půjde tedy o mapování takové práce se slovem, úvahou a verbalizací, s jakou se setkáváme o psychosomatických disciplín – péče o vlastní myšlenky může být podobně systematická a praktická jako péče o hlas či pohyb. Myšlení je třeba s citem a praxí kultivovat. Myšlení je třeba praktikovat. Myšlení vyžaduje výživu ze zdrojů, stejně jako prostor pro otázky a diskuse. Ačkoliv se můžeme opírat o poznatky věd zmíněných v prvním dělení, budeme hledat, jak nastavit takový teoretický postoj, jehož posláním nebude poučovat a předvádět vlastní výjimečnost teorie/filosofie ani devótně oslavovat bezmocnost teorie oproti umění. Budeme hledat, jak se myšlenky stávají oporou divadelní tvorby, jaké myšlení způsobuje, že divadelní tvorba může ještě přesněji využít svých výjimečných možností. Francouzský filosof Michel Serres to v jednom svém tvrzení formuluje pregnančně:

„Jen filosofie může jít tak hluboko, aby ukázala, že literatura může jít ještě hlouběji.“

Cílem Aplikované teorie je jít v našich rozpravách dostatečně hluboko, aby divadelní tvorba mohla jít ještě hlouběji, ještě dál, nebo ještě o něco blíže – jak se to vezme. Jinou funkci teorie nebo filosofie nebudeme sledovat. Neznamená to, že se myšlení má stát pomocným nástrojem divadla. Myšlení je tvůrčí vztah ke světu podobně jako umělecká tvorba a jeho funkcí v rámci Aplikované teorie je podporovat, provokovat, rozšiřovat horizonty a zkoumat skryté, ale přítomné myšlenky, které stojí za každým jednotlivým přístupem k divadelní tvorbě. Divadelní tvorba má zároveň moc měnit naše myšlení. Efekt aplikované teorie má být performativní, tj. má účastníky kurzu pohnout k vlastnímu pohybu, nikoli je naučit sadu poznatků, které stojí mimo jejich tvorbu.

1.2. Souhrn

O divadle je možné rozvíjet různé druhy reflexí a teorií. Patří mezi ně divadelní věda, teorie divadelní tvorby, estetika, divadelní kritika, filosofie umění apod. Aplikovaná teorie má za úkol podpořit v divadelních tvůrcích kondici k sebereflexi a k reflexi toho, co tvoří, aby mohli svou tvorbu zpřesňovat, rozvíjet či ji prohlubovat.

1.3. Doporučená literatura a jiné zdroje

ETLÍK, Jaroslav. Termíny k dohodnutí. In: *Divadlo a interakce I*. Praha: Pražská scéna, 2007.

ETLÍK, Jaroslav. Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění). In: *Divadelní revue*, 1999, roč. 10, č. 1.

GRAHAM, Gordon. *Filosofie umění*. Brno: Barrister & Principal, 2000.

HADRAVOVÁ, Tereza. *Co je nového v estetice*. Praha: Nová beseda, 2016.

LESSMANN, Konrad Paul. *Filozofie moderního umění*. Olomouc: Votobia, 2000.

VOLEK, Jaroslav. *Kapitoly z dějin estetiky. Od antiky k počátku XX. století*. Praha: Panton, 1969.

PERNIOLA, Mario. *Estetika 20. století*. Praha: Karolinum, 2000.

ZUSKA, Vlastimil. *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001.

CARROL, Noël. *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction*. Londýn: Routledge, 1999.

KULKA, Tomáš, CIPORANOV, Denis (eds.). *Co je to umění*. Červený Kostelec: Mervart, 2010.

1.4. Otázky a témata k zamyšlení

1. Co zkoumá divadelní teorie a jak se liší od teorie divadelní tvorby?
2. Co je to estetika, co má za cíl divadelní kritika a filosofie umění?
3. Co vás jako divadelní tvůrce z těchto disciplín zajímá? Co by vás naopak zajímalo, ale tyto teoretické disciplíny dané téma nenabízejí?
4. Myslíte si, že se ve vašem pojetí tvorby opíráte o nějaká východiska, představy o světě, ideály toho, co to je dobré umění? Máte nějaké své zdroje, vzory, učitele? Co na nich bylo inspirativní? Co vám říkali? Provázejí vás nějaké myšlenky, o které se v životě opíráte? Máte pojetí světa, které se promítá do vašeho umění?
5. Jste si vědomi nějakých svých přesvědčení, která považujete za nezpochybnitelná?
6. Máte zkušenost, že vám někdy rozhovor o vašem uměleckém počínu pomohl lépe pochopit vaši tvorbu? Jaké měl takový rozhovor parametry, čím to bylo, že vám byl k užitku?
7. Máte rádi nějakého spisovatele? Co tento autor dokáže slovy zpřítomnit, nebo k čemu vás dokáže pohnout?

2. Kapitola: Mysl-tělo, subjekt-objekt, obsah-forma

Cíle: Cílem druhé kapitoly je představit jeden ze způsobů výkladu lidské existence, založený na dualistické separaci mysli a těla. Tento dualismus je spojen s renesančním myšlením, filosofií vědy a konkrétně s postavou filosofa René Descarta a zanechal v evropském myšlení hlubokou paradigmatickou stopu. Celé 20. století můžeme chápat jako období, v němž se filosofie, umění, ale dokonce i samotná věda snaží tento dualismus různými způsoby překročit, či ho reinterpretovat. I díky tomu se určité myšlenkové proudy 20. století velmi přibližují umělecké tvorbě. Abychom mohli dobře pochopit, co jsou témata dnešního uměleckého i filosofického světa, potřebujeme znát to, vůči čemu se vymezila. Také díky tomuto pochopení budeme moci lépe promýšlet, nakolik se to jednotlivým přístupům podařilo.

Pojmy k zapamatování (klíčová slova): dualismus duše (mysli) a těla, subjekt a objekt, forma a obsah, údiv, filosofický postoj, afirmativní vůle, negativní vůle, Descartes, kartesianismus, Platón, Rousseau, puritáni, vitalismus, Nietzsche, imanence.

2.1. Shrnutí a témata ke studiu

V těchto skriptech nám jde o to, v jakém smyslu filosofie podporuje divadelní tvorbu, v jakém smyslu systematické myšlení provází umění tak, že ho nezotročí ani mu nenadbíhá.

Abychom se tohoto záměru drželi, začneme vymezením, které pochází ze starověkého Řecka a které popisuje *společné kořeny* filosofického přemýšlení o světě, vědeckého přístupu ke světu i umělecké zkušenosti v prožívaném světě.

Za společný rys umělecké tvorby, filosofické reflexe a vědecké analýzy byl Řeky považován údiv. Umění, stejně jako věda a filosofie, začínají údivem nad nějakým aspektem lidské situace ve světě nebo nad povahou skutečnosti. Umělec, stejně jako filosof nebo vědec, nebere věci bezproblémově jako dané tak, jak jsou tradovány, nespokojí se s tím, co se všeobecně o světě a lidech říká, co se hodnotí kladně, co záporně, v co se věří (Země je placatá, percepce světa je jen jedna – realistická, smyslem života je žít tak, jak to říká pan farář/soudruh učitel/trenér/kamarádi/Madonna). Umělec, filosof a vědec mají potřebu se ptát, mají potřebu odkrývat jiné možnosti, jak skutečnost vnímat, mají potřebu vystoupit z kolotoče, který

reprodukuje stále stejné vidění reality, stále stejné uspořádání společnosti, stále stejné pojetí krásy. Aby si toto mohli dovolit, musejí mít představivost i dostatečnou sebedůvěru, když náhodou ztratí půdu pod nohama (nebo ocenění od lidí kolem sebe).

Proti údivu stojí podle Platóna „prosté mínění“ – nekriticky převzatý názor na věci kolem nás, běžnost, která není zpochybňována, přitakání výkladům, jež jsou neproblematicky sdílené.

Ve chvíli, kdy se člověk zastaví a začne se divit, už zaujímá tzv. „filosofický postoj“. Tento pojem vyjadřuje určitou formu odstupu vůči tomu, v čem člověk žije. Údiv v něm vytváří jak jistý druh frustrace a dezorientace (nevím všechno, nejsem celistvý, o co se mám sakra opřít, můžu se na něco spolehnout vůbec?, nevím, jak to chápat, proč to ostatním přijde normální?), který je zároveň prostorem pro svobodu, pro tvorbu odpovědnější formy orientace (ve smyslu odpovědnosti za to, co si myslím, co tvořím, čím působím směrem do světa), pro možnost reflexe a tvoření vlastního autorského projevu nebo pro zastávání určité kolektivní pozice. V tomto prostoru může člověk svět zkoumat do větší hloubky, ohledávat jeho zákonitosti, nebo v něm může vytvářet nové styly, tvary, pojetí reality. Může zkoumat i tvořit.

Naše umělecká tvorba i kritická reflexe nezačíná tudíž nikdy z nějaké specifické nuly, z čistého neutrálního počátku. Vždycky se vytváří díky odstupu vůči našemu kontextu života, vůči normě a normalitě společnosti, ve které žijeme, je odpovědí na tento kontext, je v tomto smyslu dialogická a responsivní. Díváme se kolem sebe a ptáme se: je toto ta jediná možná cesta, jak rozumět věcem kolem nás?

Cílem této kapitoly je načrtnout principy osvícenského myšlení, které je spjaté s pozdně renesančními filozofy 17. století, především s René Descartem, jenž je ve zkratce považován za zakladatele takzvaného moderního myšlení (nebyl to ovšem Descartes sám, byl to výsledek celého duchovního proudu té doby, jehož se Descartes stal reprezentantem). Pojem „moderní myšlení“ tedy označuje myšlení, které krystalizovalo od 17. století a které bylo zásadně přehodnoceno nejprve jednotlivci, ale systematicky až takzvaným postmoderním proudem 20. století. A jehož důsledky žijeme možná dodnes.

Moderní myšlení bylo samozřejmě rovněž odpovědí na určité paradigma, které mu předcházelo (Descartes sám psal své spisy v zákopech třicet let trvající války jednoho tábora křesťanů proti druhému táboru křesťanů, kteří shodně tvrdili, že Bůh je na jejich straně, že to

cítí, vidí, prožívají, a tudíž vědí; a ve jménu tohoto tvrzení pustošili Evropu, vraždili, loupili a devastovali). Hlavním cílem osvícenství bylo vyhnout se tvrzením na základě proklamací, odkazů na vidění, cítění a zjevování, a místo toho identifikovat v lidském myšlení něco zcela jasného, jednoduchého a pevného, o co by se *mohli opřít všichni lidé stejně*, co by nahlédl jednoduše každý člověk a na základě čeho by se mohli všichni společně domluvit. Toto „něco“ by pak bylo základem pravdy, čistého náhledu na svět, univerzálnosti lidského poznání, jistoty o světě a jisté neměnnosti daných pravd. Pokud se budou lidé odkazovat k tomuto základu, mohou se vyhnout válkám, netransparentně motivovaným konfliktům. Protože renesance navazovala a obnovovala starořecké myšlení Platónovo a Aristotelovo, „znovuobjevila“ pro osvícenství i odkaz na společný lidský rozum (řecky logos). To, co lidé sdílejí všichni stejně, je racionální část duše, vědomá mysl, která pracuje odhadnutelně, podle logických pravidel. Jedna plus jedna jsou dvě. Racionalita, jasnost východisek, logické odvození jedné věty z druhé je něčím, co nám pomůže vyhnout se nepřesnostem, nejistotám, nepravdám a v důsledku toho i konfliktům.

Za tímto účelem bylo tedy nezbytné oddělit v lidské bytosti to, co ji dělá vpravdě lidskou, pravdivou, od toho, co jí tuto cestu k pravdě, hloubce, jistotě, čistotě zakrývá. Cílem lidského snažení má být zbavovat se těch částí duše, nebo je ovládat, které jsou nečisté, ve prospěch zesílení těch částí, které jsou blíže pravdě. Tím člověk získává kontrolu nad sebou samým a společnost rovněž získává kontrolu sama nad sebou. Výsledkem má být předvídatelná komunikace ve světě, založená na pravdě.

Racionální část nás samých, mysl či duše – vědomí sebe sama – je René Descartem ukázána jako netělesná, hlubinná, věčná část člověka. Jsme-li si vědomi sebe samých, nahlížíme sebe samé v plnosti a bezprostředně (bez prostředníka) a sebe-vědomí je tak základem *jistého* lidského sebevztahu. Být si vědom sám sebe znamená nepochybovat *o vlastní existenci jako té, která sebe samu má ve vědomí* – anepochybování o něčem je základ, ze kterého lze bezpečně budovat další myšlení a jednání, řídit naše emoce, ovládat tělo. Naopak pochybovat musíme o všem, co nám je poskytnuto skrze tělesné vnímání, jež je nejisté a podléhá klamům, a skrze emoce, jež se stále mění. Oč se můžeme v životě opřít, je tedy naše bezprostřední, od tělesných prožitků a emocionální poryvů očištěné myšlení. Na tom můžeme stavět jistoty, mravní pravidla a také možnost s druhými lidmi se shodnout na univerzální pravdě. To je základ naší existence, našeho lidství, z tohoto důvodu můžeme sami sebe nazývat *subjekty*.

Tělo je v tomto pojetí naopak jakousi druhořadou substancí, povrchní věcí, *objektem*, do něhož je duše usazena jako do stroje, který ovládá. Tělo a ostatní materialita okolo nás jsou předměty, které nahlížíme a ovládáme díky racionální mysli. Na tělesném vnímání nemůžeme založit nepochybné chápání světa. Tělo není pevnou bází našeho lidství, naopak námi smýká a je zdrojem iracionálních sporů mezi lidmi. Tělo je rovněž dočasné, časově nestálé, ve chvíli smrti se rozpadá a v průběhu života se mnohokrát kompletně přebuduje (buňky v těle se stále vyměňují za jiné).

Tento dualismus subjektu a objektu, mysli a těla, je hierarchický. Nadvládu má vždy první substance, druhá je od té první odvozená. První je pánem, který řídí a udává řád, a druhá otrokem, který zlobí, musí být kultivován a pak případně následuje a slouží. Ačkoli pán otroka potřebuje, aby byl vůbec něčím pánem, drží v tomto vztahu pozici dominance, nadřazenosti a vlastnění. Druhá substance, otrok, jenž potřebuje pána, aby vůbec byl uznán za existujícího, existuje trvale v pozici povrchního, kontrolovaného odvozeného a ovládaného objektu.

Skrze tuto optiku lze nahlížet mnoho dalších dualismů v evropském myšlení, které jsou od původní separace duše a těla, subjektu a objektu, odvozeny. Patří mezi ně dualita muž – žena, dospělý – dítě, Evropan – Neevropan (křesťan – barbar), člověk – zvíře, člověk – příroda, racionalita – iracionalita, věda – umění, obsah – forma, věčnost – průběhovitost, počátek – proces, originál – kopie, jistota – nerozhodnutelnost, univerzalita – individualita, monoteismus – polyteismus, státnost – proměnlivost, jistota – náhoda, Apollón – Dionýsos, světlo – tma, správné – špatné, dobro – zlo.

Důležité pro nás je, že myšlení v duální hierarchii nevnímá póly vztahu jako rovnocenné, propojené, vzájemně závislé, vytvářející mezi sebou dialog, vztah, třetí člen, nebo napětí, ani se nemohou ukázat jako členy větší mnohosti, heteronomie, nehomogenity.

Chápání divadla optikou tohoto dualismu nedopadá pro divadlo úplně pozitivně.

Odvržení divadla jako nepravého, nepravdivého, povrchního a nemravného rozvíjí například osvícenec Jean-Jacques Rousseau. Podle něj je divadlo pouze výrazem vyvržení lidské neutuchající touhy se předvádět, přitáhnout něčí pozornost klidně i za cenu bizarnosti. Taková aktivita však nemá pro skutečný život žádný přínos, spíš ho zatěžuje, říká Rousseau.

Co je však ještě důležitější, karteziánské rozdvojení člověka na mysl a tělo, na naši hlubinnou netělesnou (a také nesmrtelnou, věčnou a pravdivou) duši a povrchní (a také smrtelné,

nepřesné a proměnlivé) tělo přináší i stinné důsledky pro filosofické uvažování samotné. Původní touha po jasnosti a pravdě a důraz na racionalitu vedl k zavržení mnoha nepostradatelných aspektů myšlení, jejichž popřením se však jasnost spíše ztrácí, než získává. Například schopnost kultivovat emoce, zůstat vřelý, zúčastněný a kritický zároveň. Nebo schopnost vnímat vzájemné propojení jednotlivců či člověka a jeho prostředí jako výchozí kontext našich životů, schopnost chápat člověka jako primárně vztahovou bytost. Stejně tak ve společenském uspořádání vznikly hierarchie, které vyloučily, nebo upozadily značně velkou skupinu lidí. Obecné lidství získalo v zásadě rysy zdravého bílého moderního evropského muže ve středním věku, jehož potřeby jsou zajišťovány péčí žen či jiných servisních poskytovatelů v soukromí domácnosti a pracovních týmech. Tento typ člověka byl postaven do centra světa a myšlení a uznána jeho nezávislost, rovnost s ostatními, osvícenská sebejistota. Všechny tyto vlastnosti však byly umožněny díky zneužívání a využívání těch aspektů lidské existence ve světě, které byly umístěny na druhořadou pozici „objektu“ (Neevropané, ženy, děti, živá i neživá příroda, hmotné prostředí). Upřednostnění rozumu nad emocemi a tělesností, distribuce moci, kdy mocenský element vnucoval až formou tyranie druhořadost aspektům, které v zásadě potřeboval pro deklarování vlastní centrální pozice, měla velmi negativní etický dopad.

Celá dualistní struktura se pod tlakem silnějších a silnějších filosofických, vědeckých i společensko-kulturních argumentů začala od konce 19.století (nejprve Kierkegaard, posléze Nietzsche, Bergson, Husserl) ukazovat jako velký omyl. Tím však problémy s dualismem neskončily – vymezujeme se vůči němu vlastně implicitně neustále a překvapivě stále nás jakýsi magnetismus přitahuje zpět a vnucuje nové, kryptičtější formy stejné distribuce moci.

Filosofie 20. a 21. století promýšlí již myšlení mimo dualismus a často přináší do středu svého zájmu tělesnost, emocionalitu, expresivitu, uměleckou tvorbu, strukturu, prostorovost, uznání různosti apod. Myšlení i divadlo tak mají společné východisko v kritice moderního myšlení. Mohou přinést možnosti, jak kultivovat kulturní zkušenost, emoční spojení s druhými, normativitu. Filosofie může přitom sáhnout do své historie a opírat se především o všechny proudy charakterizované tzv. afirmativní vůlí (viz P. Barša, *Imanence a sociální pouto*). Mezi filosofie afirmativní vůle můžeme řadit některé presokratické filosofie, filosofii svobody a etiku Barucha Spinozy, filosofii afirmace vitalistních filosofů, filosofii života Henry Bergsona, filosofii tělesnosti, umělecké myšlení Friedricha Nietzscheho, některé fenomenologické přístupy (Marion, Nancy), filosofii daru, vnímání a pohybu, některé psychoanalytiky (Winnicott), filosofii imanence Gilla Deleuze a Felixe Guattariho, enaktivismus apod. Myslitelé

afirmace myslí v jistém smyslu z možností tohoto světa, tedy takzvaně z imanence. Identifikují zdroje přebytku v životě samém. Myslí nikoli z pocitu nedostačivosti, kterou je třeba řešit pozitivním utopistickým ideálem, ale z překypujícího přitakání životu v ambivalenci, dynamice a nejasnosti.

Celé dvacáté století se pak odvíjí ve jménu vlny emancipačních hnutí, které zmíníme v dalších kapitolách a které zdánlivě „jasný“ dualismus mezi dualismem myslí a těla a filosofií afirmace dále komplikují.

Divadlo a filosofické myšlení, které ohledávají tyto možné cesty vývoje, tak jsou překvapivě sobě velmi blízko.

Otázkou je, co se z této vlny emancipace dále odvíjelo a co charakterizuje myšlení naší nejaktuálnější přítomnosti. Nevoláme nyní, v postfaktické, postinstituční době zpět alespoň po základních formách racionality, schopnosti uznat fakta a domluvit se na základních pravdách? A je řešením vrátit se zpět k racionalitě, nebo potřebujeme promyšlenější strategii?

2.2. Souhrn

V této kapitole šlo o představení historicky dominantního evropského schématu myšlení. Jedná se o dualismus, který od sebe separuje netělesnou lidskou duši od hmotného těla a všech projevů života, které jsou s ním spojeny. Motivem této dualistické filosofie bylo najít skutečně jistou a neměnnou oporu, základ lidské existence, který by umožnil člověku začít budovat jisté a pravdivé poznání o světě. Důsledkem tohoto přístupu však byla fakticky neobhajitelná represe takových složek lidské bytosti, které byly spojeny s proměnlivostí, ambivalencí, neprůhledností, expresivitou apod. a které jsou pro lidský život, tvorbu i porozumění nezastupitelné.



2.3. Doporučená literatura a jiné zdroje

BARŠA, Pavel. *Imanence a sociální pouto*. Brno: [Centrum pro studium demokracie a kultury](#), 2001.

DESCARTES, René. *Rozprava o metodě*. Praha: Svoboda, 1947.

KLIKOVÁ, Alice. *Mimo princip identity*. Praha: Filosofia, 2007.

NIETCHE, Friedrich. *Mimo dobro a zlo*. Praha: Aurora, 1998.

PLATÓN. *Euthyfrón, Obrana Sókrata, Kritón*. Praha: OIKOYMENH, 2000.

PLATÓN. *Ústava*. Praha: OIKOYMENH, 2010.



2.4. Otázky a témata k zamyšlení

1. Co znamená, že filosofie, věda i umění začínají údivem?
2. Je něco, co vás samotné udivuje, nad čím se pozastavujete, přestože to vaše okolí považuje za běžné, jasné a normální? Co to je?
3. Co to je dualismus duše a těla? Jaká původní motivace vedla k postoji založeném na dualismu duše (mysli) a těla?
4. Jaká nebezpečí v sobě tento dualismus podle vás skrývá?
5. Je vám potřeba oddělit racionalitu od těla a emocí spíše blízká, nebo ne? Projevuje se váš postoj k této otázce nějak ve vaší tvorbě?
6. Sešli jste se někdy s projevy dualismu myšlení a tělesnosti – ve výchově, v medicíně, v sociální stratifikaci, v rodinné dynamice, v argumentech vědců, politiků? Používáte sami některé jeho formy?
7. Jak jinak lze myslet než z dualismu myšlení a tělesného prožívání? Myslíte sami jinak? Co si myslíte o povaze lidské osobnosti a provázání tělesných prožitků a myšlenkových schémat?
8. Máte pocit, že by někdy dodržování základních principů rozumu bylo lepší než umělecká a filosofická tvořivost? Nebo nežli politické performance?

3. Kapitola: Tělo a tělesnost v divadelní tvorbě

Cíle: Popis tématu tělesnosti, jak se s ním pracuje v divadelní tvorbě, především od počátku 20. století. Vztah těla a myšlení v rámci divadelní praxe. Popis možných pojetí tělesnosti v divadelních přístupech.

Pojmy k zapamatování (klíčová slova): tělesná přítomnost, tělový stereotyp, pravda těla, nulový bod, disciplinace těla, kultivace těla, fetiš těla, sociální tělo, individuální tělo, fyzické divadlo, tělesná ambivalence.

3.1. Shrnutí a témata ke studiu

Divadlo je jedním z umění, ve kterém je tělo umělců místem, médiem, zdrojem či materiálem výrazu, scénické exprese. Tělesnost herců tak pro význam uměleckého díla – divadelního představení – hraje klíčovou roli. Do divadelního představení se však tělesně zapojují i další aktéři – diváci skrze své tělové reakce, senzorické vnímání a interakci s herci. Fakt, že divadelní představení uskutečňují živí lidé a zapojují do své umělecké tvorby svá vlastní těla, která užívají pro komunikaci a tvorbu uměleckého významu, stejně jako tělesná přítomnost diváků, kteří se divadelního představení účastní a spolupracují na tvorbě významu, vedou k tomu, že práce s tělem je pro celkové pojetí divadla centrální.

Máme-li vědomě tělo využívat v divadelní praxi, jak vlastně tělo chápeme a jak s ním máme nakládat, abychom divadelní tělesnosti *adekvátně* využili? Je tělo nástrojem (ve smyslu karteziánského předmětu), který máme pod kontrolou a užíváme ho pro expresi? Je médiem, v němž ztvárňujeme a vtěleně existujeme? Nebo zdrojem smyslu, jemuž se máme podřídit? Má být herecké tělo tělem navýsost individuálním, tělem neutrálním, tělem proměnlivým, nebo je tělem nezrušitelně politickým? Co s ním máme dělat, jak s ním máme pracovat v divadelní tvorbě? A může svou tělesnost rozvíjet, zkoumat a užívat i divák-účastník divadelního představení?

Historicky – tedy napříč dějinami divadla – i **systematicky** – tedy napříč jednotlivými přístupy k divadlu, které je dnes možné pozorovat vedle sebe – se můžeme setkávat s následujícími možnými přístupy k tělu v divadelní situaci.

3.2. Tělo jako sekundární nástroj pro vyjádření netělesné myšlenky

Tělo je možné vnímat jako nástroj, jako překladač, který užíváme pro komunikaci myšlenek, jež v jistém smyslu předcházejí tomuto tělesnému ztvárnění. Tyto myšlenky jsou například obsahem dramatického textu. Divadlo pak má za úkol především re-prezentovat – znovuprezentovat originál pomocí tělesného, prostorového a interakčního překladu situace dramatického textu na scénu.

Myšlenka divadla reprezentace – před-vedení – se zakládá na předpokladu (primárně spojeném s dříve zmíněnou karteziánskou filosofií), že člověk sestává ze dvou striktně oddělených částí: tou jednou je neviditelná, netělesná mysl, která v sobě obsahuje „mentální stavy“ všeho druhu – myšlenky, pocity, projekty, vize (=je obsahem). Tou druhou je tělesná schránka, která je viditelná, vnímatelná a jako taková je přístupná druhým lidem. První část – mysl – je považována za lidskou esenci, za naše jádro, které určuje, kdo vlastně jsme. Tělesná schránka v tomto pojetí nic neurčuje, je povrchem (=je povrchní, =je formou), který jakoby obklopuje či zakrývá naše vlastní já. Protože se však k myšlení, ke skutečnému já druhých lidí, nedostaneme přímo, ale jen přes to, co vidíme, je tělo důležité jako „překladač“ vnitřních obsahů. Jazyk těla poukazuje za sebe, do duše, k myšlenkám, k sepsaným textům. Pokud se díváme na druhého člověka, vidíme jen jeho tělesnou schránku zakrývající mysl, jež je ve své čistotě nedosažitelná.

Německá teatroložka Erika Fischer-Lichte nazývá takto chápané tělo jako *tělo sémiotické*, tedy tělo, které slouží jako nástroj odkazující k nějakému významu mimo sebe sama – například k dramatické postavě. Pokud přistoupíme na toto pojetí těla v divadle, pak nejlepší tělo je takové, jež nepřekáží přímému sdělení myšlenky putující od (duše) dramatického textu do duše diváka. Jde o takové tělo, které minimálním způsobem zakryje nebo znehodnotí původní pravý obsah myšlenky.

Divadlo reprezentace má tuto maximu tělesnosti: nedívejte se na tělo, nýbrž za tělo, na to, co tělo označuje. Tělo označuje dramatickou postavu, jež se rodí ve fiktivním světě a nemá vůbec nic společného s konkrétním hercem na scéně. Je vázaná předpisem dramatického textu a

nejlepší hercovo tělo je takové, které nepoutá jakoukoli pozornost na sebe samo. Fischer-Lichte s odkazem na Johanna Jakoba Engela shrnuje: „V divadle by mělo publikum vnímat pouze postavu a cítit výhradně s ní. Pokud se jeho pozornost zaměří na hercovu tělesnost, na jeho fenomenální tělo, bytí-ve-světě, a nevnímá ho pouze jako nositele znaků duševních pochodů, začne ‚cítit s ním‘, a to jej ‚neodvratně vytrhne z iluze‘.“²

Stejným směrem směřuje myšlenka hereckého ideálu Edwarda Gordon Craiga ve formě nadloutky. Herec by neměl zatěžovat divadelní scénu ani diváka sám sebou, jakýmikoli privátními příměsemi. O herce a jeho osobu tu opravdu nejde. Jde o fiktivní postavu, kterou má herec ztvárnit tak, že svou osobností, tělesností a individualitou nikoho nevyrušuje.³

3.3. Emancipované tělo

Problém je, že karteziánské rozdvojení člověka na mysl a tělo, obsah a formu, na naši hlubinnou netělesnou (a také nesmrtelnou, věčnou a pravdivou) duši a povrchní (a také smrtelné, nepřesné a proměnlivé) tělo se ukazuje jako velký omyl.

V souvislosti s tělesnou expresivitou například fenomenolog Max Scheler ukazuje, že druhé lidi nikdy nevnímáme jinak než jako „výrazové jednoty“, tedy vnímáme nutně jejich rozpoložení přímo v rámci tělesného výrazu, nikoli za ním.

Helmut Plessner rovněž tvrdí, že expresivita herce je charakteristická svou „indiferencí mezi obsahem a formou“.⁴

Na poli divadla Otakar Zich ukazuje, že i když herec hraje dramatickou postavu a odkazuje se tedy k textové předloze, vnímá svou postavu na scéně nutně fyzicky, tělesně, primárně „jako tělový vjem“,⁵ který nevzniká jako důsledek čistě mentální práce, ale jakési tělesné kondice a

² FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. S. 111.

³ CRAIG, Edward Gordon. Herec a nadloutka.

⁴ PLESSNER, Helmut. *Lachen und Weinen: Eine Untersuchung über die Grenzen menschlichen Verhaltens*. S. 261.

⁵ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. S. 106.

nastavení. Zich v této souvislosti mluví o „vnitřně-hmatovém vnímání“. Stejně tak diváci nesledují jen pomocí své netělesné mysli netělesné myšlenky, schované za hercovým tělem, ale do představení se vžívají, mají vjemové zážitky a účastní se tělesně „zpětnovazební smyčky“.

Erika Fischer-Lichte dále ukazuje, že hercovo tělo na scéně nikdy nebude plně potlačené. Mluví v této souvislosti o fenomenálním těle herce, o těle, které je prostě z masa a kostí zde, na scéně, a zjevuje se ve své přítomnosti. Jako takové je také vždy nutně vnímáno publikem.

Touto cestou se tělu dostává jistého nepodřízeného postavení vůči myšlení a racionalitě. Tělo se emancipuje. Během 20. století dochází k vlně emancipačních procesů, které osvobozují mnohé, co bylo moderním rozštěpením duše a těla doposud devalvováno (tělo vůči mysli, emoce vůči rozumu, dění vůči stavu, výraz vůči záměru, žena vůči muži, dítě vůči dospělému, Neevropan vůči Evropanovi, singularita vůči univerzalitě, performance vůči inscenaci, praxe vůči teorii, představení vůči dramatickému textu, divák vůči tvůrci). Tyto procesy do značné míry charakterizují i události během první a druhé divadelní reformy.

Kazimierz Braun v knize *Druhá divadelní reforma?* například popisuje vývoj následovně:

„Teprve druhá reforma vytvořila divadlo, v němž byl divák podnícen ke skutečnému spolutvoření. A teprve divadlo divákovy tvořivosti je ‚Dionýsovým divadlem‘. Spoluúčast, Participation. Improvizace. Work in progress. Free-theatre. Happening. Inscenace, které mají pouze zkoušky. Improvizované premiéry bez zkoušek. Veřejné zkoušky bez premiéry. Kolektivní tvorba. Různé verze týchž inscenací. [...] Představení, která trvají dny a noci, několik a několik desítek hodin.[...] Kytary, bubínky, improvizovaný zpěv. Na podlaze. Na schodech. Kdekoliv. Z potřeby, touhy, ze zoufalství lidí, kteří jsou ztraceni a tápou. Join us, pojd' mezi nás, take off your clothes. Odlož si. Taking off. Odhazování. Pusť, odpadni.[...] Touch me, dotkni se mne, podej mi ruku, neboj se, podej mi pohár vody, suivez nous, follow us, pojd'te s námi. Společný pochod, triumfální odchod herců z divadla na ulici na ramenou diváků.[...] Začátky představení v hledišti dříve, než začalo na scéně. Přenášení akce ze scény do hlediště. Z hlediště na scénu. Přerůstání dramatu v diskusi, diskuse v ukázkou, ukázky v manifestaci, manifestace v happening, mírového pochodu v náboženské procesii, demonstrace v masové agitační

divadlo.[...] Teatro-vita. Zdivadelnění života. Život divadlem. Toto všechno bylo skutečné ‚Dionýsovo divadlo‘ druhé reformy.“⁶

Na jiném místě Braun dodává: „Pod vlivem Apollona se člověk stává umělcem, pod vlivem Dionýsa je člověk sám uměleckým dílem.[...] Přijmeme-li toto rozlišení, okamžitě se ozřejmí smysl Cieslakova ‚chudého herectví‘, ‚body art‘ současných výtvarníků nebo komun a ‚úlů‘: pochopíme, kde se vzalo tolik tance herců-diváků-účastníků.“⁷

V tomto prostředí se zcela organicky rozvíjí performance art a happening (primární je událost, performance tady a teď, nikoli reprízovaná inscenace), fyzické divadlo (součástí komunikace významu je komunikace tělem, které nemá povahu řečovou), participativní divadlo (primární je interakce s divákem, nikoli dramatický text), autorské divadlo (devising, kde je primární autorská spolupráce a nikoli hierarchie, odkazy na vnější zdroje a rozdělení rolí) apod.

3.4. Čisté „čiré“ tělo, které sálá duchovní obsah. Tělo-zdroj smyslu

Jedna z forem emancipace jde cestou zdůrazňování nezávislosti těla na myšlení, obzvláště racionality. Tělo lze v tomto přístupu chápat jako ostrov pravdy a čistoty, který je třeba plně zbavit nánosů myšlenkových schémat. Takto očištěné tělo pak má možnost emanovat významy, které jsou pro myšlení nedosažitelné. Toto tělo, nezávislé na tom, co si myslíme, na sociálních normách, naší racionality, nebo našem egu, má být přivedeno na divadelní scénu, kde projeví skrytý smysl ze sebe sama. Může mít v sobě až mystický, duchovně-transcendentální rozměr.

Antonin Artaud, jako jeden z propagátorů tohoto osvobození, dává ve svém divadle krutosti důraz na sílu a významuplnost tělesných gest, denormatizovaného těla, pohybu v divadelním prostoru, které se vymykají slovnímu uchopení, jakékoli režii a možné inscenovanosti. Tvrdí, že takto chápaná tělesnost je pro člověka sice krutá, protože není kontrolovatelná myšlením, ale ve své materiální syrovosti je pravdivější, autentická a schopná transformace naší skutečnosti.

⁶ BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?* S. 35.

⁷ IBID. S. 32.

Vedle japonského tance butó a dalších východních inspirativních zdrojů fyzického divadla založeného na „čistém těle“ je východoevropským průkopníkem téhož Jerzy Grotowski. Ten od šedesátých let 20. století (nejprve v rámci Teatrum Laboratorium v Polsku, následně pak v USA a Itálii) postupně rozvíjí myšlenku tzv. chudého divadla, ve kterém je veškerá výbava kostýmy, rekvizitami, scénou a scénářem redukována na minimum a postupně i eliminována jako povrchní forma zakrývající obsah, o který má jí především – lidská bytost ve své autenticitě. Grotowski sleduje primárně procesy „osvobodování“ těla, protože vedou k uvolnění „tělesné inteligence“, vitální energie, tvořivosti, autentického a pravdivého „sebeprojevu herece“. Čisté tělo, které se skrývá za nánosy socializace, imitace a normativity má být nejen aspektem divadelnosti, ale jejím hlavním zdrojem pravdy a ve finále i duchovnosti (Grotowski zavádí pojem „duchovní tělo“). Tělo je taková hmota, která neslouží jako nástroj, zobrazení nějaké myšlenky, ale emanuje sebe samo, svou vlastní významuplnost a duchovnost, pokud mu tuto možnost zpřístupníme skrze práci s jeho vlastní pamětí. Toho se dosáhne silně disciplinovaným tréninkem. Takové tělo je pohotovým a vycvičeným, kontrolovaným „vehikulem“. Grotowski píše: „Herec nemá používat své tělo k ilustraci ‚pohybů duše‘, má těchto pohybů dosáhnout svým vlastním tělem.“⁸ Výsledkem této divadelnosti je herec jako oběť, člověk připravený k tělesnému vydání se na jevišti před diváky a pro ně.

Erika Fischer-Lichte to s odkazem na Grotowského shrnuje: „[H]erec nepropůjčuje své tělo myslí, a nevtěluje tedy cosi duchovního (konkrétně předurčené myšlenky), nechává svou ‚mysl‘ vystoupit skrze tělo, přičemž ‚hybatelem‘ je tu tělo.“⁹ A „samo tělo [je] něco duchovního.“¹⁰ Je však důležité zdůraznit, že tyto myšlenky se nepodařilo ve svém konečném důsledku dovést do praxe. Grotowského herec v praxi sice vychází z určitého nulového stavu, z něž vyvstávají tělesné impulzy, které následně rozvíjí, přesto ale zdroj pro tuto tělesnou „otevřenost“ vychází z konkrétního, byť nevysloveného záměru. A tím je celková dramaturgie díla, která v konečném důsledku ovlivňuje výběr, skladbu i provedení tělesného výrazu, nehledě na fakt, že je tělesný výraz pevně fixován a tím pádem opakovatelný.

⁸ GROTWOSKI, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. S. 123.

⁹ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. S. 117.

¹⁰ IBID.

Vůči tomuto pojetí tělesnosti se však, zdá se, může namítnout, že problém karteziánského rozdělení člověka na mysl a tělo, tento omyl moderní doby, je těmito prostředky pouze převrácen: popřením primátu mysli se upínáme k primátu těla, od čistého myšlení – nezašpiněného tělesností – k čistému tělu neposkvřenému myšlenkami.

Toto karteziánství naruby rozkrývají v divadelní teorii mnozí autoři, například Philip Auslander ve své knize *From Acting to Performance*.¹¹ Jak Auslander ukazuje, přístupy, které mají tendenci tělesnost očistit od verbalizace znaku, přehlížejí, že „[k]lást tělo jako absolutní, původní přítomnost mimo značení není ani přesné, ani teoreticky obhajitelné. Problém performujícího těla spočívá v napětí mezi faktem, že tělo vždy slouží jako označující a zároveň tuto funkci překračuje, aniž by ji opustilo zcela.“¹² A odvolává se přitom na Eriksonovo tvrzení, že „je-li naším záměrem prezentovat tělo jako maso [...], zůstane tělo stejně znakem. [...] Když chceme předvést performerovo tělo primárně jako znak [...], tak se do toho tělesnost vždy vloží.“¹³

3.5. Tělo individuální/politické

Další emancipační proud týkající se těla se nesnaží ukázat tělo jako nositele hlubinného smyslu sebe sama, tělo nezávislé na čemkoli jiném, tělo svaté a spásonosné. Místo toho upozorňuje na to, jak je tělo nutně a neredukovatelně vždy disciplinované (například vytrénované k obětování se a pocitu svatosti), normativizované a zároveň nesoucí význam, který mu byl udělen silami moci, politickým silami. Tento fakt je třeba divadlem kriticky zkoumat, zvědomovat, subvertovat. Na scénu je třeba přivést tělo regulované, tělo vyloučené, tělo obdivované, tělo jako modlu, tělo posvátné, tělo autoritativní, těla privilegovaná, těla přehlížená, těla podřízená, těla zbídačená, těla nenormální, těla poslušná (Bordo, Foucault, Butler) a zkoumat, jakým způsoby tato těla získávají svůj status. Představa, že bychom se mohli dobrat k nějaké apolitické, sociálně nezávislé esenci těla je nesmyslná a iluzorní. Tělo ženské měšťanské, tělo

¹¹ AUSLANDER, Philip. *From Acting to Performance*.

¹² IBID.

¹³ ERICKSON, Jon. *The Fate of the Object: From Modern Object to Postmodern Sign in Performance, Art and Poetry*. Ann Arbor. S. 66n.

mužské buržoazní, tělo jiné barvy pleti, tělo menšinové fyzické dispozice, tělo změněné identity, tělo staré, tělo vyhublé, tělo mohutné, zvířecí tělo, tělo mechanizované – každé z nich sděluje jistý sociální status, mocenskou dispozici či podřadnost, politický význam dříve, než promluví. Jen si třeba uvědomme, jaká „těla“ a v jaké kombinaci s jinými „těly“ jsou přijímána na herecké školy.

Mary Douglas píše: „Tělo je mocnou symbolickou formou, povrchem, do nějž jsou vepsána základní pravidla a řády. V tomto smyslu obrazy tvarování těla nabízí schéma pro diagnózu, neboť jsou vizí společenského a politického života.“

Divadelní práce s politickou vrstvou těla, s touto viditelností, která se bude vždy vnučovat divákovi jako součást interpretace toho, co vidí, je tématem mnoha divadelních zpracování i forem (Sarah Kane, Donna Haraway, Jan Klata).

3.6. Komodifikace těla

V souvislosti s emancipací těla si mnozí současní autoři všímají dalších průvodních mechanismů a fenoménů: tělesného narcismu, fetišismu a komodifikace těla v konzumní společnosti. Ve jménu „osvobození“, „pravdy“, „autenticity“ a „štěstí“ těla se v současné době utrácí závratné finanční objemy a tato „kultura“ těla se stává dobrým předmětem obchodování. Jean Baudrillard už v roce 1970 ve své *Společnosti konzumu* mluví o tom, že člověk druhé poloviny 20. století cítí, že má „právo na štěstí“, přičemž štěstí je možno dosahovat obchodováním s tělesnými požitky a zlepšováním těla. Tělo se stává centrem pozornosti tak, že je neustále upravováno, osvobozováno, zbavováno nánosů, uvolňováno, relaxováno, zesilováno, obohacováno jinými funkcemi, zvědomováno, stopováno, dotazováno, získává vyšší vědomí, koncentraci, tvořivost a přesvědčivost. Stává se fetišem doby a příslušně tomu se v kapitalistickém systému stává významným produktem směny, komoditou. „Tělo se dnes stalo předmětem spásy. Převzalo doslova morální a ideologickou funkci duše.“¹⁴ Všichni chceme vědomé tělo, všichni ho chceme mladistvé a zdravé, koncentrované a uvolněné a ve finále, sic, autentické. Komodifikace těla se tak nevyhýbá ani oblasti divadelní tvorby. Ve svém článku „Bodily education in modernist culture – freedom and commodification“ píše Kent Sjöström: „Myšlenka tělesného kapitálu platí dvojnásobně pro herce, jejichž tělo je veřejným objektem, určeným pro pohled

¹⁴ BAUDRILLARD, Jean. *The Consumer Society. Myths and Structure*. S. 129.

druhých lidí. Tělo se stává, podle Baudrillarda (1998, str. 130), hmatatelným obrazem, či způsobem zabalení (packaging) vlastní duše, a tím pádem předmětem, o který je třeba se starat.¹⁵

3.7. Hledání smyslu bez znaku

Pierre Nadaud, vedoucí ateliéru fyzického divadla při JAMU, popisuje ve své habilitační práci principy svého pojetí fyzického divadla jako ohledávání zdrojů smyslu, které nemusí či nemají být podřízeny paradigmatu divadla reprezentace. Divadlem reprezentace se myslí divadlo, které pomocí znaků, jež vytváří, ukazuje někam mimo sebe, na skutečnost, která není tělesná, na význam, který je divadlem pouze „překládán“ nebo „komunikován“. Fyzické divadlo by ale dle Nadauda nemělo být ani divadlem čisté přítomnosti, kde znak ukazuje sám sebe – jako jakousi čistou přítomnost.

Zdá se tedy, že fyzické divadlo může být jednou z oblastí divadelní tvorby, která má zájem kultivovat potenciál tělesného výrazu, aniž by propadla představě, že tělo je samo o sobě zdrojem pravdy. Tato práce s tělem musí jít v jistém smyslu trochu „za roh“. Nemůže naivně věřit, že to první, co nám tělo nabídne, když přestaneme takzvaně přemýšlet, bude pravdivá autentičnost. Možná, že to první, co nám nabídne, bude velmi nezajímavé klišé. Fyzické divadlo tedy nevyplíná mozek, stejně jako nepropadá tělu, nýbrž snaží se všimnout si zárodků intenzivních impulsů nebo skulin, ze kterých se začne odvíjet význam, a ty potom vědomě rozvíjet a sledovat. Nadaud užívá slovních spojení jako hledání zárodků intenzit (Deleuze), momentů nerozlišitelnosti (Badiou), smyslu na okrajích znakových polí (Derrida), se kterými je potřeba hrát citlivou hru. Nevystrašit je, neignorovat je, a zároveň je zvětšit a zesílit. Na základě tělové pozornosti, bdělosti a gestické kondice se tyto znakově neuchopitelné prvky mohou projevit jako určitá naléhavost, síla, kterou Nadaud označuje jako „nájezdy barbarů nebo virů“. Pro tento účel je však nutné reorganizovat strukturu a funkci tělesného cítění, vnímání hierarchie těla.

Fyzické divadlo neodmítá ani práci znaků, jmenů, pojmenování a textem, verbalizací. Zdá se totiž, že vyřazení označující funkce řeči nemusí mít za následek odmítnutí řeči obecně. Po

¹⁵ SJÖSTRÖM, Kent. Bodily education in modernist culture – freedom and commodification. S. 82.

velkém exkurzu do oblastí nepojmenovaných zdrojů, propasti tělesných impulsů a nedefinovatelných zkušeností, *se sama řeč může začít strukturovat jinak*. Dochází v ní nikoli k sekundárnímu označení toho, co je, nejde o zápis dějů, ale o novou *řečovou a pojmovoutvorbu*. Nejzajímavější je tedy fyzické divadlo ve chvíli, kdy není konceptuální, ale od formulací a pojmů není odtrženo. Tato nejasná, ale vzrušující vazba je nicméně největší výzvou daného divadelního přístupu.

3.8. Tělesnost jako registr možných tělových projevů

Další specifickou emancipaci tělesnosti nabízí kupodivu epické divadlo B. Brechta. Brecht se nezajímá o tělesnost herce ve smyslu čisté sféry emanace pravdy, ani ve smyslu zneviditelněného média, odkazujícího na dramatickou postavu. Zároveň pro něj není zásadní sledovat subtilní vznik významu skrze tělové úniky z nadvlády řeči a netrvá ani na hercově těle jako na nositeli individuální nebo politické identity. Nabízí herci být osobně viditelný, individuální, politický, vede ho k tomu, aby na sebe pomocí různých zcizujících způsobů upozornil, ovšem se zcela jiným cílem: aby se v jistém smyslu mohl zabývat něčím jiným než sám sebou – totiž aby měl díky tomuto otevřenému sebe-odhalení možnost zabývat se světem okolo sebe. Brechta zajímá to, co se otevře mezi přítomností konkrétního herce na scéně a distancí vůči jeho osobě. Herec skrze pečlivé pozorování světa okolo sebe, skrze gestické a tělové napodobování, skrze imitaci a opakování, skrze hru otevírá pole napětí mezi tím, čím je a čím není. V tomto poli se odehrává porozumění, nikoli emocionální uchvácení. Toto pole nabízí setkání s jinakostí druhých těl v respektu k tomu, že vždy půjde o citaci, ovšem citaci vědomou. Tělesnost dramatické situace je tak tělesností ambivalentní.

Tímto výčtem se úvahy o aspektech tělesnosti v rámci současné divadelní tvorby nevyčerpávají. Shrňme jen stručně, že další linie fyzického divadla vycházejí z kořenů němé grotesky (DV8, Gecko a celá linie britského fyzického divadla), z východní větve clownerie (Sláva Polunin) nebo z principů „uvažování tělem“, které je riskantní odpovědí na konkrétní situaci. Další práce s tělesností se rozvíjí ve spojení s využíváním popkulturních symbolů (Děrevo), nebo jde směrem k emocionálnímu uchvácení, rituálnímu transu (Mac Stuart), kterým generuje liminální zkušenost pro sebe i pro diváky. Kapitolou samou o sobě by byla otázka tělesnosti pod vlivem psychotropních látek, její schopnosti uvolnit se od racionálních konceptů a



možnosti otevřít se novým variantám uměleckého výrazu, nebo naopak – redukce sebe sama na hmotu bez znaku i beze smyslu, která zůstává pouze variací téhož.

3.9. Souhrn

Tělu je od počátku dvacátého století věnována obrovská pozornost. Materialita, expresivita a tělesnost, forma se v jistém smyslu uvolňují z područí ducha, mysli, racionality a obsahu a získávají svou autonomní hodnotu. Díky tomu se i v rámci divadelní tvorby objevují různé přístupy k tělesnosti. Jednotlivá pojetí emancipace těla vedou přitom k odlišným vztahům moci, divadelním formám a tvorbě významu.



3.10. Doporučená literatura a jiné zdroje

AUSLANDER, Philip. *From Acting to Performance*. London and New York: Routledge, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. *The Consumer Society. Myths and Structure*. Přel. Chris Turner. London: SAGE, 1998.

CRAIG, Edward Gordon. Herec a nadloutka. In: *O divadelním umění*. Přel. Milan Lukeš. Praha: Divadelní ústav, 2006.

DIAMOND, Ellin. Introduction. In: DIAMOND, Ellin (ed.), *Performance and Cultural Politics*. London and New York: Routledge, 1996.

ERICKSON, Jon. *The Fate of the Object: From Modern Object to Postmodern Sign in Performance, Art and Poetry*. Ann Arbor (MI): University of Michigan Press, 1995.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011.

GROTOWSKI, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. Ed. E. Barba. New York: Routledge 2002.

SJÖSTRÖM, Kent. Bodily education in modernist culture – freedom and commodification. In: *Theatre, Dance and Performance Training*. Volume 6, 2015 – Issue 1.

PLESSNER, Helmuth. *Lachen und Weinen: Eine Untersuchung über die Grenzen menschlichen Verhaltens*. Gesammelte Schriften, Bd. IV. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003 [1941].

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1986.

3.11. Otázky a témata k zamyšlení

1. Jaký je status tělesnosti, která je nám předána karteziánskou tradicí?
2. Jak byste takový status zhodnotili – co je na něm výhodné, co je na něm hodné kritiky?
3. Jaká je vaše zkušenost s tělem, které není podřízené myšlenkovým procesům? Jaké používáte postupy a proč? Jakou zkušenost tím evokujete?
4. Je nekontrolované tělo pravdivější? Má schopnost dovést nás k moudrosti, či skutečnosti?
5. Máte názor na spojení tělesného výrazu a působení psychedelických látek, extrémního fyzického vypětí, ritualizace jako prostředku k „osvobození se od uvažování“?
6. Jak lze s takovým tělem umělecky pracovat?
7. Jaké jsou různé formy emancipace těla? Je vaše tělo osvobozené? Může být a chcete ho osvobodit?
8. Jaké jsou různé nástrahy, kterými tělo může být vyvlastněno, aniž si to uvědomuje?
9. Který přístup k tělu je vám v divadelní tvorbě nejbližší a proč?
10. Zažili jste divadelní představení, kde politické tělo hrálo významnou roli?
11. Myslíte si, že se s tělesnou kulturou obchoduje? Jste také zákazníci či prodavači v této obchodní hře?

4. Kapitola: Slova se slovním základem perform-

Cíle: Rozlišení pojmů performativ, performativita, performance, performance art, performance studies, performativní čtení, performativní metodologie, performativní filosofie apod. nabízí základní orientaci v užívání poměrně frekventovaných pojmů v rámci současné umělecké tvorby

Pojmy k zapamatování (klíčová slova): performativ, performativita, performance, performance art, performance studies, performativní psaní, performativní metodologie, performativní praxe

4.1. Shrnutí a témata ke studiu

Během dvacátého století dochází, jak jsme už zmínili, k narušování tradičních dualit, které výrazně formovaly lidské myšlení, sociální struktury i veřejné politiky. V dualitách subjekt-objekt, mysl-tělo, stabilita-proces, viditelnost-skrytost, muž-žena, Evropan-neeuropan, obsah-forma, idea-výraz, originál-kopie hrál vždy jeden člen roli určující a podstatnou a druhý člen vztahu roli upadlou a odvozenou. To se v průběhu dvacátého století začalo proměňovat v rámci emancipačních procesů, ve kterých se nejprve méně privilegované členy vztahů osamostatňovaly a následně znovu propojovaly, ale již jiným způsobem, se svými protějšky. Jedno z propojení těchto původně oddělených členů vede přes odhalení nového fenoménu, kterému je dáno i nové jméno: performativ, performativita, performance a další slova se stejným slovním základem. Slovo performance se začalo soustavněji používat během druhé poloviny dvacátého století a až do dnešních dob zažívá neuvěřitelný rozmach. Tento pojem vznikl původně v lingvistické teorii, ale postupně se uplatnil v rámci všech druhů umění, sociálních a humanitních věd, technických věd i politiky.

Definovat, *co je to performance*, je principiálně nemožné. Když říkáme, že to je nemožné principiálně, tak to znamená skutečně z principu tohoto slova samého. V naší řeči totiž existují slova, která *označují bytostný rozpor*. Je to vždy jeden pojem, jehož cílem ale není označit jednu věc nebo jeden fenomén. Toto slovo míří na něco, čehož význam vyvstává jedině ze sporů, žije díky tomu, že existují spory o něm. Nesouhlas ohledně podstaty toho, co pojem označuje, je součástí, ba dokonce významem daného pojmu. Tento druh slov lze označit jako „bytostně

rozporované pojmy¹⁶, jako pojmy, které jsou charakteristické svým nejasným rozpětím,¹⁷ nejasným zařazením.¹⁸ W.B. Gallie, autor spojení „bytotně rozporovaný pojem“, to shrnuje: „to, co mám na mysli tím, že říkám, že některé pojmy jsou ve své podstatě bytotně rozporované, znamená, že jejich užití nevyhnutelně zahrnuje nekonečné spory o jejich správné využití ze strany jejich uživatelů.“¹⁹ Mezi bytotně rozporované pojmy patří mimo jiné slova jako umění, demokracie či hra.

Jednou z možností, jak se slovy s kořenem perform pracovat tak, že jim budeme lépe rozumět, nebo je budeme umět používat, tedy není přesně je definovat, nýbrž podívat se na různé perspektivy a způsoby užití, při kterých tato slova měl někdo potřebu zavést, nebo vůči něčemu jinému je vymežit. Pojem tak chápeme z kontextu jeho používání, nikoli tak, že ho začneme používat až ve chvíli, kdy chápeme, co přesně označuje.

Všechna „*performativní slova*“ v sobě nicméně přece jen jistou společnou intuici zahrnují: tou je, že děláním, vyslovováním, předváděním, prováděním nebo vyjadřováním částečně *utváříme* to, o co v našem předvádění jde, dáváme smysl tomu, co se tímto vyjadřováním vyjadřuje. Tedy vyslovením věty „promiň“ něco konkrétního uděláme, nejen něco označujeme slovy. Vyslovení této věty je samo významnou „věcí“. Divadelní představení není pouze zobrazením hotového dramatického díla, je vlastním uměleckým dílem, neboť v něm se uskuteční smysl, který v zapsaném dramatu není. Vyjadřování tedy není vyjadřováním něčeho, co bylo nejprve někde připraveno k výrazu mimo výrazovou rovinu a potom sekundárně vyjádřeno. Tím, jak se vyjadřujeme, děláme to, kým jsme, uskutečňujeme realitu kolem nás, tvoříme umělecké dílo a jeho smysl apod. To není věc pozitivní ani negativní, je to výsledek pozorování toho, jak fungujeme ve světě.

¹⁶ CARLSON, Marvin. *Performance. A Critical Introduction*. S. 1.

¹⁷ SCHECHNER, Richard. *Performance and the Social Sciences*. S. 3.

¹⁸ TURNER, Victor. *Liminal to liminoid in play, flow and ritual: An essay in comparative symbology*. S. 53–92.

¹⁹ GALLIE, W. B. *Essentially Contested Concepts: Proceedings of the Aristotelian Society*. S. 169.

Mezi důležitá slova, užívající kořen perform, patří následující:

Jazyková kompetence/performance

Noam Chomsky, lingvista, představitel generativní lingvistiky, rozlišil ve svém díle v roce 1965 jazykovou kompetenci (způsobilost mluvit, jakousi jazykovou vybavenost) od performance (promluvy). Performanci je třeba chápat jako „nikoli pouze omezenou, okleštěnou či dokonce poškozenou odvozeninu kompetence, ale jako pozitivní a aktivující vlastní činnost.“²⁰

Performativ

Jako pojem se objevuje poprvé v rámci lingvistické teorie řečových aktů Johna Langshawa Austina v knize *Jak udělat něco slovy* z roku 1962.²¹ Performativ označuje takový druh jazykové promluvy, jehož smyslem není popis ani pravdivé konstatování nějakého reálného hotového stavu věcí (to je funkcí tzv. konstativu), nýbrž uskutečnění nějakého aktu. Vyslovením performativu neboli performativní výpovědi (performative utterance) se tvoří nová skutečnost. Tím, že mluvíme, jsme schopni něco udělat.

Příkladem performativu je výše zmíněná věta „Promiň, omlouvám se ti za to.“, jíž nechceme pouze něco konstatovat, ale skutečně se jí usilujeme omluvit a třeba vyřešit nějaký konflikt s druhým člověkem. Jinými příklademohou být věty „Tímto prohlašuji soudní řízení za ukončené.“, „Křtím tuto loď jménem Elisabeth“, „Nyní vás prohlašuji mužem a ženou, od této chvíle jste spojení poutem manželství“.

Austin si však postupně všiml, že i obyčejné konstativy, věty typu „na stole máš jídlo“, „Pepíček už není můj kamarád“, „Země je kulatá“ mají performativní rozměr – zdůrazňují totiž nějakou skutečnost, působí na to, jak svět vnímáme, na co se zaměřujeme, jak svět strukturujeme. Z toho Austinovi vychází, že naše lidská řeč, naše mluvení, není jen pouhým označováním, ale je utvářením skutečnosti. Naše vyslovování, projevování se, vyjadřování jsou performativní.

²⁰ CARLSON, Marvin. *Performance. A Critical Introduction*. S. 64.

²¹ AUSTIN, John Langshaw. *Jak udělat něco slovy*.

Divadelní řeč jako nepravý (parazitní) performativ

Austin se poněkud zalekl svých vlastních závěrů. Pokud tvrdíme, že naše řeč je performativní, znamená to, že tím, že něco vyslovíme, to také stvoříme? Je řeč magickým nástrojem pro tvorbu skutečnosti? To říci nechtěl. Proto začal hledat, za jakých podmínek je performativní „tvoření skutečnosti“ mluvením nebo předváděním *zdařilé* či úspěšné. Dospěl k tomu, že mluvčí daného performativu musí mít k dané výpovědi pověření (je starostou a může křtít), výpověď musí být v odpovídajícím kontextu (starosta stojí u lodi a kolem jsou nějací účastníci křtu – svědci) a mluvčí musí mít čistý záměr (starosta to s lodí a jejím pojmenováním myslí vážně). Při své analýze však Austin našel i performativy, které jsou *vždy neúspěšné*, nezdařilé, nepravé a takzvaně parazitní. Jsou to performativy, jež nikdy „skutečně“ nedělají to, co říkají, ale pouze dělají, „jako by“ dělaly, co říkají, třebaže „ve skutečnosti“ to nedělají. Mezi parazitní performativy patří *citování druhých, samomluva a umělecká řeč, speciálně řeč hercova na divadelní scéně*.

Tím uměleckou promluvu a představení odsune Austin do kategorie nepravých performativů, jimiž nemá smysl se zabývat, pokud nás zajímá to, jak se tvoří smysl našeho světa, skutečnost.

Proti takovému pojetí se roku 1971 postavil Jacques Derrida v přednášce s názvem *Signatura, událost, kontext*. Derrida říká, že divadelní řeč není parazitní a nezajímavá, ale naopak nejvíce nás informuje o povaze naší běžné situace mluvení: „Není totiž nakonec to, co Austin vylučuje jako anomálii, výjimku, ‚nevážnost‘, není citace (na jevišti, v básni anebo při samomluvě) pouze jistou modifikací obecné citovatelnosti – obecné iterability –, bez níž by nebylo ani ‚zdárného‘ performativu? A tedy – což je sice paradoxní, nicméně nevyhnutelný důsledek – není to tak, že zdařilá performativní výpověď je nutně ‚nečistá‘, abychom použili slova, jehož bude Austin používat později, když připustí, že vlastně ‚čistý‘ performativ neexistuje?“²² Derrida tedy tvrdí: abychom pochopili, jak mluvíme a z čeho čerpáme sílu performativů, podívejme se na divadlo. Divadlo je zdrojem sebepochopení člověka ve světě, pokud jde o jeho řeč.

Performativita

²² DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci*. S. 298–299.

Judith Butler přebírá od Jacquese Derridy tento výklad a doplňuje: Austin i Derrida mluví o promluvách, ale performativ je vlastně tělesná akce, záležitost gestická a emoční. Spíše než o performativu je vhodné mluvit o **performanci**. Naše **jednání ve světě** má podobu performancí a chceme-li pochopit, co performance znamená, podívejme se na divadlo.

Divadlo cituje nějaké historické jednání, zvyková gesta, interakce. Síla, která udržuje performativu a performance v jejich intenzitě, je síla tohoto repetitivního vyslovování, jinými slovy síla opřená o zvykové opakování a podpořená jeho projevy ve společenském poli. Touto cestou vzniká společenská konvence, norma a nakonec i instituce. **Této síle společenského pole je možné říkat performativita sociálního pole**. Performativita, slovní novotvar, který je nutno odlišit od slova performance, tedy označuje silové působení, které primárně nevychází ze záměru a vůle jednotlivce, aktéra, performeru, nýbrž charakterizuje sílu opakování určitých vzorců chování, na niž si lidé zvykli a sami je užívají v každodennosti. Síla performativity nám určuje, jak se pozdravit s cizím člověkem, jak se chovat u zkoušek, jak flirtovat, jsme-li žena nebo muž, jak nastoupit kolektivně do letadla, jaké divadlo oceňovat, jakým pohrdat, jak to dávat najevo apod.

Performativní identita

J. Butler tvrdí: stejně jako si zvykáme na to, jak se pohybovat ve velkoměstě, jak mluvit a jednat v různých společenských situacích, stejně tak se utváří i naše osobní identita. Naše identita je performativní, tvaruje se v komplexním procesu silami společenských konvencí, které se opakují v našem jednání. Stáváme se tím, co děláme, a děláme to, co nám naše společnost dělat umožňuje, jak se tradují možnosti lidské existence, včetně protestu proti společnosti. Způsob, jak se lidé stávají individuálními subjekty, je decentralizovaný – závisí na silách, které neovládají, ale účastní se jich.

Performance art – performanční umění

Z lingvistiky se důraz na významuplnost představení oproti předloze přenesl i do umění. To, co Austin, Derrida a Butler zkoumají na poli společenském, se projevilo i uvnitř samotného umění v podobě performance art.

Kořeny performančního umění, vyrůstajícího z divadelního kontextu, jsou dle Marvina Carlsona dva:

1. avantgardní proudy a modernismus,²³ které staví na ne-narativní, neinscenační, nemimetické formě divadla bezprostřednosti se zásadním důrazem na pojem „přítomnosti“ a potřebou dobrat se uměleckými prostředky autentického či pravdivého jádra aktéra-lidské bytosti. Očištění jednání od nánosů sociálních masek, hledání původního komunitního a tělesného propojení mezi lidmi, osvobození umění od interpretačního násilí, od plánů, projektů a hodnocení.

2. postmoderní a poststrukturalistické myšlení (Derrida, Butler, Foucault), které ukazují lidské já jako sociálně konstituované a zároveň jako otevřené, proměnlivé a fragmentované, jako permanentní odstupování od sebe sama, odsouvání se od vlastního počátku, z čehož vyplývá i nemožnost ukázat cokoli v jeho vlastním *přítomnění*.²⁴

Performance art experimentuje s různými tvary, metodami a přístupy. Alice Lagaay shrnuje, že mezi jeho hlavní principy patří:

1. Nahodilost – spontaneita a improvizace
2. Nejasné oddělení mezi diváky a tvůrci
3. Přímá fyzická zkušenost – neplatí, že co se děje na scéně, se diváků netýká
4. Prolnutí života a umění – hranice mezi uměním a životem není jasná
5. Každodennost, profánnost, rutinní jednání – každodennost v sobě skrývá významy, které opomíjíme a na které je vhodné se zaměřit
6. Důraz na tělesný výraz – tělo je místem, z něhož má smysl těžit význam
7. Odkrývání skryté stránky divadla, odmítání iluze: Performance art ne-re-prezentuje, ale prezentuje, tj. odhaluje proces, který neustále vstupuje do bytí
8. Performance je prostorem a časem, nikoli v prostoru a jistém čase

Performance art se soustřeďuje na zdůraznění a tvůrčí využití události (věc se stane jen jednou), happeningu (náhodnosti, která je neopakovatelná, není o ní žádný záznam a není možné ji zpeněžit), procesuality (work in progress, koncept permanentní zkoušky), uznání mnohosti přístupů a interpretací, jinakosti, tělesnosti ve smyslu setkání a interakce. Pracuje ve

²³ Jejich hlavní myšlenky popisuje např. GREENBERG, Clement. After Abstract Expressionism nebo FRIED, Michael. Art and Objecthood.

²⁴ CARLSON, Marvin. Performance. A critical Introduction. S. 91–105.

specifických prostorech, převrací nebo experimentuje s hierarchií mezi režisérem, hercem a divákem.

Estetika performativity

Ve stejnojmenné knize²⁵ Erika Fischer-Lichte představuje tuto estetiku v protikladu vůči estetice divadla reprezentace. Zdůrazňuje sílu fenomenálního těla herce na scéně, význam představení, jenž vzniká z interakce, zpětnovazební smyčky mezi performery a diváky a význam či estetiku, která se tvoří v momentu tady a teď, přítomnosti události představení. Umělecký performativ má dle ní význačnou hodnotu, která je estetická, a tím pádem není možno ho považovat za parazitní formu běžného jazykového performativu.

Performance studies – performanční studia

Richard Schechner, zakladatel performančních studií, svůj obor nezakládá jako metodicky sjednocený přístup, ale prosazuje principiální heterogenitu a otevřenost: „Performanční studia vzdorují pevné definici. Performanční studia neoceňují ‚čistotu‘. Nejlépe operují uvnitř hutné sítě vazeb. Akademické disciplíny jsou nejaktivnější na svých stále se proměňujících rozhraních. Pokud jde o performanční studia, jde o interakce mezi divadlem a antropologií, folklórem a sociologií, historií a teorií performance, genderovými studiemi a psychoanalýzou, performativitou a konkrétními performativními událostmi atd. [...] Performanční studia jsou otevřená, mnohohlasná a sama sobě si protiřečí. Z tohoto důvodu je jakékoli volání po ‚sjednoceném poli‘ podle mého názoru nepochopením oné tekutosti a hravosti, které jsou pro performanční studia bytostné.“²⁶

Fenoménem, jímž se tyto přístupy mají zabývat, je stejně bezbřezě pojatý fenomén performance. Schechnerova široká **definice performance** zní:

„Performanci je třeba vykládat jako ‚široké spektrum‘ či ‚kontinuum‘ lidských aktivit sahající od rituálu, hry, sportů, lidové zábavy, dramatických umění (divadlo, tanec, hudba)

²⁵ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*.

²⁶ SCHECHNER, Richard. *Performance Studies – An Introduction*. S. 24.

a každodenních společenských představení přes vtělení sociálních, profesních, rodových, rasových a třídních rolí až k léčení (od šamanismu k operaci), médiím a internetu.“²⁷

V rámci performančních studií se však postupně vyvíjela i metodologie, která je s úspěchem užívána v konkrétních vědách ve zúženém slova smyslu. V sociologii se vědci ptají, „jak vzniká skutečnost skrze společenské události“, sociální antropologie zkoumá společenský znak jako sílu, zkoumá jednotlivé politické události v jejich působení na sociální realitu, rituální studia přistupují ke studiu rituálů nikoli přes interpretaci textů, ale porozumění událostnímu charakteru rituálu jako performance, architektura mluví o performativním působení místa, o stavbě jako síle, která člověka uvádí v proces konkrétních myšlenkových, emočních a interaktivních zkušeností.

Inspirátorem performančních studií je britský antropolog Victor Turner (1920–1983), který užívá ve svých výkladech pojem **sociálního dramatu**. Tvrdí, že kulturní a sociální aktivity mají dramatickou povahu, jsou to rituální symbolické praktiky. Krizové situace je přitom možno vnímat jako sociální dramata. Sociální drama je strukturováno procesuálně – jako přerušování běžného průběhu událostí. Způsobeno je např. konfliktem mezi individuem a skupinou, porušením společenských norem, krizí identity. S odkazem na etnografa a folkloristu Arnolda van Gennepa (1873–1957) popisuje Turner společenské přechodové rituály z jednoho stavu do druhého a užívá přitom dvou pojmů: liminální a liminoidní.

1. Liminální je stav uprostřed přechodového rituálu (tedy přechodu z jednoho stavu do druhého). V liminálním stavu dochází k dezorientaci, k situaci ztráty předchozího řádu bez toho, že by nový řád byl už nastolen. Většinou jde o zásadní přelom v životě jednotlivce nebo společnosti, bez možnosti vrátit se ke změně do stavu, který přelomu předcházel. Liminální stav má tedy transformativní charakter. Na rovině individuální jde například o stavy blízké smrti, nebo o stavy společenského vyloučení, na rovině skupinové jde o rituály přechodu do dospělosti, na rovině společenské jde například o války.
2. Liminoidní stav je stavem, který strukturně připomíná liminální a v jistém smyslu ho v současných industriálních společnostech nahrazuje. Je vždy volitelný jednotlivcem, a nezahrnuje nutně prožitek otřesu řádu či skutečné krize, ohrožení života, rizika vyloučení, a rovněž tedy ani ne výsledného vyřešení pomocí nové struktury.

²⁷Ibid. S. 2.

Liminoidní stavy nevedou ke změně společenské pozice, statusu apod. Zažíváme je při hře, sportu, umění. Během liminoidních stavů lze zažít dočasnou ztrátu pocitu vlastního já, pocit flow, splynutí vědomí a jednání, totální zapojení do dění, prožitek „přítomného okamžiku“, tělesné „rozpuštění“.

Performativní psaní

Jde o snahu záměrně vnímat akademický text, případně text spojený s „uměleckým výzkumem“, jako performativní. Tedy: nepíšeme proto, abychom konstatovali fakta, sepsali objektivní pozorování (konstativy), informovali o nějakých hotových skutečnostech, ale abychom nový význam tvořili psaním, abychom psaním „něco“ nového „udělali“. Jde tedy o text, které *nějak působí*, obsah jeho sdělení se uskutečňuje psaním a čtením.

Della Pollock uvádí ve svém článku „Performative writing“²⁸ z roku 1998 následující charakteristiky performativního psaní. Performativní text musí být:

1. **evokativní** – vytváří takový kontext, ve kterém se věc zpřítomní, evokuje, aniž by na ni bylo přímo ukázáno, aniž by to bylo doslovně „konstatováno“. Vznikne souhrou Aluzí, poukazů.
2. **metonymický** – autor performativního textu nepíše tak, že přesně popisuje to, co chce zachytit, ale všímá si například vnitřní struktury daného fenoménu a tu ukazuje na jiném příkladu. Příklad: Metodu práce v autorském divadle můžeme popisovat jako konstrukční systém stojící na několika opěrných bodech najednou, nebo jako proces přelévání vln ze strany na stranu, nebo jako organizaci pohybu včelího roje, ve kterém nikdo není jednoznačným zdrojem udávání směru, apod.
3. **subjektivní** – autor performativního textu se nebojí vycházet sám ze sebe, ovšem právě proto, aby sám ze sebe vyšel, opustil se, nikoli proto, aby sám sebe utvrdil sám o sobě. Nejde tedy o pobídku k psaní soukromých textů o soukromých zkušenostech, ale pouze k uvědomění si vztahu vlastní angažovanosti do problému a přiznání vlastní pozice ve zkoumání, díky čemuž se člověk naopak může sám od sebe uvolnit.

²⁸ POLLOCK, Della. Performing Writing.

„Performativní psaní je tu pro psaní, pro naše psaní ven z nás samých, pro vepsání nás samých do toho, co (nikdy) nebylo a možná (nikdy) nebude.“²⁹

4. nervózní – evokace může autor dosáhnout například tím, že nebude v psaní zcela konzistentní, že v textu bude připraven přeskakovat, nervózně tápat, kombinovat nezvyklé části úvah.
5. citační – texty nikdy nejsou originální, ale jsou vždy citacemi a opakováními (odkaz na Austina a Derridu). Performativní text se tohoto faktu nebojí, ale uvědomuje si ho a pracuje s ním. Uvědomuje si také, že dodržováním určitého úzu (například generativum masculinum) podporuje nějakou normu a jinou možnost performativně potlačuje.
6. důsledné – performativní psaní pracuje s mocí a autor si je toho vědom. Ví, že text má moc ovlivnit realitu, uskutečňovat ji, že není nevinný. Každé psaní je v zásadě pedagogické a politické. Psáním a mluvením ztělesňujeme, sjednáváme svět, který studujeme. Instruuje druhé, jak my vidíme svět, a tím zesilujeme určitou optiku. Můžeme nabourávat dosavadní představy o psaní, neboť kritické a tvůrčí psaní se zde kombinuje.

Arnold Berleant pracuje s termínem *aesthetic engagement* – estetické zaujetí, zaujatost či angažovanost,³⁰ které vede k performativnímu psaní jako praxi. Estetické zaujetí spojuje čtenáře/diváka a to, oč v díle a textu jde, do určitého druhu jednoty. Tento proces má tři aspekty:

1. Kontinuita – neseparovanost toho, oč v textu jde, a toho, kdo text píše a čte
2. Integrace ve vnímání – vnímání má schopnost integrovat jednotlivé části do jednoty
3. Účast – autor i čtenář se cítí být částí psaní, případně čtení

Performativní psaní je zároveň praxe i produkt, a tedy je příkladem estetického zaujetí. Je to vtělené pokračování kulturní zkušenosti. Podobně jako umělecké dílo je performativní psaní „asimilováno plně do individuální a kulturní zkušenosti, aniž by člověk obětoval svou identitu

²⁹ IBID. S. 98.

³⁰ BERLEANT, Arnold. *Art and Engagement*.

jako mód zakoušení.“³¹ Samotné psaní vyjadřuje tím, jak je napsáno, určité sociální, kulturní, duchovní, i politické hodnoty skrze citaci. Text je pojátkem mezi autorem textu a příjemcem, kteří jsou však naopak aktivními iniciátory performance, o niž jde, má-li se text zvýznamnit.

Performativní metodologie výzkumu

Barbara Bolt navrhuje pracovat v rámci kvalitativních metod s performativním přístupem. Cílem je především sledovat během výzkumu, jak daná věc působí na skutečnost. Nikoli to, co znamená a jakou má kvalitu, nýbrž to, jakým způsobem se účastní konstituce skutečnosti.

Dorethea von Hantelmann zdůrazňuje, že veškeré umění je ontologicky performativní, neexistuje ne-performativní umění. Veškeré umění v jistém smyslu produkuje skutečnost. Umění je tudíž zároveň médiem či prostorem nějakého poznání světa. Sledovat, co uměleckým dílem poznáváme, jak tvoříme svět, je součástí performativního paradigmatu.

Performance Philosophy

Performativní filosofie či filosofie performance – zpochybňuje představu, že „myšlení se musí odvíjet určitým způsobem, skrze specifické kanály a s legitimitou odkazující k myšlení“ (tj. komodifikovanému myšlení, takovému druhu myšlení, se kterým se dá obchodovat) skrze platná klíčová slova a slogany.“³² Za místo produkce takového myšlení a jeho komodifikace se dá samozřejmě považovat především univerzita a akademické obory podléhající neoliberálnímu tlaku na produkci a kompetitivnost. Místo toho hledá performativní filosofie, jak myslet z výrazu, z expresivity, podél umělecké nebo neumělecké performance, ve které se vytváří smysl skutečnosti. Zabývá se jak přesným mluvením o pojmech, jež jsou s performativitou spojeny nejvíce (identita, subjektivita, norma, řeč, jednání), tak proměnou samotné filosofické praxe.³³

³¹ IBID. S. 46.

³² DADDARIO, Will. *Doing Life Is That Which We Must Think*. S. 169n.

³³ KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa. K otázce performativní filosofie*.

4.2. Souhrn

Slova se slovním základem perform- označují různorodé fenomény a aktivity, které není možnost shrnout pod jednu definici. Performanci a performativě porozumíme, když je pečlivě užíváme ve vlastním slovníku a když pochopíme jednotlivé přístupy k chápání performance, které dosud byly zformulovány.

4.3. Doporučená literatura a jiné zdroje

AUSTIN, John Langshaw. *Jak udělat něco slovy*. Praha: Filosofia, 2000.

BOLT, Barbara. *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*. London: I. B. Tauris, 2004.

CARLSON, Marvin. *Performance. A Critical Introduction*. London: Routledge, 1996 [2004, 2018].

DADDARIO, Will. Doing Life Is That Which We Must Think. In: *Performance Philosophy Journal*. Vol. 1, 2015.

DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci*. Bratislava: Archa, 1993.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011.

FRIED, Michael. Art and Objecthood. In: Battcock, Gregory (ed.). *Minimal Art*. New York: Dutton, 1968.

GALLIE, Walter Bryce. *Essentially Contested Concepts: Proceedings of the Aristotelian Society*, New Series, Vol. 56 (1955–1956), 1956.

GREENBERG, Clement. After Abstract Expressionism. In: *Art International*. Vol 6. Paris: Archive Press, 1962.

KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa. K otázce performativní filosofie*. Praha: NAMU, 2019.

POLLOCK, Della. Performing Writing. In: PHELAN, Peggy, LANE, Jill (ed.). *The Ends of Performance*. London, New York: New York University Press, 1998. S. 73–103.

SCHECHNER, Richard. Performance and the Social Sciences. In: *TDR*. 1973, vol. 17.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies – An Introduction*. 3rd ed. London and New York: Routledge, 2013.

TURNER, Victor. Liminal to liminoid in play, flow and ritual: An essay in comparative symbology. In: *Rice University Studies*. 60, 1974. S. 53–92.

4.4. Otázky a témata k zamyšlení

1. Co je to „bytostně rozporovaný pojem“ a jaké pojmy mají podle vás tuto povahu?
2. Jaké základní rysy mají pojmy s kořenem perform-? Z jakých motivací se rodí jejich současné používání?
3. Proč má smysl mluvit o sociálním dramatu, dramatické krizi?
4. Jaký přechodový stav označuje pojem liminální a liminoidní?
5. Máte zkušenost s performančním uměním jako diváci nebo tvůrci? Jaké prostředky toto umění používá? V čem vás zaujalo a v čem vidíte jeho rizika?
6. Co by obsahovala vaše magisterská práce, kdybyste materiál sbírali performativní metodou?
7. Jaké téma včetně způsobu jeho zpracování, obsažené ve vaší tvorbě, má podle vás dopad na skutečnost? Jak se to projeví?
8. Umíte si představit, že byste napsali text o představení, které jste viděli, formou performativního psaní? Co by se takovým zadáním pro vás změnilo? Jak by takový text vypadal oproti obyčejnému „referátu“?
9. Je podle vás rozdíl mezi performancí a divadlem? A mezi performancí a životem? Pokud není, proč máme pro totéž tři různá slova? Pokud je, jaký vlastně?

5. Kapitola: Vztah etiky a divadla

Cíl: Klasifikace hlavních etických přístupů k člověku. Zmapování různých způsobů, jak se divadlo dotýká etických otázek.

Pojmy k zapamatování (klíčová slova): Etika ctností, deontologie, utilitarismus, relační etika. Divadlo jako zobrazení, nástroj, či uskutečnění etických principů a dilemat, etika performativních akcí.

5.1. Shrnutí a témata ke studiu

5.1.1. Co je etika?

Etika je zkoumání toho, co charakterizuje dobrý či zdařilý život a jakým jednáním se k takovému životu můžeme spíše přibližovat. Ptá se, proč vůbec potřebujeme, aby náš život byl hodnotný, co to konkrétně znamená pro naše každodenní jednání a jak se toho dosahuje. Etika zkoumá, kvůli čemu stojí lidem za to žít, co způsobuje lidský pocit štěstí ve smyslu povedeného života (eudaimonia).

5.1.2. V čem je problém?

Všichni lidé přirozeně chtějí žít zdařilý život. To jim přináší štěstí. Nikdo ale ještě nenašel definitivní a nezpochybnitelnou odpověď na to, jak má člověk žít, aby prožil zdařilý a šťastný život. Co jsou nejvyšší hodnoty, které nám štěstí přinesou, jak řešit konflikty hodnot a etická dilemata, je předmětem diskusí.

Eugen Fink ve své knize *Hra jako symbol světa (esej Oáza štěstí)* například shrnuje: „veškerý náš lidský život je vázán k nějakému telos, tvaru, cíli. Snažíme se žít zdařilý život, k něčemu směřujeme, o něco usilujeme, ale prokletím lidského rodu je, že je otázce, proč žiji, kdo jsem,

jak můj život bude dávat smysl, vystaven a zároveň mu je jasná, definitivní, nenapadnutelná odpověď odepřena.“³⁴

5.1.3. Čím je to způsobeno?

Snažíme se porozumět něčemu, na co jako lidi nedosáhneme. Není v lidských schopnostech podat definici štěstí či zdařilého života, přestože jsou to hodnoty, ke kterým všichni zároveň ve svých životech nějak nutně poukazujeme. Fakt, že rozumíme tomu, že existuje něco mimo náš dosah, lze označit jako hybridní stav. Naše štěstí nebo naplnění závisí na věcech, které neovládáme, které nemáme pod kontrolou, které nás překračují. Patří mezi ně:

1. **Dionýzský aspekt** našeho života: Pravidelně zažíváme v životě ztrátu kontroly nad sebou samými skrze emoční či estetické vytržení, sounáležitost se skupinou, přírodou, animalitou, skrze bolest, utrpení, trauma. To vše způsobuje částečné rozpuštění či překročení našich vlastních hranic. Nejsme sami sebou.
2. **Normy a zvyky:** Naše jednání i rozumění sobě samým je dáno společenskými normami, kulturními vzorci, do kterých jsme se narodili, kterých si nejsme nikdy plně vědomi a které nás zároveň utvářejí. Jdou někdy proti nám samotným a zároveň není možné žít bez nich. Příkladem jsou genderové normy nebo kulturní/rasové předsudky, normy krásy, normy úspěchu a normy typu „je normální být šťastný“.
3. **Druzí lidé:** Žijeme ve vztazích s druhými lidmi, jejichž chování nemáme stoprocentně pod kontrolou. Žijeme v různě silně závislých vztazích (v dobrém i špatném slova smyslu), potřebujeme druhé lidi více či méně, nicméně nikdy nejsme separovaná autonomní individua. Druzí a kvalita vztahů s druhými však tím pádem mají vliv na náš život a náš pocit štěstí nebo naše prospívání v životě.
4. **„Osud“ ve smyslu náhodných vnějších okolností: události,** situace, kontexty našeho života, hraniční situace, vystavenost tragickým dilematům, které jsme si nevybrali, ale musíme jim čelit.

³⁴ FINK, Eugen. *Oáza štěstí*. S. 14.

5. „**Osud**“ ve smyslu vyšší vůle: Někteří lidé vnímají, že zdroj jejich smyslu či štěstí stojí mimo ně samé, je dán vyšší vůlí, která s nimi má konkrétní záměr a která jejich individuální vůli překračuje.

5.1.4. Jak se k této situaci staví různí myslitelé:

Etika je disciplína, která je často chápána jako praktická filosofie, láska k moudrosti zkoumaná praxí a uchopovaná slovem. Etika se snaží promyslet systematicky, co má člověk dělat a jak má žít, aby se ke zdařilému životu dopracoval. Abychom takovou disciplínu vůbec mohli provozovat, musíme kromě toho, že přijmeme výše zmíněné závislosti, zakrytí, zátěže, předpokládat, že v člověku je zároveň síla, která sleduje svůj cíl, rozmyšlí svou situaci, interpretuje ji a rozhoduje se pro činy. Jinými slovy, všechny etické teorie chápou člověka jako bytost svobodnou a přičetnou, bytost, která si přičítá své vlastní činy, tím pádem odpovědnou a svébytnou. Mnoho etik také věří, že dokáží definovat to, co nazývají dobrem a odlučují ho od toho, co nazývají zlem. Věří také, že je v lidské moci držet se na straně dobra. To je v zásadě jiná forma dualismu, o kterém jsme mluvili v prvních kapitolách – **tentokrát má formu dualismu dobra a zla**. Separací dobra a zla se proměňuje etika v morálku, tedy v jakýsi pevný systém pravidel, která univerzálně určují, co je dobré a co je zlé chování za každých okolností.

Mezi nejznámější etické systémy patří:

Etika ctností (Platón, Aristoteles, MacIntyre ad.): člověk má možnost **kultivovat v sobě určité vlastnosti**, kterými snadněji zvládá poryvy neovladatelnosti. Tím se stává šťastnějším.

Deontologie (Kant): člověk nahlédne, že mu rozum či jiná autorita ukládá **povinnost** nějak jednat, a proto tak jedná, byť v některých situacích i navzdory sobě samému. Soulad povinnosti a jednání v něm vyvolává finální pocit uspokojení.

Utilitarismus (Bentham, Mill): štěstí nikdy není štěstím jednotlivce. Jednotlivec žije ve vztazích, a pokud dosahuje štěstí tak, že způsobuje neštěstí druhých, nejedná se v tomto případě o štěstí, o které bychom měli stát. Při etickém rozhodování bychom měli volit tak, aby zvolená varianta jednání přinesla jakési maximum štěstí v součtu, tedy tak, že výsledek bude **nejlepší možný v souhrnu** pro ty, kterých se dotýká.

Etika **nenarcistní sebelásky** (Nietzsche): člověk se má stát tím, čím je, naplnit svůj potenciál, žít ze své vnitřní expanzivní síly, protože tím naplní jak potenciál života obecně, tak prospěje nejlépe všem okolo sebe. Nietzsche jde intenzivně proti myšlence separace dobrého a zlého a etiku klade „mimo dobro a zlo“.

Obrana proti silám moci (Butler, Irigaray, Kafer, Said, Césaire): **emancipační etiky** v rámci feminismu, disability studies, postkoloniálních studií. Etika znevýhodněných je vedena primárně touhou po narovnání nerovností, po politice uznání jednoho člověka druhým. Hierarchie založené na potlačení práv jedné skupiny obyvatel znemožňují etický život společností, a dokud bude existovat normativní vztah pána a raba, či pohrdání a zostuzení ve společenském uspořádání, nebude možné uskutečňovat dobrou etiku.

Etika péče (Held, Gilighan): jednat eticky znamená primárně rozvíjet dobré vztahy s druhými lidmi. Etický není člověk, nýbrž vztah. Vztahy mezi lidmi nejsou nikdy rovnocenné, potřebujeme se navzájem, pomáháme si, závisíme na sobě. Umět o sebe vzájemně pečovat bez manipulace je hlavní cíl etického zrání. Tato etika péče se nedotýká pouze privátních vztahů, ale i struktury institucí a politického prostoru.

5.2. Vztah etiky a divadla

Jakou roli v tomto etickém kontextu hraje divadlo? Jak se divadlo účastní lidské touhy po štěstí a zdařilém životě? Na to lze odpovědět různě.

5.2.1. Zobrazení etických dilemat

Divadlo zachycuje, znázorňuje, zpřítomňuje klíčové aspekty lidského usilování o štěstí. Zaměřuje se na etická dilemata a na možné důsledky rozhodnutí ve spojení se silou nekontrolovaných událostí (pudy, vztahy s druhými lidmi, normy, společnost, nevyzpytatelnost náhody, vyšší vůle). Nabízí typy situací, které diváci mají šanci prožít podél různých etických voleb, podél různých hodnot, a vnímat tak vratkost, ale i sílu lidské situace.

5.2.2. Pobyt v „oáze štěstí“

Divadlo/umění je možno chápat jako oblast, která nabízí specifické vysunutí se ze života, ve smyslu opuštění permanentní odkazové struktury účelů (dělám něco, abych dosáhla nějakého účelu). Toto vysunutí se ze života účelnosti nabízí prožitek činnosti, která je dobrá sama kvůli sobě (je tzv. autotelická). Eugen Fink, Johan Huizinga či R. Callois nazývají takto popsanou činnost hrou. Hra má cíl v sobě samé, nesměruje k ničemu mimo sebe, a zbavuje tak člověka úporného soustředění se a usilování o dosažení štěstí, které je vždy někde v budoucnosti, v nedohlednu, v účelech, jež se snažíme našimi činnostmi dosáhnout. Setrvání v této činnosti, dobré pro sebe samou, **je momentem štěstí, jež je přítomné**. Divadlo je prostor, který lze chápat jako oázu štěstí. V umění/divadle zažíváme štěstí skrze zážitek samotný, nikoli jako nedosažitelnou ideu.

5.2.3. Nástroj etického rozvoje

Divadlo je přímo nástrojem, skrze který člověk má šanci eticky zrát. Divadlo je prostorem kultivace, seberozvoje či terapie:

1. Idea katharsis u Aristotela – filtrace emocí, které nechceme užívat v běžném životě.
2. Friedrich Schiller – „Listy o estetické výchově člověka“: umění v člověku kultivuje morální kvality, neboť pouze estetický zážitek krásy v člověku zakládá svobodu, která je základem skutečného lidství.
3. Augusto Boal – divadlo utlačovaných – idea pročištění a napravení vztahů skrze divadlo.
4. Artaudovo bytí v divadle: „Dlouhý návyk na zábavné divadlo způsobil, že jsme zapomněli na divadlo vážné, jež rozvrací všechny naše představy, vdechuje nám žhavý magnetismus obrazů a v konečném důsledku na nás působí jako duševní terapie, na jejíž dopad se nezapomíná.“
5. Grotowského představa divadla jako činnosti, kterou se člověk postupně zbavuje společenských nánosů ve prospěch ryzí pravdivosti natolik, že následně může opustit i médium divadla jako takového.
6. Tanec Butó jako spontánní a zcela individuální nekodifikovaný tanec proměňující vnitřní obrazy do fyzického projevu, tedy do nalezení konkrétní řeči vlastního těla. Ve spojení s biosyntézou je jeho základem terapeutické uvolnění vnitřních bloků ve prospěch propojení vnitřního a vnějšího světa bez překážek.

7. Peter Brook: „svaté divadlo“ – jeho úkolem je směřovat k nepostižitelné komunikaci, univerzální rovině zkušenosti, k realitě hlubší, než je její každodenní forma, kterou běžně zažíváme. Divadlo chápe jako prostor a aktivitu „povznášející své diváky do emocionální harmonie oslavou společné identity jako formy lidského bytí.“³⁵

5.2.4. Divadlo jako instituce, v níž divadelníci uplatňují určité etické principy

Stanislavský ve svém textu *Ethics on Stage* popisuje divadlo jak život, takže etiku v divadle představuje jako etiku lidského života. Požaduje, aby etika herce a etika člověka byly zcela v koherenci. Na herce je kladen vysoký nárok po občanské a lidské zralosti, neboť rozpor mezi tím, jakými jsou lidmi a jaké divadlo hrají (například takové, které ostatní lidi má upozorňovat na jejich etické problémy), nesmí být diametrální. Pokud má divadlo vést k jakékoli formě etické kultivace, musí se to nutně odrazit i na samotných divadelnících, jejich vzájemných vztazích i jejich pojetí světa.

Stanislavský tímto otevírá jiné etické téma: jaká je etika samotného divadelního organismu a procesů? Divadlo je instituce, ve které se uplatňují či se mají tendence uplatňovat určité standardizované normy. Zároveň některé divadelní tvary mají tyto normy tendenci zobrazovat, kritizovat. Divadlo je normotvorné. Platí to i na jeho vnitřní uspořádání?

Do této sféry spadají standardní otázky etiky: boj o moc a uzurpace rozhodovacích pravomocí, hierarchie vztahů, nepotismus, klientelismus, řízení strachem, sexismus, závist, sebeprosazení, vztah učitele a žáka, vztah ředitele a herců, vztah herců/hereček a obdivovatelů/obdivovatelek...

5.2.5. Divadlo jako překážka etiky

V historii idejí lze rovněž zaznamenat mnoho autorů, kteří považovali divadlo za eticky nebezpečné. Platón, Rousseau, puritanismus, politicky motivované druhy cenzury obhajují svůj odpor k divadlu tím, že nenavádí k dobru, ale rozvolňuje. Je nutné ho zrušit, nebo silně

³⁵ AUSLANDER, Phillip. *From Acting to Performance*. S. 13.

kontrolovat, případně užívat jako nástroje prosazování dopředu schválených myšlenek, ale rozhodně není bezpečné ponechat mu libovůli v projevu.

1. Platón: Divadlu vůbec nejde o pravdu, ani o dobro. Jde mu o napodobování čehokoli, co vidí, a je tedy pouze vzdálenou a nepřesnou kopií dějů ve světě.
2. Platón: Divadelníkům jde primárně o to, aby hráli a byli vidět na veřejnosti, a proto jsou různými režimy snadno korumpovatelní.
3. Platón: Divadlo manipuluje lidskou psychikou, protože užívá nástroje, které ovlivňují lidské emoce a mínění, aniž by si to diváci uvědomovali (především nástroje blízké masové hypnóze, vzbuzování kolektivních emocí). Divadlem člověk nezraje, ale stává se emočně a eticky poddajný.
4. Rousseau: dvojitý lidský hřích, který odvádí člověka od něj samého, a jeho štěstí – exhibicionismus a přetvářka – je kvintesencí divadla. Divadlo ničí jakoukoli možnost člověka najít sám sebe a dosáhnout vnitřního klidu.
5. Bacon, puritanismus: Divadlo vede herce k osobnímu rozvratu osobnosti, protože se natolik přetvářejí v různé možné scénáře a postavy, že po určité době již v zásadě nevědí, kým vlastně skutečně jsou. Divadlo ukazuje věci, které jsou neetické a v jistém smyslu tak nabádá (neboť ukazuje, že to je možné) k různým typům chování, které jsou společensky nepřijatelné.

5.2.6. Divadlo ambivalence: Dokumentární divadlo, performance s neherci, participativní divadlo, experimenty s hranicemi, herectví přivlastněním, změna smlouvy s divákem bez vědomí diváka

Tato oblast divadelní tvorby otevírá etické otázky v jiném slova smyslu.

1. Je etické pracovat divadelně s lidmi, jejichž osobní utrpení, handicap nebo trauma se prezentuje divadelním představením? Je to marketingové zneužívání, nebo naopak uznání, že jsou plnoprávními členy společnosti, že mají právo „být vidět“? Je to akt perverze, nebo naopak akt afirmativní a etické síly divadla? Ukazuje takové divadlo aspekty života, kterým se chceme vyhnout, je tudíž apelativní a vynáší ven naše etické problémy?
2. Je etické zahrnovat do divadelního představení neherce? Co když jejich naivita, neznalost, nebo dobrá vůle bude zdrojem humoru pro druhé? Nebo je to jediná cesta, jak prezentovat autenticitu a pravdivost?

3. Je etické, když herec, který civilně patří do zvýhodněné sociální skupiny, přijme roli člena znevýhodněné sociální skupiny, aniž by se dala šance přímo herci pocházející z oné znevýhodněné skupiny? (zdravý hraje postiženého, bílý hraje člověka tmavé pleti, tuzemec hraje imigranta, apod.) Opravdu v castingu uspějí ti nejlepší herci? Nebo ti, kteří patří do privilegované středostavovské bílé vrstvy? Proč tyto hierarchie existují i v rámci castingu? Nebo je to přecitlivělost těch, kteří nejsou dobrými herci a chtějí být obsazováni na základě svých handicapů či specifik?
4. Je etické uvádět diváky do fyzických situací společenských tabu, na které nebyli dopředu upozorněni? (Tma, fyzický kontakt s druhými, vulgarita, veřejné vyměšování, nahota, překračování intimní sféry diváků...) Nebo je to jediná cesta, jak se dotknout pravdivosti přítomného okamžiku?
5. E. Fischer-Lichte v *Estetice performativity* popisuje, že Schechnerův Dionysus 69 zahrnoval i momenty, ve kterých herečky, jež nabídl divákům překročit čtvrtou stěnu a dělat, co uznají za vhodné, prožívaly hluboké pocity zneužití a prostituce. Nesly si emoční šrámy mnoho let po představeních. Je etické nabízet divákům takové pole působení? Je to riziko, které musí umělci nést, nabízejí-li experiment?
6. Etika divadla versus hodnoty různých společenských skupin: nakolik je přijatelné užívání jakýchkoli symbolů na divadle (i těch, které některé skupiny upřímně považují za ikony, posvátné obrazy, symboly) a jakákoli manipulace s těmito symboly?
Serranův *Piss Christ*, Frlicovo *Naše násilí a vaše násilí*.
7. Chris Burden: *Pět dní v bedně*, Abramovič: *Tomášovy rty*, *Rytmus o*, *Dragons Head* – nabídli přímé ohrožení vlastního života před publikem. Performance se tedy díky publiku rovněž odehrála, bez publika by tak „nevyznělo“, neboť šlo o studium reakcí publika. Je etické vystavovat publikum takové formě „reality“? Nebo je to jediná cesta, jak zkoumat hranice možného a pravidla umění?

5.3. Souhrn

Etické otázky jsou otázky palčivé a neustále aktuální. Je těžké si představit, že by bylo možné je vyřešit. Různé etické systémy upřednostňují různé hodnoty a aspekty lidského jednání, které podle nich mají vliv na lidský pocit zdařilého prožití života, štěstí či dobra. Divadlo se tohoto hledání účastní na mnoha úrovních a v různém smyslu slova. Jako zobrazení etických dilemat, jako provozování etického života, jako místo etického naplnění či jako základní překážka



jakékoli etiky. Divadlo samo vyvolává etické otázky týkající se jeho provozování a práce s herci a diváky.



5.4. Doporučená literatura a jiné zdroje

BARISH, Jonas. *The Anti-theatrical prejudice*. London: University of California Press, 1981.

GAUT, Berys. *Art, Emotion and Ethics*. Oxford: University Press, 2007.

MATHEWS, John, TOREVELL, David. *A Life of Ethics and Performance*. Cambridge: Scholrs, 2011.

REMIŠOVÁ, Anna. Wittgensteinovo chápanie etiky. In: *Človek, kultúra, hodnoty*. Bratislava: IRIS 2002. S. 221–226.

SCHILLER, Friedrich. *Výbor z filozofických spisů*. Praha: Svoboda – Libertas, 1992.

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Dotvoření herce*. Přel. Věra Očadlíková. Praha: Athos, 1949.

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. „*Toward an Ethics for the Theatre*“. In *Building a character*. New York Routledge, 1989.

SZUBLEWSKI, Józef. *Zywot Osterwy*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Vortrag über Ethik. In: *Vortrag uber Ethik und andere kleine Schriften*. Hrsg. Joachim Schulte. 2. Aufl. Frankfurtam Main: Suhrkamp, 1989.

5.5. Otázky a úkoly

1. Co považujete za hodnotu, která dle vás může fungovat jako řídicí hodnota pro zdařilý život? (Odpovědnost, nesobectví, láska k sobě, ohleduplnost, vlastní slast...)
2. Myslíte si, že víte, co je ta takzvaně správná hodnota, ale nechce se vám jí řídit?
3. Mohli byste formulovat nějakou etickou situaci – konflikt, ambivalenci, potvrzení, štěstí, růst – se kterou jste se setkali? Co bylo v konfliktu s čím, co převládlo, co dosáhlo potvrzení, co se kultivovalo, kde se zrodilo štěstí? Jaká hodnota vedla k vyřešení?
4. Je váš pohled na tuto situaci pořád stejný? Jak se případně změnil?
5. Můžete uvést divadelní hru nebo představení, které vás v něčem silně zaujalo, nebo oslovilo z hlediska etického rozměru? Co bylo klíčové?
6. Můžete uvést ještě jinou divadelní hru či performanci, která nabídla zcela jiný druh etického konfliktu?
7. Z jakého důvodu byly tyto situace pro vás důležité? Jaký efekt na vás měla četba/zhlédnutí, těchto situací? (Uvědomění, očištění, vyjasnění, porozumění, empatie, propadnutí nějaké emoci...?)
8. Mění se váš vztah k této věci?

6. Kapitola: Politika a umění, umění jako politikum

Cíle: Rozpoznat a rozlišit různá pojetí vztahu mezi politikou, mocí, divadelní tvorbou a divadelní produkcí. Aspekty individuální, společenské a politické

Pojmy k zapamatování (klíčová slova): politicky angažované divadlo, divadlo jako politikum, divadlo jako kulturní centrum, kulturní aropriace, politika identity

6.1. Shrnutí a témata ke studiu

6.1.1. Političnost v nejširším slova smyslu

V širokém smyslu slova, ve smyslu péče o polis, je umění vždy politické:

Ludvík Hlaváček například píše: „každé umění je politické alespoň v tom smyslu, že otevírá otázku sociálních vztahů“ (v tomto smyslu je dokonce politické i tehdy, když autor tvrdí, že není).³⁶ Divadlo je tedy politické, i když není politicky angažované. Stačí, když pracuje vědomě se sociálním a politickým aspektem divadelní tvorby. Vytváří strategie ve vztahu k divákům, reflektuje skrze divadlo komunikaci jako takovou, zrcadlí v sobě psycho-sociální fenomény doby.

Příklad: explicitně se k tomu pojetí političnosti divadla hlásí festival Pražské křižovatky: „Neustále máme na mysli dědictví Václava Havla, vztah divadla a politiky. Hledáme způsoby, jimiž divadlo může být – jimiž je politické. Kromě toho, že tzv. politické divadlo přivádí na jeviště politiky a politiku v explicitní podobě, může používat i jiné socio-politické prostředky a strategie. Jednou z nich je bezpochyby umění poslouchat a opravdu slyšet.“³⁷

³⁶ PASZ, Jiří. Pavel Karous: politické umění je dnes potřeba víc než dříve

³⁷ LOTKER, Sodja, LJUBKOVÁ, Marta. O festivalu

6.1.2. Politicky angažované divadlo

Umění může být dále politické v užším slova smyslu jako tvorba, která se uměleckými prostředky vyjadřuje ke konkrétní politické nebo sociálně-politické situaci, případně konkrétním událostem – buď bojem proti určitým politickým silám, názorům a rozhodnutím, nebo podporou sil a postojů jiných. Umělecky lze konkrétní politickou situaci, socio-politické události a konkrétní problémy analyzovat a umožnit tak divákům zaujmout vůči nim kritickou i kreativní distanci, která umožňuje vytvoření vlastního názoru. Tento způsob divadelní tvorby je možné nazývat politicky angažovaným divadlem.

Příklady: Venuše ve Švehlovce jako celek svou dramaturgií, divadelní platforma Feste, festival PalmOff Fest, který každoročně nabízí představení se společensko-politickým rozměrem (Teater NO99, Oliver Frlič, Teatr Powszechny, Kristóf Kelemen, Trafó House). Mezi politicky angažované tvůrce lze počítat mnoho absolventů a pedagogů KALD: Petru Tejnorovou (*Pravda o 17. listopadu, Putinovi agenti, Proslav k národu*), Jiřího Havelku (*Elity, Dechovka, Sametová simulace*), Jiřího Adámka (*Tiká, tiká, politika, Evropané, Nová Atlantida*), 8lidí (*PRESS paradox, Sametová simulace FEDERÁL*) a další.

6.1.3. Divadlo jako veřejná instituce, „kulturní centrum“

Divadlo může být místem, kde divadelní představení jsou pouze jednou z aktivit, kde jsou obohacena o přednáškové cykly, dramaturgické úvody, interaktivní workshopy, akce pro veřejnost, kde se diskutují společenské otázky, otevírají politicko-sociální témata, nabourávají společenská klišé a utváří se prostor pro slovo těch, kteří nejsou slyšet nebo vidět. Divadlo jako kulturní centrum může přispět k tvorbě smysluplné komunitní či společenské identifikace, podporovat utváření kontinuity ve veřejném prostoru, jež dovolí snášet rozdílnosti bez agrese. Kulturní instituce může podporovat rozvíjení společenských dovedností typu schopnosti komunikovat, porozumět si, nepochopit si a zvládnout to, vystavit se novému, být vidět, stát si za svým názorem, změnit názor apod.

Příklad: Studio ALTA pořádající Hate-free snídaně, RespondArt festivaly.

6.1.4. Političnost jako vázanost na politický kontext vlastního prostředí

Umění je však politické i v jiném slova smyslu: umělecká tvorba je „politická, je vázaná přinejmenším materiálně na hospodářskou, ideologickou a politickou situaci ve společnosti. Umění nevzniká ve stratosféře, ale zde na zemi.“³⁸Právě z tohoto důvodu, z důvodu existenční závislosti na jiných subjektech, komerčních investorech, státu, publiku, mezinárodním tlakům či trhu divadlu hrozí korumpovatelnost. Skladatel Milan Slavický používá pro umění příliš servilní vůči zdrojům svých příjmů pojem „posluhující umění“.

Umění je třeba chápat jako politikum, může být sociotvorným nástrojem, může být nástrojem propagandy, může být sebereflexí společnosti, ale i vývozním artiklem. Vždy je nutně provázáno s konkrétní společensko-politickou situací v zemi. Je tedy v jistém smyslu materiálním projevem vlastní kultury, politického nastavení země.

Příklad: roku 2013 byl navzdory protestům veřejnosti i kulturní obce zvolen do vedení maďarského Národního divadla Attila Vidnyánszky za podpory politické nomenklatury ultrapravicové strany Viktora Orbána. Národní divadlo Vidnyánszky označil za „svaté místo“, místo realizace maďarské duše a maďarské myšlenky: „Národní divadlo není prostě jakékoli divadlo, ale instituce, která musí zobrazovat národní hodnoty.“ Dosavadní mezinárodně uznávaný progresivní ředitel Národního divadla v Budapešti Róbert Alföldi byl nomenklaturou sesazen z toho důvodu, že je „nekatolík a neheterosexuál“.

6.1.5. Kulturní instituce a veřejné politiky

Každý stát vytváří legislativní rámce pro existenci různých uměleckých sdružení, příspěvkových organizací, národních kulturních institucí a distribuuje finance podle určitých priorit, hodnotových kritérií. Organizace kultury je většinou řízena s nějakými konkrétními cíli a ve jménu určitých formulovaných hodnot. Kulturní politika země zásadním způsobem ovlivňuje produkci divadelních představení. Jejím cílem by v zásadě mělo být odpolitizování kultury ve smyslu přímé závislosti kulturní produkce na politickém přesvědčení konkrétního ministra kultury. Kultura by měla být státem placená, aby státu vytvářela korektiv, nabízela

³⁸ PASZ, Jiří. Pavel Karous: politické umění je dnes potřeba víc než dříve.

reflektovat uměleckými prostředky společenskou situaci v zemi, nikoli posluhovat konkrétní moci. Z pochopitelných důvodů tomu tak v praxi není vždycky.

Situace v ČR:

Kulturní instituce v ČR mají různé právní ukotvení: Jedná se o instituce

1. zřizované státem, krajem, či městem jako příspěvkové organizace
2. zakládané jako soukromé subjekty vně zřizované sféry v různých právních formách: jako neziskové organizace, či jako obchodní společnosti.

Současná česká kulturní politika trpí absencí zákona o veřejnoprávní instituci v kultuře. To se týká 39 příspěvkových organizací, které existují často na hranici zákona (když se navzdory předpisům přizpůsobují běžnému divadelnímu provozu). Zákon je roky blokován z různých stran (ze strany politických stran i samotných příspěvkových organizací, kterým se navrhovaný zákon nezdá vhodný pro jejich typ instituce nebo se vůči němu vymezují proto, že neodpovídá povaze jejich instituce). Na druhou stranu 87 neziskových organizací, zabývajících se divadelním provozem, se zákon vůbec netýká. V jejich případě je zase nedořešená definice veřejné prospěšnosti. Tím vzniká napětí mezi divadelními neziskovými organizacemi a obchodními společnostmi.

Velmi diskutovaný problém se týká rovněž Státního fondu kultury: Vinou finančních machinací v minulosti má k dispozici nedostatečné finanční prostředky, jimiž má podporovat kulturních instituce a péči o památky.

Role kulturních institucí

Role kulturních institucí je často chápána jako role kritická, provokující či novátorská ve vztahu k běžnému životu společnosti. Kulturní instituce buď sebe samé definují jako místa progresivního a novátorského umění, neotřelého způsobu pohledu na svět, nebo jako místa, která nastavují zrcadlo běžnému chodu společnosti, dávají jí kritickou reflexi. Rolí kulturních institucí může však být stejně tak posilování společenské soudržnosti. Kultura může být chápána jako něco, co *společně sdílíme*, co vytváří kontinuitu, založenou na důvěře ve vzájemnou komunikaci mezi umělci a veřejností. Důvěra a „vládná kontinuita“ (Josef Pleskot, šéf garanční rady Národní galerie) jsou hodnotami, které možná nepřitahují tak silnou pozornost, ale mají v současné postfaktické, atomizované a neoliberálně orientované společnosti nepopiratelný význam. Kulturní instituce nepřinášejí zisk, ale prospěch spočívající

v tvorbě kulturní zkušenosti, vnitřního bohatství, tvůrčího i kritické potenciálu společnosti. Poskytovat kontinuitu neznamená, že umění bude zaprodané módním trendům nebo objednavce většinové společnosti, nýbrž že bude vytvářet platformu, na které je možné mnohohlasí, setkávání různých společenských skupin, kultivace komunikace.

Umění, individuum, instituce

Spojení institucí a umění zní jako spor sám v sobě. Instituce přece jsou všechno, jen ne místa tvořivosti, neustálé originality, nových pohledů na skutečnost. Jsou běžně spojovány s řádem, stabilitou zvyku a opakováním. Jak je možné je kombinovat s uměleckou činností?

V druhé polovině 20. století probíhala vlna masivní kritiky institucí. Umění se proti své vlastní institucionalizaci bránilo novými formami tvorby (happeningy), mimoinstituční sebeorganizace, tvorby anti-instituční divadelní tvorby (Nedivadlo Ivana Vyskočila). Po desetiletích naplněných kritikou institucí ve jménu singularity, změny a pohybu čelí současná společnost úplně něčemu jinému: oslabování institucí díky populistickému diskursu. Útočit na instituce jako na rigidní elitistická místa moci je výhodné. Bez silných institucí poskytujících jisté pevné zábrany vůči libovůli je snadnější atomizovat společnost a prosazovat netransparentní politiky vládnutí, nekontrolovatelné zneužívání politického postavení. Možná i z těchto důvodů sledujeme v posledních letech instituční obrat nejen v politické teorii, ale i v samotném umění. Newyorská performerka Andrea Frazer ve svém článku *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique* (Artforum, září 2005) formuluje potřebu najít odpovědné spojnice mezi uměním a kulturními institucemi: „Pokaždé když mluvíme [my, umělci] o instituci jako o něčem jiném, než jsme my, popíráme svůj podíl na vytváření jejích podmínek. Vyhýbáme se odpovědnosti za jednání proti každodenním spoluvínám a kompromisům a ze všeho nejvíc cenzuře, sebecenzuře, které jsou poháněny našimi vlastními zájmy a zisky, jež z nich získáváme. [...] Nejde o to, že bychom měli stát proti instituci. My sami jsme institucí. Je otázka, jakou jsme institucí, jaké hodnoty institucionalizujeme, jaké praktiky odměňujeme a na jaké odměny sami aspirujeme.“³⁹

Umělecké instituce jsou tvořeny lidmi, kteří své instituce internalizují, ale také performují, a nesou odpovědnost za jejich vývoj, změny a robustnost. Odtrhnout umění a vlastní subjektivitu

³⁹ FRAZER, Andrea. *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*. Artforum, 2005.

od institucí je řezáním větve, na níž sedíme. Pokud instituce odmítneme odosobnit a oddělit od umění, zajistíme tím silnější možnost odolávat totalitním tendencím vládnutí. Americký filosof a historik Timothy Snyder tento argument podporuje, když ve své knize *Tyranie* řadí mezi základní kroky proti autoritářství péči o vlastní instituce.

O jakou péči však má jít, přihlásíme-li se k institucím, které naše činnosti více či méně rámuje? Bojana Kunst mluví v souvislosti s uměleckými institucemi o nezbytné potřebě neustálého ožívování „vnitřního fantazijního jádra“ každé instituce a o potřebě trvalého procesu institucionalizace uměleckých institucí, která zabrání, aby se instituce stala pomníkem sebe sama. Donald Winnicott mluví v podobné souvislosti jako Bojana Kunst o fantazijním jádru, o motilitě. Motilita je dle Winnicotta specifickým pudem k rozvoji, jistým druhem expanzivity, jež však touží po odpovědi z druhé strany, po kontaktu s odporem. Čili, na místo prosazování rigidní politiky neměnných způsobů provozování divadla-instituce, stejně jako namísto neurotické snahy vyhovět dynamicky a operativně všem očekáváním, která na divadlo mají diváci, stát, politika, novináři, recenzenti, kritikové a mecenáši, musí každé divadlo najít kontakt s vnitřním tvůrčím „fantazijním jádrem“, opřít se o vlastní touhu k růstu určitým směrem a stát si za svou vizí. Tento vnitřní prostor instituce, je-li uchován a ožívován, má transformativní potenciál, jenž není vyprovokován pouhou reaktivitou na vnější společenské tlaky. Skvělou ukázkou redefinice struktury divadelní instituce je například Gent Manifesto Milo Raua.⁴⁰

6.1.6. Silné současné celosvětové téma: Politika identity a kulturní aropriace

Politika identity je politický způsob uvažování, který prosazuje uznání faktu, že občané se považují za příslušníky určitých skupin, sdílejících společnou identitu (genderovou, rasovou, mikrokulturní, zvykovou, náboženskou, zájmovou), a že tyto skupiny mají právo na sebeurčení, afirmativní existenci. Pokud se totiž společenský systém nastaví takzvané „stejně pro všechny“, tedy zdánlivě „neutrálně“, tak jeho fungování většinou odpovídá tomu, jak ho prosadila majoritní skupina obyvatel, a nevyhovuje tedy skupinám, které se identifikují s jinými hodnotami (opět zde téma replikuje starý známý dualismus, jež jsme zmínili v prvních kapitolách – distribuce moci je nerovná a vytváří vztahy závislosti bez opodstatnění). Politika

⁴⁰ Ghent Manifesto.

identity tedy vyžaduje, abychom nepřistupovali ke všem stejně, neboť to nutně znamená, že ke všem budeme přistupovat z hlediska dominantní skupiny obyvatel. Je nutné, abychom si uvědomovali formy životních stylů, preferencí a hodnot různých skupin společnosti s různou vnitřní identitou.

Hlavní otázkou divadelní tvorby v souvislosti s politikou identity je, zda si divadlo jako společenská síla, která je statisticky uskutečňována pouze velmi vybranou společenskou skupinou (s vysokou pravděpodobností bílí, hezcí, fyzicky vypracovaní lidé, pocházející z maloměšťanských, často umělecky založených rodin, s již předem vytvořeným přístupem do umělecké společnosti), uvědomuje svůj společenský status a moc reprezentovat skupiny s jinou společenskou identitou. Je divadlo prostředím natolik neutrálním, že skutečně umožňuje, aby příslušník jakékoli skupiny reprezentoval příslušníky nepriviligovaných občanů? Uvědomují si například herci a divadelní tvůrci, že sehrát divadlo o skupině, jejíž členové se nikdy herci, režiséry nebo dramaturgy nestanou, je mocensky přinejmenším zajímavý čin? V jakém případě je takové divadelní představení výrazem respektu k dané skupině? Kdy je možné považovat danou skupinu za zdroj inspirace pro neutrální estetický rozvoj divadla? Za jakých okolností jde naopak o prosté využití dané skupiny pro vlastní zisk a nárůst prestiže?

Typickým negativním příkladem, na který se politika identity odvolává, je kulturní apropriace. Kulturní apropriace je fenomén, v němž kulturní skupina s vyšším společenským vlivem, mocí, dominancí užívá kulturních symbolů skupin s nižším vlivem, a to za účelem dalšího zesílení vlastní dominance nad původně, či soustavně utlačovanou minoritou (znovu je tu ve hře mocenský a esenciální dualismus). Kulturní apropriace se vyznačuje silnou disbalancí společenské moci. Například „blackface“, ironické a karikaturní zpodobování lidí s tmavou barvou kůže herci bílé pleti, mělo počátek v amerických „minstrel shows“, ve kterých šlo o udržování rasových stereotypů a zesměšňování lidí tmavé pleti, či jejich identifikaci s většinou směšnými či zahanbujícími charakteristikami. Možnost tohoto fenoménu je dána tím, že opět společensko-politicky privilegovaná skupina lidí dostala moc „předvádět“ nepriviligovanou skupinu. Způsob, jakým byla bezmocná skupina předváděna a interpretována, byla plně na rozhodnutí privilegovaných divadelníků. Pokud se způsob zobrazení bezmocné skupině nelíbil, neměla možnost se bránit a většinou byla osočena buď z nedostatečného smyslu pro humor, nebo z ohrožení umělecké svobody privilegovaných. Používání blackface nelze v zásadě nikdy považovat za politicky neutrální, i když od minstrel show se v USA a následně i v Evropě v průběhu druhé poloviny 20. století ustoupilo.

Podobným způsobem lze mluvit o kulturní apropriaci původních obyvatel Nebrasky nebo kulturní apropriaci feminismu módním průmyslem (tedy paradoxně poté, co se ženám podařilo vydobýt určitá práva na rovnost, jsou tato práva na rovnost přetavena do ekonomického zisku zcela jiných skupin obyvatel).

6.2. Souhrn

Vztah divadla a politiky lze sledovat z několika rovin. Divadlo lze chápat jako v obecném smyslu vždy politickou aktivitu. Určité typy divadelní produkce lze označit za explicitně politicky angažované divadlo. Divadla mohou politicky fungovat jako kulturní centra společenské diskuse. Divadlo je třeba rovněž chápat jako součást společenských a tržních vztahů. Divadlo je také do značné míry ovlivněno kulturní politikou země. Na celosvětové úrovni se v posledních desetiletích objevuje téma politiky identity a kulturní apropriace.

6.3. Doporučená literatura a jiné zdroje

BARŠA, Pavel. Konstruktivismus a politika identity. In: *Antropoweb* [webová stránka], navštívena 24. dubna 2020, <<http://www.antropoweb.cz/cs/konstruktivismus-a-politika-identity>>.

DIAMOND, Elin. *Identity Politics Theatre and Now*. In: *Theatre Research International*, Vol. 37, N. 1, S. 64–67.

FRAZER, Andrea. *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*. Artforum, 2005.

Koncepce podpory umění v České republice na léta 2015 až 220. In: *Ministerstvo kultury České republiky* [webová stránka], navštívena 24. dubna 2020, <<https://www.mkcr.cz/koncepce-podpory-umeni-v-ceske-republice-na-leta-2015-az-2020-1279.html>>.

PASZ, Jiří. Pavel Karous: politické umění je dnes potřeba víc než dříve. In: *A2larm*, 11. září 2018 [webová stránka], navštívena 24. dubna 2020, <<https://a2larm.cz/2018/09/pavel-karous-politicke-umeni-je-dnes-potreba-vic-nez-drive/>>.

VAJDOVÁ, Zdenka, KOSTELECKÝ, Tomáš. *Politická kultura lokálních společenství: případ tří měst*. Praha: Sociologický ústav AV ČR, 1997. [Online: http://sreview.soc.cas.cz/uploads/3ead98d57177675a22fb3f8472acof5f263a68a0_252_445VAJKO.pdf]

6.4. Otázky a úkoly

6.4.1. téma: umění a společenská moc

Slavoj Žižek tvrdí, že umění je v současném neoliberálním prostředí v zásadě bytostně politicky bezmocné, neboť jeho existence je umožněna díky stejné společenské síle, která si ho zároveň podřizuje. Umění tak může buď akceptovat politicko-společenskou moc tržní neoliberální ekonomiky zaměřené na profit a setrvat v režimu impotentní podpory této moci, nebo může zničit samotný zdroj svého bytí a přestat tím pádem existovat.

Jean-Luc Lagarce v knize *Divadlo a moc* tvrdí, že divadlo nikdy nejde radikálně proti systému moci, která mu umožňuje existovat, ale vždy má šanci se uvnitř tohoto systému proti principům ovlivňování kriticky obrátit. Divadlo bylo historicky vždy fenoménem integrovaným do společenského zřízení, z něho vycházelo, z něho se sytilo a mělo možnost jak ho podporovat, tak podřívát či v něm vytvářet vnitřní prostor pro sebereflexi.

Co si o tomto možném, či nutném podmanění/nepodmanění umění politikou myslíte?

6.4.2. téma: Politika identity

Inscenace *Bezruký Frantík* (Divadlo Pod Palmovkou, 2019) pojednává o reálném českém občanovi Františkovi Filipovi (1904–1957), který se narodil bez rukou a který se přesto díky svému obrovskému úsilí a navzdory překážkám a utrpení stal ekonomicky soběstačným podnikatelem. F. Filip však celoživotně prožíval specifickou situaci: lidi ho vylučovali mimo běžnou populaci buď ponižováním a urážkami, potupou a devalvací, nebo bezmezným obdivem, fotografováním a tvrzeními typu: „on je tak je silný. To jsme rádi, že postižení nejsme, protože to, co dokázal on, bychom nedokázali.“ (Frantík na to odpovídal, že silný být nechce, že mu nic jiného nezbyvá, než žít, jak se dá.) Divadlo Pod Palmovkou uvedlo hru o *Bezrukém Frantíkovi* a všechny postavy postižených dětí sehráli zdraví herci. Cílem bylo ukázat Františka jako normálního člověka se zdravotním postižením, vzdát mu hold a zároveň jeho ani obecně postižené neglorifikovat.

Otázka: Během diskuse po představení zazněla z hlediště upřímná vyznání diváků typu: „Frantík byl tak silný! Tohle bychom my nikdy nedokázali.“ Jedna z divaček nahlas řekla, že odchází s obrovskou úlevou, že není postižená, protože „to, co podstoupil Frantík, by ona nevydržela“. Podařil se divadlu jeho záměr, tedy vyvázat postižené ze stereotypů, nebo pouze

posílilo jejich vyloučení, protože v posledku potvrdilo celospolečenské implicitní chápání postižených lidí? Má česká komunita zdravotně a mentálně postižených lidí společensko-politicky jinou možnost než být vděčná, že se o nich hraje? Mají právo se k tomu vlastně vyjadřovat? Kdyby protestovali proti způsobu svého zpodobení, bylo by jedinou možnou odpovědí zamítnutí takových druhů námitek a odkaz na uměleckou svobodu (privilegované skupiny obyvatel)? Nebo by taková diskuse mohla ukázat mocenské nerovnosti v české společnosti z hlediska politiky identity? Kdo by mohl takové diskuse v rámci divadla vést? Mohlo by tento úkol splnit divadlo jako veřejná instituce – kulturní centrum? Může být **politickou rolí** divadla právě tato rozšířená funkce?

1. Jak různě lze spojovat otázku politiky a divadla?
2. Existuje podle vás napětí mezi estetickým a politickým rozměrem divadelní tvorby?
3. Kdy začne být divadlo služebné, manipulativní nebo do sebe zapouzdřené? Za jakých okolností je tvořivě provokační, podpůrné, přispívající ke kontinuitě a komunikativní?
4. Co je to politika identity? Zažili jste někdy situaci privilegovaných? Zažili jste někdy naopak situaci, ve které jste byli nevhodně reprezentováni někým, kdo vám nerozuměl?
5. Co je to kulturní apropriace? Můžete uvést příklady, které jste sami zažili?
6. Co to je kulturní politika? Jaký má či může mít vliv na divadlo?
7. Je kultura politikum? V jakém smyslu?
8. Jak vnímáte sebe jako reprezentanty určité kulturní instituce? (Divadlo, DAMU...)
9. Jste si vědomi nějaké konkrétní podoby kulturní politiky, kterou ČR sleduje? Co si o ní myslíte?

Oponenti: MgA. Miroslava Čechová, Ph.D.

Datum poslední aktualizace: 5. 8. 2020

Dostupné pod licencí [Creative Commons BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

© Akademie múzických umění v Praze, Malostranské náměstí 259/12, 118 00 Praha 1, IČ
61384984

