

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Politické rozměry v inscenaci Hrdinové
kapitalistické práce**

Tereza Kubalová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Lukáš Kubina, Ph.D.

Studijní program: Divadelní, rozhlasová a televizní studia

Olomouc 2023

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Politické rozměry v inscenaci Hrdinové kapitalistické práce* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Lukáši Kubinovi, Ph.D. za jeho cenné rady a pomoc při získání potřebných informací a podkladů. Rovněž bych chtěla poděkovat své kamarádce Aničce za vzájemnou podporu a uklidnění. Velký dík patří také mé rodině a přáteli, kteří mi byli nablízku.

OBSAH

Úvod.....	5
1. Kontext.....	7
1.1 Michal Hába	7
1.2 Divadlo Komédie.....	7
1.3 Inscenace.....	8
2. Angažovanost.....	10
2.1 Angažovaný umělec	10
2.2 Angažované umění.....	12
3. Politické divadlo.....	16
3.1 <i>Hrdinové kapitalistické práce jako politická inscenace</i>	17
3.2 Strategie politického divadla.....	19
3.2.1 Možnost kritéria pro performativy	19
3.2.2 Podmínky výkonu a efektivní výsledek politického divadla	24
4. Základní mechanismy inscenace	30
4.1 Epické divadlo	30
4.2 Efekt zcizení v inscenaci	31
4.3 Politická a ideologická funkce zvuku a světla	35
4.3.1 Hudební/zvuková složka	36
4.3.2 Světelná složka	39
4.4 Využití humoru se záměrem provokovat.....	41
Závěr.....	46
Seznam použitých pramenů a literatury.....	51
Prameny.....	51
Literatura	51
Seznam obrázků	55

Úvod

Podnětem k sepsání této bakalářské práce se stala inscenace Michala Háby – *Hrdinové kapitalistické práce* (2020). Cílem inscenace je představit nejhůře placená zaměstnání, ve kterých se porušuje zákoník práce. Prostřednictvím zvolené formy brechtovského divadla Michal Hába vyjadřuje své levicové názory a kritický postoj vůči kapitalistickému systému. Inscenace mě natolik zaujala, že jsem se rozhodla prozkoumat, jak její forma může dosahovat účinku na diváky, resp. jaké má předpoklady změnit myšlení diváků a vést je ke kritice politického systému. Práce se věnuje analýze politických rozměrů v inscenaci, které mají vést k tomu, aby se divák zamyslel nad dnešní mocenskou strukturou, která shazuje pro společnost nepostradatelné práce. Podrobnou analýzou jevištních prostředků využitých v inscenaci se výzkum dostává do umění politického divadla, které má potenciál k tomu, aby aktivizovalo své myšlení u diváků, a mělo tak účinek i na mimodivadelní skutečnost. Vycházím z konceptů zabývajících se vztahem politiky a divadla na základě historických i současných teoretických textů.

Zpočátku se věnuji faktografickým údajům režiséra Michala Háby, profilu divadla Komédie, kde byla inscenace uvedena, a následně čtenáře seznamuji s obsahem inscenace. S divadelní adaptací je rovněž spjatá novinářka Saša Uhlová, která je autorkou knižní předlohy. Tato kapitola nabízí základní pro práci důležité informace ohledně zkoumané inscenace.

Druhá kapitola věnuje pozornost režiséru Michalu Hábovi a jeho divadelní tvorbě od počátku až do současnosti. Kapitola charakterizuje principy tvorby, účel a předpoklady, jaké by mělo mít jeho divadlo, které můžeme označit za politicky angažované. Výchozími texty jsou *Angažovanost a Estetická teorie* od Theodora W. Adorna, jehož výklady mi napomohly definovat pozici Háby jakožto angažovaného umělce.

Třetí kapitola se zabývá tématem politického divadla, kde vycházím ze dvou výzkumných principů, které napomáhají stanovit, jakým způsobem představení dochází k výsledné efektivitě. K historickému zasazení politického divadla využívám text Barbory Schnelle *Politické divadlo a jeho dvě německé tradice*. Při obecné definici pojmu „politického divadla“ a jeho stanovení znaků vycházím ze studií *Strategies of Political Theatre: Post-War British Playwrights* Michaela Pattersona a *Political Theatre in Post-Thatcher Britain: New Writing: 1995–2005* od Amelie Howe Kritzer, kteří se v úvodních zněních vyjadřují ke společenském přesahu skrze divadelní tvorbu. Zásadní myšlenka analýzy vychází ze sociálního

konstruktivismu Petra L. Bergera a Thomase Luckmanna, u kterých se pozastavuji nad způsobem, jakým se má udržet divákova pozornost i po návratu do každodenního života. Přes obecné pochopení principů politického divadla se dostávám k jeho strategiím. V této části vycházím ze dvou teoretiků – Johna L. Austina a Baza Kershawa, kteří se zabývají performativním jednáním ze dvou různých hledisek. John L. Austin a jeho kniha přednášek *Jak udělat něco slovy* je vstupním uvedením do performativních výpovědí, které svým vyřčením něco konají. V práci aplikuji jeho šest pravidel, které mají předcházet případným nezdarům daných výpovědí. Dále se věnuji diváckému přijetí politického představení, čímž se zabývá Baz Kershaw v *The politics of performance: Radical Theatre as Cultural Intervention*. Zde se dostávám k přiblížení a ovlivnění dané komunity diváků, na kterou se zaměřuje Michal Hába.

Poslední kapitola je zaměřena na základní mechanismy inscenace, tedy jevištní postupy, které napomáhají politické účinnosti. První zkoumanou složkou je herectví, která je založena na studii Bertolta Brechta *Myšlenky*, kde rozvíjí své pojetí epického divadla a herecké metody založené na zcizovacím efektu. Michal Hába se inspiruje brechtovským pojetím divadla, jelikož umožňuje divákům se kriticky zaměřit na předávaný obsah. Rovněž se zde věnuji kostýmům a pro jejich analýzu využívám sémiotický přístup Patrice Pavise. Ve druhé složce analyzuji politické a ideologické funkce zvuku a světla, jejichž strukturu rozdělují podle Patrice Pavise *Analýza divadelního představení*. Zvukovou/hudební složku vymezuji na její zdroj, formu kontrapunktu a mimetickou a atmosférickou funkci. U světelné složky se zabývám atmosférickou a mimetickou funkcí. Závěrečnou část této kapitoly věnuji analýze humoru se záměrem provokovat. Pro určení vztahu humoru a politiky vycházím z Marca Silbermana a jeho sociálního výzkumu *Bertolt Brecht, Politics, and Comedy*. K vysvětlení jednotlivých komických principů a jejich důvodu zasazení napomáhá studie Conrada Hyerse *The spirituality of comedy: Comic Heroism in a Tragic World*.

Prostřednictvím této analýzy zjistím jak formální a estetické postupy v inscenaci souvisí s politickými strategiemi, jejichž cílem je mít efektivní výsledek účinku na své diváky. Dále jakým způsobem zvuková a světelná složka působí politicky a ideologicky na inscenaci a jak se využívá humor se záměrem provokovat.

1. Kontext

Na začátku je třeba představit režiséra inscenace Michala Hábu, který v mé analyzované inscenaci zpracovává knižní reportáže Saši Uhlové do podoby politického divadla, které je jeho prioritou. Dále charakterizují profil divadla, ve kterém byla inscenace uvedena. Následně zmiňuji kontext vzniku inscenace a jeho okolnosti, abych identifikovala základní stanoviska, ke kterým v průběhu bakalářské práce odkazuji.

1.1 Michal Hába

Michal Hába (1986) vystudoval obor režie na Katedře alternativního a loutkového divadla na DAMU v ateliéru doc. Miroslava Krobota. Při asistenci režisérům Dušanu D. Pařízkovi a Alexanderu Riemenschneiderovi v divadle Komédie se dále účastnil stáže v berlínských divadlech Volksbühne (u Franka Castorfa) a Maxim Gorki Theater (u Sebastiana Baumgartena). Je součástí nezávislé divadelní skupiny Lachende Bestien, v níž působí jako umělecký vedoucí, režisér, herec a producent.

Svou tvorbu uvádí jak na velkých scénách (Městská divadla pražská, Klicperovo divadlo, Divadlo Husa na provázku), tak i v menších divadlech bez stálého souboru (Divadlo na cucky). Věnuje se klasickým dramatickým textům, které aktualizuje a upravuje (Shakespeare *Othello is black*, *Sen noci čarovné*). Dále inscenuje i současné české politické drama (Sikorův *Zámek na Loiře*) nebo adaptuje prozaické texty (von Kleistův *Kohlhaas*, Dostojevského *Hráč* ad.). Zároveň vytváří inscenace bez předem dané literární předlohy nebo si předlohy píše sám (*Opletal*, *Budoucí lokální hvězda Hochman hraje bývalou globální hvězdu Thunberg*). Pracuje s rozmanitou škálou textů, které jsou typické výraznou aktualizací a explicitní političností se snahou nového interpretačního výkladu.¹ Často se opakují témata kritiky kapitalismu a klimatické krize. V inscenaci *Hrdinové kapitalistické práce*, je rovněž hlavní pozornost věnována kritice kapitalistického systému. Vznikla na základě předlohy a byla inscenována v divadle Komédie.

1.2 Divadlo Komédie

V následující části představím kontext divadla Komédie a jeho publikum, na které se zaměřuje. Společně s divadlem ABC a Rokoko jsou součástí sdružení Městských divadel

¹ Vznik a historie skupiny Lachende Bestien: Michal Hába. *Lachende Bestien* [online]. [cit. 2023-03-28]. Dostupné z: <https://www.lachendebestien.eu/o-nass/>.

pražských (MDP), jehož mnohaletá historie sahá do konce 20. let minulého století, kdy byla založena tzv. Městská divadla (spojení Městského Divadla na Král. Vinohradech a Komorního divadla v Hyberské ul.). Současnou podobu získala na začátku 50. let, kdy divadlo Komédie (dříve Nové veseloherní divadlo) se do současného prostoru Báňské a hutní společnosti přestěhovalo v roce 1954 ze Stýblový pasáže na Václavské náměstí.²

Před válkou byl populární prostor divadla Vlasty Buriana, ve kterém se hrály úpravy domácích a zahraničních her, tzv. burianovská fraška (z prostředí rodiny, aristokracie nebo armády). Dále nově vzniklý soubor zvaný Divadlo kolektivní tvorby, který vycházel z myšlenek českého realismu. V porevolučním období se divadlo Komédie osamostatnilo a oddělilo od MDP. Od roku 2002 byl ředitelem divadla režisér Dušan D. Pařízek a uměleckým šéfem režisér David Jařáb, jejichž tvorba byla oceňována doma i v zahraničí. Od sezony 2018/2019 se divadlo Komédie opět stalo součástí MDP.³

Na jedné straně se jedná o tradiční městský divadelní prostor historicky spojený s prvorepublikovou kabaretní tvorbou Vlasty Buriana, ale zároveň se stala silným odkazem éry Dušana Pařízka a Davida Jařába. Divadlo Komédie je součástí většího uskupení MDP, bez stálého souboru. V současné době je ředitelem Městských divadel pražských Daniel Příbyl s uměleckým šéfem Michalem Dočkalem. Nynější program je mířen na mladší publikum a umožňuje zviditelnit se novým umělcům a souborům.⁴

1.3 Inscenace

Inscenace *Hrdinové kapitalistické práce* (HKP) měla premiéru 14. 9. 2020. Tvůrčí tým tvoří režisér Michal Hába v dramaturgické spolupráci s Viktorií Knotkovou a asistentkou režie Veronikou Švecovou. Reprezentantky Saši Uhlové jsou Johana Schmidtmajerová, Vanda Šípová, Halka Třešňáková a Ivana Uhlířová. Hudební doprovod živé hudby zajistil Jindřich Čížek a výpravu Adriana Černá.

² ŠORMOVÁ, Eva. Městská divadla pražská. *Česká divadelní encyklopedie* [online]. 2000 [cit. 2023-04-22]. Dostupné z: https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=3817:mestska-divadla-prazska-2&Itemid=116&lang=cs.

³ Historie divadla Komédie. *Městská divadla pražská: ABCKOMEDIEROKOKO* [online]. [cit. 2023-03-28]. Dostupné z: <https://www.mestskadivadlaprazska.cz/historie/komedie/>.

⁴ O divadle: Vize. *Městská divadla pražská: ABCKOMEDIEROKOKO* [online]. [cit. 2023-03-28]. Dostupné z: <https://www.mestskadivadlaprazska.cz/o-divadle/vize/>.

Jedná se o politickou divadelní adaptaci knižní předlohy reportáží pod stejnojmenným názvem z roku 2018 novinářky Saši Uhlové, která je redaktorkou internetového deníku Alarm.⁵ Pod změnou své identity natočila dokument skrytou kamerou (*Hranice práce*, Apolena Rychlíková, 2017) o nejhůře placených pracovních pozicích v České republice. Během sedmi měsíců si vyzkoušela práci v nemocniční prádelně, v drůbežárně, pokladní v supermarketu, v továrně na výrobu sladidel a v třídírně odpadu. Z vlastní zkušenosti se tak dozvídala o nepříjemných mzdových a pracovních podmínkách. Svým svědectvím dokázala, že v těchto profesích často dochází k porušování zákoníku práce. Michal Hába s využitím principů epického divadla zviditelňuje tyto každodenní práce, které jsou nepostradatelné pro společnost. Inscenace vznikla v koprodukcí s Volksbühne Berlin v rámci mezinárodního projektu POST-WEST za finanční podpory Česko-německého fondu budoucnosti. Premiéra proběhla 23. 3. 2023.⁶

⁵ Mimo jiné se věnuje také antropologickým výzkumům zaměřujícím se na romské osady na východním Slovensku a sociálně vyloučené lokality v České republice. V sérii reportáží dále pokračuje projektem *Hrdinové kapitalistické práce 2* (publikovala na Alarmu).

⁶ HÁBA, Michal a kol. *Hrdinové kapitalistické práce*. Divadelní program. Premiéra 14. 9. 2020. Praha: Městská divadla pražská: Divadlo Komédie, 2020.

2. Angažovanost

Cílem kapitoly je popsat, čím je Hábova politická tvorba angažovaná a jakým způsobem komunikuje a udržuje svůj vztah s diváky. K vyhledání odpovědí na tyto otázky je nápomocná kritická teorie Theodora W. Adorna, která posuzuje dva odlišné dramatické styly – Jeana-Paula Sartra a Bertolta Brechta. Skrze tyto autory definuje přístup angažovaného umělce v jeho umění. Hábova režijní tvorba vychází z brechtovského pojetí politického divadla, a tudíž je analýza propojuje. V jeho režijní praxi můžeme najít konzistentní názory, které se prolínají napříč jeho inscenacemi.

2.1 Angažovaný umělec

Z rozhovoru Michala Háby s kritičkou a teatroložkou Marcelou Magdovou vyplývá, že se hlásí k levicovým postojům a reaguje na současnou českou společnost žijící v postkomunistickém období, které je těžší vysvětlit názory na globální kapitalismus, ale v souvislosti s enviromentální krizí se tento systém začíná zpochybňovat.⁷ V dalším rozhovoru pro Divadelní Flóru uvádí, že jeho radikálnějšími postoji v inscenacích může vyvolat v divákovi pocit viny, protože se poté začne pozastavovat nad svým chováním. Michal Hába se tudíž nechce zaměřovat na jednotlivce, jelikož by odváděl hlavní pozornost od stanovení pravých viníků, kteří jsou zodpovědní za dané situace.⁸ Prostřednictvím divadelní formy vytváří aktivistickou práci a zviditelňuje nevyhnutelně se blížící sociální a enviromentální problémy. Divadelní forma kritizující realitu vytváří v divákovi pocit bezradnosti – že se tomu nemůže vyhnout.⁹ Tak jako Brecht nechává Michal Hába, „(...) aby divadlo bylo podnětem k myšlení.“¹⁰

Podle Theodora Adorna se angažovanost umělce vyznačuje chtíčem „pracovat na postoji“¹¹, tedy nebýt neutrální a pouze nepřihlížet daným okolnostem, ale vyjádřit svůj postoj

⁷ MAGDOVÁ, Marcela. Michal Hába: Divadlo má podněcovat imaginaci – hlavně politickou. *Divadelní noviny* [online]. 7. ledna 2020 [cit. 2023-02-15]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/michal-haba-divadlo-ma-podnecovat-imaginaci-hlavne-politickou>.

⁸ DRNKOVÁ, Pavlína a Daniela HEKELOVÁ. Žijeme v nelegitimním světě. *Zpravodaj 25.DF* [online]. 21. 5. 2022, 2022(9), 6–7 [cit. 2023-02-15]. Dostupné z: <https://www.divadelniflora.cz/novinky/280>.

⁹ WIESENGRUND ADORNO, Theodor. Angažovanost. *Čas. Divadlo*. 1969(8), 3-13, str. 11.

¹⁰ Tamtéž, str. 8.

¹¹ Tamtéž, str. 5.

vůči nim. Michal Hába získal počáteční tvorbou nálepku „kontroverzního autora“¹² spojovaného s provokací na divadle. Podle vlastních slov se otevřeností na jevišti snaží zatraktivnit české divadlo pro mladé diváky, kteří jej považují jen za pouhé splnění kulturní povinnosti. V rozhovoru v roce 2020 pro pořad *Vizitka* Českého rozhlasu Vltava zastává názor, že: „Divadlo je svou názorovostí dost uzavřené, stále se v něm často řeší jen hodnoty a krása, což se svou tvorbou snažím měnit.“¹³ Michal Hába také nerad rozděluje českou divadelní scénu na činoherní, alternativní a loutkové divadlo, jelikož se žánry mají přirozeně překračovat a míchat. Konstatuje, že to je důvod frustrace kritických reflexí, které nevědí, do jakého směru ho mají zařadit.¹⁴ Z alternativního divadla přebírá nadměrnou práci s hudebními montážemi, z činoherního divadla zase práci se slovem a postavami.¹⁵ Sám se tedy považuje za nezařaditelného, ale jeho tendencí je mít „(...) divadlo alternativní svou političností, divadlo, které je schopné a ochotné předstírat politickou alternativu současného světa (...).“¹⁶

Obecně bychom mohli říci, že ve své tvorbě využívá principy brechtovského epického divadla, se kterým má vlastní zkušenost z působení v německém divadle. Během stáže u Sebastiana Baumgartena v Maxim Gorki Theater a Franka Castorfa v berlínském divadle Volksbühne měl možnost se z blízka seznámit se současným německým politickým divadlem. Podle vlastních slov netvoří divadlo pro zábavu, ale zábavu bere jako prostředek k tomu, aby diváka donutil k přemýšlení, jelikož „(...) o vážných věcech se má mluvit s humorem.“¹⁷ K čemuž se dostává také skrze provokaci jako formu komunikace s diváky a chce je tímto pobídnout ke změně myšlení.¹⁸

¹² Samotné Divadlo Husa na provázku takto režiséra označila v obsahu k jeho hře *Hráč*. Viz *Hráč*. *Divadlo Husa na provázku* [online]. [cit. 2023-02-15]. Dostupné z: <https://www.provazek.cz/cs/hrac>.

¹³ MATOŠKA, Lukáš a SLÍVOVÁ, Hana. Režisér Michal Hába: Nechci lidi naštvat. Chci je vyprovokovat k přemýšlení. In: *Vizitka* [rozhlasový pořad]. ČRo Vltava – Praha, 20. 2. 2020. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/reziser-michal-haba-nechci-lidi-nastvat-chci-je-vyprovokovat-k-premysleni-8151252>.

¹⁴ Tamtéž.

¹⁵ MAGDOVÁ, Marcela. Michal Hába: Divadlo má podněcovat imaginaci – hlavně politickou. *Divadelní noviny* [online]. 7. ledna 2020 [cit. 2023-02-15]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/michal-haba-divadlo-ma-podnecovat-imaginaci-hlavne-politickou>.

¹⁶ Tamtéž.

¹⁷ DOMBROVSKÁ, Lenka. Co jiného dělat, než se radikalizovat? *Moderní divadlo* [online]. 12. 1. 2019, 2019(3), 18-19 [cit. 2023-02-15]. ISSN 2571-1423. Dostupné z: <https://www.mestskadivadlaprazska.cz/mediateka/casopis/?pid=935>, str. 18.

¹⁸ Tamtéž, str. 18.

2.2 Angažované umění

Theodor W. Adorno ve své *Estetické teorii* uvádí: „Tam, kde se zdá, že umění zrcadlí společnost, stává se něčím více než „jakoby“.¹⁹ Tímto Adorno vznáší úvahu nad tím, že umění má schopnost překonat hranice do skutečného života a reflektovat její realitu. Tato citace může odkazovat k Michalu Hábovi, jehož tvorbu můžeme označit za angažovanou už od začátku jeho režijního působení, kdy spolu s jeho spolužáky z KALD DAMU vytvořili Divadlo koňa a motora. Jednalo se o celoroční výjezdy v motorovém vozidle, na které navazovali projektem Maringotka v letních měsících. Maringotka tažená koněm jako forma pouličního divadla projíždějícího jihozápadním a východním Slovenskem a severními Čechy.²⁰ Tato forma divadla se dá označit za minoritní divadlo, které cíleně míří na potřeby menšinových skupin.²¹ Příkladem je divadelní inscenace *Othello is black* (2012). Hába Shakespearovo drama využil k akcentaci rasových a občanských problémů na Šluknovském výběžku v severních Čechách, kdy v té době byly rasové nepokoje týkající se romských minorit. Prostřednictvím megafonu, vizuálního vybavení a hbitosti interagoval s přihlížejícím publikem z vyloučené lokality (především s dětmi), které by se k divadlu jen tak nedostaly.²² Když bych se měla vrátit na začátek k citaci T. W. Adorna, skupinová angažovanost souboru vzbudila takový zájem, že vedla ke vzniku navazující inscenace *Othello is back*.²³ Jeho pokračování bylo obohaceno o výstavy a dokumentární film informující českou společnost o situaci na Šluknovsku. Soubor vytvořil umění se sociálním poznáním.²⁴

V roce 2011 se zformoval nezávislý soubor Lachende Bestien (LB) pod uměleckým vedením Michala Háby. Soubor založil s tím, že se chtěl věnovat nepříjemným otázkám a dělat

¹⁹ ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Překlad Dušan Prokop. 1. vyd. Praha: Panglos, 1997. 581 s. ISBN 80-902205-4-1, str. 295.

²⁰ *Othello is black: Divadlo koňa a motora. Divadelní flora: off program* [online]. 2013 [cit. 2023-02-19]. Dostupné z: <https://www.divadelniflora.cz/2013/index.php?page=othello-is-black>.

²¹ BALLAY, Miroslav, Dária FOJTÍKOVÁ FEHEROVÁ, Elena KNOPOVÁ a Nadežda LINDOVSKÁ. *Divadlo nielen ako umelecká aktivita* [online]. Bratislava, 2014 [cit. 2023-02-19]. ISBN 978-80-971155-2-4. Dostupné z: <http://www.udfv.sav.sk/dokumenty/Divadlo.nielen.ako.umelecka.aktivita.pdf>. Projekt č. APVV-0619-10. Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, str. 19.

²² Tamtéž, str. 21.

²³ STRNAD, Radek. Jirí Kraus: Young for Young? Divadelní radost. *Mostecký deník.cz* [online]. 2013 [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: https://mostecky.denik.cz/kultura_region/jiri-kraus-young-for-young-divadelni-radost-20130402.html.

²⁴ ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Překlad Dušan Prokop. 1. vyd. Praha: Panglos, 1997. 581 s. ISBN 80-902205-4-1, str. 338.

společensky kritické umění, což postrádá v českém divadle.²⁵ LB je politickým divadlem otevřeně kritizujícím kapitalismus. Divadlo začalo svoji činnost inscenací *120 dnů svobody* (2011), která se odkazovala na kontroverzní knihu Markýze de Sade. Hába se zde věnoval filozofickému vyjádření k pojmu „lidskosti“ spojeného se zlem a násilím.²⁶ V inscenaci se objevovala explicitní nahota s cílem divákovi předvést otevřený způsob hraní. V rozhovoru pro pořad *Vizitka* Michal Hába také uvedl, že právě tato inscenace z něj vytvořila nálepku „provokátéra“ a ničila jeho pozici seriózního umělce. Pochybnosti o jeho statusu prolomil tím, když jeho inscenace *Pornogeografie* (2015) byla oceněna na PDFNJ cenou J. Balvína. Jedná se o první divadelní ztvárnění Wernera Schwaba a jeho kontroverzního dramatu s komplikovaným textem ve specifickém jazyce, což představovalo výzvu pro Michala Hábu.²⁷ Ve stejném roce uvedli autorský projekt k výročí Václava Havla s inscenací *Ferdinande!*. Hába do hlavní role obsadil sám sebe, jelikož spojením všech témat o demokracii, kapitalismu, komunismu, mase a elitě vnímal jako osobní nutnost, se kterou se musí sám za sebe vypořádat na jevišti.²⁸

Ve spolupráci s Městskými divadly pražskými a v koprodukcí s mezinárodním projektem POST-WEST v berlínském Volksbühne Michal Hába připravil inscenaci *Hrdinové kapitalistické práce* (2020). Projekt kriticky nahlíží na koncept sjednocené Evropy a tematizuje politické, národní a sociální rozdíly mezi východem a západem. Dvanáct plánovaných inscenací se mělo odehrát v berlínském divadle Volksbühne, ale z důvodu koronavirové krize se festival odehrál online (v roce 2020) v podobě online představení, videí a rozhovorů. Michal Hába vytvořil rozhovor s politoložkou Kateřinou Smejkalovou a novinářkou Sašou Uhlovou. V rozhovoru se bavili o tématech levné práce a rozdílech mezi východem a západem Evropy, které Uhlová zpracovala v knize *Hranice práce* (2018). Ve chvílkové relaci třiceti minut režisér s hosty rozebíral předsudky proti komunismu v české společnosti a uváděli vlastní politické názory, které se promítají v jejich tvorbě. Zároveň otevřeně stanovují, že za hlavní problémy

²⁵ BRINDA, Antonín. Zlo, násilí, destrukce. *Artikl* [online]. 31.03. 2012 [cit. 2023-02-23]. Dostupné z: <http://artikl.org/divadelni/zlo-nasili-destrukce>.

²⁶ Tamtéž.

²⁷ Neobvyklé složeniny, např. „těložena“ jako označení pro pornoherečku.

KAŠPÁROVÁ, Barbora a Eliška POLÁČKOVÁ. Pražský divadelní festival německého jazyka:

Pornogeografie. *Kritické theatrum* [online]. 29. 11. 2016 [cit. 2023-02-24]. Dostupné z:

<https://krith.phil.muni.cz/festivaly/prazsky-divadelni-festival-nemeckeho-jazyka-pornogeografie>.

²⁸ MAGDOVÁ, Marcela. Michal Hába: Divadlo má podněcovat imaginaci – hlavně politickou. *Divadelní noviny* [online]. 7. ledna 2020 [cit. 2023-02-24]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/michal-haba-divadlo-ma-podnecovat-imaginaci-hlavne-politickou>.

současné nejen východní Evropy viní trh EU, který staví na nerovnostech a vykořisťování lidí v nadnárodních společnostech bez důstojné mzdy, vycházející z neoliberálního kapitalismu. Z čehož vyplývá, že postavit se proti zmíněnému projektu nemá být údivem, ale přirozenou obranou vůči tomuto systému, který má dopad na mnoho lidí.²⁹

S postupným uvolňováním covidových restrikcí byl Michal Hába pozván na 32. ročník divadelního festivalu v Piatra Neamt v Rumunsku. Tento projekt vznikl s myšlenkou založit divadelní festival pro mladé publikum v Rumunsku a propojit se s dalšími evropskými divadly.³⁰ Na festivalu byl představen Michal Hába se svým kolegou Jindřichem Čížkem, aby představili inscenaci a tvorbu Saši Uhlové. Tento ročník rumunského festivalu se vztahoval ke covidové situaci a jeho nejistotě vzhledem k umění, které bylo tehdy silně utlačené a neumožňovalo společenské setkání. Po performanci následovala diskuze s tvůrci.³¹

Už od samého počátku můžeme u Háby pozorovat v jeho režijní práci, že vychází ze svých politických názorů, prostřednictvím kterých odkrývá a kritizuje společenské problémy. V herectví usiluje, aby se nepředstíralo být někým jiným. Tím nemá na mysli nehrát postavy vůbec, ale hrát otevřeně vůči divákovi. Své herce a jejich postavy staví na osobním jednání bez záštity stylizace nebo schování se za svou roli. Tento režijní styl označuje za „divadelní demenci“, která funguje na základě teatrality, nadhledu a přehánění.³² Tyto prostředky jsou užity k tomu, aby dokázal „(...) zveřejnit divadelnost divadla.“³³ Své diváky odmítá mít v pasivitě, ale chce je zapojit a aktivizovat jejich myšlení, jako tomu bylo i u Bertolta Brechta. Základ jeho angažovanosti spočívá jak v jeho samotné umělecké produkci, tak v účasti na debatách. Příkladem tak může být jeho snaha prezentovat částečně inscenaci jak v západní Evropě (německý festival POST-WEST), tak ve východní Evropě (rumunský festival Piatra Neamt). Z čehož vychází odlišné vnímání inscenace vzhledem k sociálním nerovnostem, které panují mezi východními a západními členskými státy. Svým angažovaným přístupem a nutkáním vyjádřit svůj kritický postoj je ochoten překračovat hranice ČR, ale zároveň hranice

²⁹ Hrdinové kapitalistické práce: Podle Saši Uhlové. *Městská divadla pražská* [online]. [cit. 2023-02-24]. Dostupné z: <https://www.mestskadivadlaprazska.cz/inscenace/1275/hrdinove-kapitalisticke-prace/>.

³⁰ History: The (International) Theatre Festival Held in Piatra Neamt since 1969 Thirty editions in half a century. *Festivalul de Teatru Piatra Neamt* [online]. [cit. 2023-03-12]. Dostupné z: https://www.teatrultineretului.ro/?page_id=25532&lang=en.

³¹ Hrdinové kapitalistické práce na Divadelním festivalu v Piatra Neamt. *České centrum Bukurešť* [online]. 5. 9. 2021 [cit. 2023-03-12]. Dostupné z: <https://bucharest.czechcentres.cz/program/divadelni-festival-v-piatra-neamt>.

³² BRINDA, Antonín. Zlo, násilí, destrukce. *Artikl* [online]. 31. 3. 2012 [cit. 2023-02-24]. Dostupné z: <http://artikl.org/divadelni/zlo-nasili-destrukce>.

³³ Tamtéž.

divadelního umění, prostřednictvím kterého se snaží přesahovat a upřímně reflektovat skutečný život a jeho realitu.

3. Politické divadlo

Než se dostanu ke konkrétní analýze inscenace HKP, je potřeba vymezit původ politického divadla a jeho základních stanovisek. Jednoznačnou definici tohoto fenoménu nelze stanovit, pouze se nabízí různá hlediska k jeho přístupu. Česká teatroložka Barbora Schnelle se vyjadřuje k tendenci politického divadla mít angažované umění, které vzniká spojením umění a politiky.³⁴ Rovněž svou provokací nutí diváka k přehodnocení svých postojů a ke kritickému uvažování nad společensko-politickými problémy.³⁵ Původ takto vymezeného politického divadla se pojí s tradicemi německého divadla, které podle B. Schnelle celosvětově ovlivnilo divadelní umění.³⁶ Schnelle tak představuje hlavní zástupce a dvojí směr německého politického divadla rozdělujícího se na morálně-politickou instituci (G. E. Lessing a F. Schiller) a revoluční naučné divadlo (E. Piscator a B. Brecht).³⁷

V určitém ohledu můžeme každé divadlo považovat za politické, neboť ať už jde o jakoukoliv formu divadla, vždy odráží nějakou ideologii. Jak ale píše britský teatrolog Michael Patterson: „Pojem „politické divadlo“ má však obvykle mnohem konkrétnější význam (...).“³⁸ Tedy jako něco, co na jedné straně předváděním sociálních interakcí odráží a zviditelňuje vztahy ve společnosti, na druhé straně také „(...) implikuje možnost radikální změny (...).“³⁹ Účelné a nemilosrdné zasažení do myslí diváků se vztahuje k Brechtově strategii spočívající v znehodnocení našeho vnímání reality pomocí „iluze přítomnosti“⁴⁰ složené z náhodných situací, které budou působit přirozeně. Divákova představivost je potlačena a důraz je dbán na jeho přizpůsobení se dané události.⁴¹ „Realita se musí změnit tím, že se promění v umění, aby ji bylo možné považovat za měnitelnou a jako takovou s ní

³⁴ SCHNELLE, Barbora. Politické divadlo a jeho dvě německé tradice. In: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity [online]. Brno: Masarykova univerzita, 1998. ISSN 1212-3358. Dostupné z: <https://digilib.phil.muni.cz/index.php/cs/handle/11222.digilib/114605>, str. 47.

³⁵ Tamtéž, str. 51.

³⁶ Tamtéž, str. 47. V 60. letech se začalo s jeho teoretickým výzkumem v západoněmeckém divadelním časopise *Theater heute*, ve kterém jej poprvé definuje Siegfried Melchinger.

³⁷ Tamtéž, str. 51.

³⁸ PATTERSON, Michael. *Strategies of political theatre: post-War British playwrights*. New York: Cambridge University Press, 2003. ISBN 978-0-511-06740-2, str. 3. Citace z anglického originálu jsou v celé práci ve vlastním překladu.

³⁹ Tamtéž, str. 3–4.

⁴⁰ WILLET, John. *Brecht on Theatre: The development of an aesthetic* [online]. Daryaganj: Radha Krishna, 1957 [cit. 2023-02-28]. Dostupné z: <https://ia801405.us.archive.org/18/items/in.ernet.dli.2015.150164/2015.150164.Brecht-On-Theatre.pdf>, str. 219.

⁴¹ Tamtéž, str. 219.

zacházet.“⁴² Jeho metoda nabízela prostor pro vyjádření svých politických názorů, kde nechal diváky reagovat, posuzovat, „(...) aby vstoupili do kritického dialogu s jevištní akcí.“⁴³

Amelie Howe Kritzer zmiňuje, že pro diváky je podstatné, aby divadlo mělo možnost „(...) politicky komunikovat (...).“⁴⁴ Uvádí také, že výzkumy politického divadla se zaměřují na zapojení publika a diváckou perцепci, jelikož jsou ochotni se podílet na tvorbě významů v divadelní realitě, která je odlišná od jejich běžného každodenního života.⁴⁵ Z pohledu sociálního konstruktivismu, který představují Berger s Luckmannem můžeme chápat divadelní představení jako svět odlišný od každodenní reality tím, když se zvedne opona. Spuštěním opony se divák vrací do svého každodenního života a představované momenty na jevišti se náhle rozplynou, i když mohly vyznít přesvědčivě.⁴⁶ Proto je cílem kapitoly přiblížit, jakým způsobem má politické divadlo docílit účinného efektu vedeného k udržení divákova myšlení i po návratu do jeho reality.

3.1 Hrdinové kapitalistické práce jako politická inscenace

Samotný název inscenace s ironizujícím podtónem naznačuje, že se bude jednat o politické divadlo. Název vychází ze stejnojmenné knihy Saši Uhlové z roku 2018 a naznačuje téma inscenace. Stanovený hlavní nepřítel, kterému Hába věnuje častou kritickou pozornost, je globální kapitalismus, o kterém se vyjadřuje herečka Johana Schmidtmajerová v následující ukázce. Úmyslem této kritiky je přehodnotit systém, zajistit důstojné mzdy a dodržet podmínky práce podle zákona.

Johana: MOŽNÁ by to bývalo bylo STÁLO ZA TO pozastavit se
nad „Smyslem práce“ v našich životech
nad duchem protestantismu v logice kapitalismu
sebedisciplinou a sebevykořisťováním pracovníků

⁴² Tamtéž, str. 219.

⁴³ PATTERSON, Michael. *Strategies of political theatre: post-War British playwrights*. New York: Cambridge University Press, 2003. ISBN 978-0-511-06740-2, str. 19.

⁴⁴ KRITZER, Amelia Howe. *Political theatre in post-Thatcher Britain: new writing: 1995–2005*. New York: Palgrave Macmillan, 2008. ISBN 978-1-4039-8829-4, str. 11.

⁴⁵ Tamtéž, str. 11.

⁴⁶ BERGER, Peter L. a Thomas LUCKMANN. *Sociální konstrukce reality: pojednání o sociologii vědění*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999. ISBN 80-85959-46-1, str. 31.

nad stále platnou tezí o odcizenosti práce (...)
nad přítomností zbytečné a neužitečné práce (...).⁴⁷

V kontextu levicového postoje se otevírá diskurz směřující k antikomunismu, jehož prohlášením vyznívá typizace tohoto myšlení.

Vanda: Byla to přece levice, kdo tu stavěl gulagy.
Stalin byl komunista, komunisti jsou levičáci.
A proto jsou všichni levičáci jako Stalin.⁴⁸

V inscenaci je nadále tematizována Evropská unie.

Johana: (...) protože Evropskou unii, tu milujeme, to jistota naše, protože práci i peníze dává nám, i když mzdová, opona mzdová, ale ne už železná, jen mzdová. To prostě hůř se máme, ale to vinit EU nemůžeme, to spíš proto, že líní jsme, naše české ručičky fuj fuj málo pracují, a když pracují, a málo mají, tak lidi, tak hrdinové, to prostě hrdinové jsou...⁴⁹

Sepsanými ukázkami ze scénáře jsem chtěla představit princip, s jakým se v inscenaci pracuje. Herečky otevřeně hovoří a ironizují situace skrývající v sobě varovný signál. Cílem je co nejabsurdněji až komicky podat dané výroky, aby se nad nimi diváci zamysleli. Dále inscenace seznamuje diváky se sociálními podmínkami minoritních skupin (téma rasismu) a o tom, jak (ne)fungují úřady práce a odbory. Plynoucí děj rozebírá kritické komentáře směrem k reportéřské aktivitě Saši Uhlové. Akčními reakcemi s provokativním podtónem se odhaluje režisérův záměr aktivizovat divácké myšlení a snahu pošťouchnout je, aby začali přemýšlet nad podmínkami své práce, což nejlépe vystihuje monolog herečky Johany Schmidtmajerové.

Johana: Jsme demokrati a požadujeme demokratičnost, když jde o život, ale přijde nám naprosto v pořádku nepožadovat demokratičnost, když jde o práci (...).⁵⁰

⁴⁷ HÁBA, Michal. *Hrdinové kapitalistické práce* [pracovní scénář k inscenaci]. Nezveřejněný materiál. Městská divadla pražská, Praha, [bez data]. Str. 42.

⁴⁸ Tamtéž, str. 24

⁴⁹ Tamtéž, str. 24.

⁵⁰ Tamtéž, str. 42.

Michal Hába prostřednictvím této předlohy mohl vytvořit další kritickou reinterpetaci kapitalistického systému. Další způsob, jakým může projevit svůj kritický názor. Tím, že předloha vychází z osobní zkušenosti Saši Uhlové, tedy dané vycházející informace jsou podložené dokumenty v knižní předloze a vizuálně zpečetěny v dokumentu, měla velký potenciál být rozvinuta do další formy. Formy, pro kterou je podle Amelie Howe Kritzer „(...) výzvou udržet pozornost veřejnosti po dobu nezbytnou k uskutečnění jakékoli politické změny.“⁵¹ Veřejné povědomí bylo udržováno na základě posloupnosti vzniku navazujících forem, kdy z dokumentu (2017) vyšla kniha (2018), divadelní zpracování (2020–2023), prezentace na festivalu POST-WEST (2020) a v Piatra Neamt (2021). Struktura divadla určuje, jaké diváky osloví a koho vyloučí; zároveň jakým způsobem se inscenace bude prezentovat a nakolik odhalí své prostředky publiku.⁵² Tomu se bude věnovat následující kapitola.

3.2 Strategie politického divadla

Je komplikované a zároveň důležité se zabývat účinností v případě politického divadla. Budu zde tedy hledat odpověď na tuto otázku a zaměřím se na Hábovu inscenaci z pohledu její účinnosti a performativních podmínek. Zároveň zjistím, jaký je vztah mezi komunitou a ideologií. Analýza bude vycházet z teorie řečových aktů J. L. Austina, který je důležitý, protože ukazuje, za jakých okolností může být určité jednání účinné, a Baza Kershawa, který tento přístup využívá, aby ukázal, za jakých okolností můžeme hovořit o účinku politického divadla.

J. L. Austin se věnuje podmínkám zdařilé performativity, jejíž kritéria vychází z jednání daných osob a jejich schopnosti svou výpovědí něco konat. Zkoumal, jak se prostřednictvím nějakého aktu, jednání, mění skutečnost.

Baz Kershaw definuje představení jako ideologickou transakci mezi účinkujícími a jejich komunitou. Do svého výzkumu, prostřednictvím kterého dochází divák k různým ideologickým čtením, zahrnuje tři hlediska – performanci, komunitu a kulturu.

3.2.1 Možnost kritéria pro performativitu

J. L. Austin navrhuje označení termínu „performativní výpověď“, „performativní věta“ nebo zkráceně „performativ“ jako formu výpovědi, která vykonává čin namísto pouhého

⁵¹ KRITZER, Amelia Howe. *Political theatre in post-Thatcher Britain: new writing: 1995-2005*. New York: Palgrave Macmillan, 2008. ISBN 978-1-4039-8829-4, str. 10.

⁵² Tamtéž, str. 13.

pronášení slov.⁵³ Performativ lze chápat v jeho rozšířeném pojetí, tedy nejen jako řečový akt, ale jako ztělesněný akt, podobně jako Judith Butler.⁵⁴ Každopádně nebudu vycházet z Butler ale Austina, jelikož ho považuji, vzhledem k možnosti zkoumání podmínek úspěšnosti, za užitečnější. Austin uvádí příklady z běžného života, které považoval za performativy, protože k jejich vykonání je třeba provést nějakou výpověď (např. pokřtění lodi, uzavření sázky nebo sňatku). Z toho důvodu jsem si vědoma, že Austin nepovažoval řečové akty provedené na jevišti za skutečné performativy, ale za parazitní performativy, neboť podle něj nemají vliv na skutečnost mimo samotné představení.⁵⁵ Nicméně k této teorii přistupuji jinak, jelikož pozornost nezaměřuji na účinnost performativu v uzavřeném světě divadelního představení, ale na působení představení směrem k publiku a na podmínky úspěšnosti změnit mimodivadelní skutečnost prostřednictvím samotného představení. Podstatnou zmínkou o účinnosti výsledného tvaru je důležité se nesoustředit na pouhý výrok, ale vzít v potaz celou situaci, v níž jsou dané výkony předvedeny.⁵⁶ Austin zdůrazňuje, „(...) že když něco říkáme, něco konáme, nebo i že něco konáme *tím*, že něco řekneme.“⁵⁷

J. L. Austin stanovuje teorii nezdarů, která se skládá ze šesti pravidel, které mají předcházet narušení performativních výpovědí.⁵⁸ Základ tohoto schématu aplikuji na svůj případ. Předtím chci zmínit, že představení můžeme považovat za účinné, pokud byla jeho procedura správně provedena danými herci za daných podmínek, tedy odehrání v původním časovém plánu bez komplikací. Dále musí představení prokázat své myšlenkové zastoupení a podložit jej dostatečnými informacemi k tomu, aby potvrdila věrohodnost daných názorů, což se uskutečňuje prostřednictvím herců. Hlavní autorita režiséra se tak následně musí držet svých postojů, aby své diváky přesvědčil ke sdílení stejných názorů.

1. „(...) *Konvenční procedura, která má určitý konvenční účinek, procedura zahrnující vypovídání určitých slov určitými osobami za určitých podmínek, a dále.*“⁵⁹

⁵³ AUSTIN, J. L. *Jak udělat něco slovy*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2000. 172 s. Základní filosofické texty; sv. 5. ISBN 80-7007-133-8, str. 23–24. Jeho termín vychází z anglického slovesa „to perform“ (vykonat).

⁵⁴ Inspirovala se pojetím performativních řečových aktů Austina, které vztahuje k performativitě genderu.

⁵⁵ Tamtéž, str. 37.

⁵⁶ Tamtéž, str. 63.

⁵⁷ Tamtéž, str. 101.

⁵⁸ Tamtéž, str. 30–31.

⁵⁹ Tamtéž, str. 31. Vzhledem k potřebě analýzy jsem daná pravidla očíslovala. Austin pracuje s označením písmen a čísel pro každou skupinu, které nadále společně rozvíjí. Každopádně sám v textu uvádí, že se jedná o jeho „šest pravidel“.

Aby daná výpověď mohla být zdařilá a měla efektivní účinek na diváky, musí být procedura provedena kompetentními lidmi. V mém případě jsou slova pronesená dle scénáře herečkami v průběhu konané akce, tedy divadelního představení. Konvenční představa o divadelním představení však nepočítá s tím, že bude mít vliv na skutečnost. Pokud ale vezmeme v potaz konkrétní pojetí politického divadla Michaela Pattersona, tedy jako událost, která implikuje možnost radikální změny, nebo k ní dokonce vyzývá, je situace trochu jiná, jelikož má příležitost svou formou ovlivnit své diváky.

2., „Jednotlivé osoby a okolnosti musí být v daném případě přiměřené k tomu, aby se oné speciální procedury, která má být použita, mohlo použít.“⁶⁰

Režisér Michal Hába musel nastudovat knižní předlohu Saši Uhlové, aby v dramaturgické spolupráci s Viktorií Knotkovou sepsal scénář. Svým přesahem ve scénáři tak dochází k propojení jeho politického názoru s původním námětem. Poté nastupuje herecká příprava hereček a utvoření jevištního zpracování Adrianou Černou za doprovodu hudebních kompilací Jindřicha Čížka. Pod režisérským dohledem a jeho asistencí Veroniky Švecové se dané představení nadále veřejně prezentuje svému publiku.

3., „Procedura musí být provedena všemi účastníky správně a zároveň i 4. úplně.“⁶¹

Výsledný útvar musí splňovat nastavené požadavky dle plánu režiséra. Tedy inscenace *Hrdinové kapitalistické práce* se musí odehrát v nějakém konvenčním času a prostoru (především prostor divadla Komédie). Dále má dodržet časový interval 1 hodiny a 50 minut s pozicemi hereček a hudebního doprovodu živé hudby na svém místě v daný čas, kde splňují požadované pokyny.

5., (...) Tato procedura (...) má být použita lidmi, kteří mají určité myšlenky či určité city, nebo jako základ určitého následného chování některého z účastníků, pak osoba, která se na ní podílí (...), musí ony myšlenky a city skutečně mít, a účastníci musí mít záměr tak a tak se chovat, a dále 6. skutečně se následně takto chovat musí.“⁶²

Co se zdá problematické při zmíněné formulaci vůči divadelní performanci je to, že jsou vidět především herci. Je možné, že se může zapojit sám režisér, ale v mém případě tomu tak

⁶⁰ Tamtéž, str. 31.

⁶¹ Tamtéž, str. 31.

⁶² Tamtéž, str. 31.

není. O kom s jistotou můžeme říci, že zastupuje názory předkládané z původního námětu Saši Uhlové je Michal Hába. Oba sdílí své názory, což je podloženo rozhovorem a jejich kooperací pro festival POST-WEST (viz kapitola 2). Co ale na druhou stranu s jistotou nemůžeme říci je to, že herečky zastávají taktéž levicové názory, jelikož je v dalších rozhovorech spjaté s touto inscenací nevidíme. Jejich role se proměňují a nemusí nutně znovu souviset s tématem, zatímco levicové postoje a odmítání kapitalismu se postupně odkrývá ve většině Hábových inscenacích.

Výjimkou se zde stává, že herečky nemusí sdílet režisérovy názory, jelikož ten je prostřednictvím nich sděluje. Michal Hába pokračuje ve své tvorbě politického divadla s tím, že herci jsou jeho nástroji k tomuto uskutečnění. Herečky se přizpůsobují danému názorovému prostředí a učí se, jakým hereckým projevem ho nejlépe předat divákům.

V inscenaci ale nastává situace, kdy herečky jako součást brechtovského herectví (viz kapitola 4) vystupují z role demonstrátorek Saši Uhlové a zmiňují své pracovní ohodnocení z pozice hereček.

Johana: MOŽNÁ bychom mohli zmínit, kolik si vyděláme za dva měsíce zkoušení.

(...)

Ivana: MOŽNÁ bychom mohli zmínit, že děláme práci, která nás baví nebo snad i naplňuje a že přeci nemůžeme čekat, že se tím uživíme.

Halka: MOŽNÁ bychom mohli zmínit, že je přece super vydělávat jen tolik, že ani není co zdanit.⁶³

Herečky zmiňují, že přichází s „osobním kontextem“⁶⁴ ze svých pozic umělkyň. Tímto gestem jdou vpřed k důvěře diváků, protože nakonec nepředvádějí pouze Sašu Uhlovou, která sdílí stejný zážitek z pracovních pozic jako ti lidé, které zastupuje, ale vystupují svým náhledem i do pracovních podmínek umělců. Záleží na divácích, zda tímto Hábovým otevřením se vůči divákům i ze svých uměleckých pracovních zkušeností není pouze pouhým gestem k naklonění si svého publika a přesvědčením je o jeho pohledu na nynější situaci.

⁶³ HÁBA, Michal. *Hrdinové kapitalistické práce* [pracovní scénář k inscenaci]. Nezveřejněný materiál. Městská divadla pražská, Praha, [bez data]. Str. 26–27.

⁶⁴ Tamtéž, str. 27.

Vykonáním „formální procedury“⁶⁵ jakožto zviditelněním formou divadelní performance a jeho provedení kompetentními osobami – herečkami tak přispívá k jeho výsledné účinnosti. S účinností se také pojí vymezení autorit a jejich prosazení se, jelikož může nastat situace, kdy daná procedura byla přijatá, ale výkon daných osob nebyl dostačující.⁶⁶ Další otázkou je tedy, jaký postoj režisér a herečky musí udělat, aby se konstitovali do pozice autority, která bude věrohodně a kompetentně působit na diváky. Základní autoritou je Michal Hába ve svém postavení režiséra vůči herečkám. Sestavením scénáře a doplněním hereckého provedení nechává svou autoritu přenášet na své kolegyně, které se jeví jako nejbližší k daným individuím v hledišti. Ovšem aby byl jejich výkon efektivnější musí dodat a představit pravou autoritu celé této podstaty, z níž vychází. Z toho důvodu nejsou herečky plně autoritami, ale pouze prostředníky autority režiséra Michala Háby, jehož hlavní autoritou, ze které vychází, je Saša Uhlová. Ta je prvotní zastupitelkou zmiňované komunity, o kterou se zajímá skrze své reportáže. Její autorita není sice fyzicky přítomna, ale zvukově ztvárněna a několikrát v průběhu slyšena skrze audio nahrávky. Důležité zvukové úseky vyjadřují podporu a zastání se této komunity. Osobnost Michala Háby je potlačena, ale v průběhu inscenace se herečky vztahují k zpracování dané inscenace. Konkrétně se odkazuje na provokativní humor, což je hlavním Hábovým režijním znakem, tudíž pokud diváci znají jeho způsob práce, tak při těchto momentech jim je jeho autorita připomínána.

J. L. Austin také uvádí: „(...) užití dané procedury bylo právě určeno k tomu, aby toto jednání bylo zahájeno (...).“⁶⁷ Tím, že se Michal Hába rozhodl znovuotevřít debatu nad porušováním zákoníku práce na sebe bere závazek provedení jistého činu.⁶⁸ Z procedury je pak vymezeno, které následné chování je správné a nesprávné.⁶⁹ V inscenaci je zřetelný důraz na zájmena – *my*, *vy* a *oni*. *Oni* jako mocenské struktury se špatným vedením, *my* jako herečky zprostředkovávající dané názory skrze divadelní útvar a *vy* jako diváci přihlížející dané proceduře. Aby performativní výpovědní akty byly úspěšné, musí prokázat svou pravdivost.⁷⁰ Těžištěm inscenace je výzkum Saši Uhlové, během kterého na vlastní kůži zažila podmínky pracovníků. Její věrohodná tvrzení jsou podložena obrazem v dokumentu a v knize, kde

⁶⁵ AUSTIN, J. L. *Jak udělat něco slovy*. Vyd. 1. Praha: Filosofía, 2000. 172 s. Základní filosofické texty; sv. 5. ISBN 80-7007-133-8, str. 38.

⁶⁶ Tamtéž, str. 43–44.

⁶⁷ Tamtéž, str. 57.

⁶⁸ Tamtéž, str. 57.

⁶⁹ Tamtéž, str. 57.

⁷⁰ Tamtéž, str. 58.

předkládá důkazy (např. pracovní smlouvy). Prohlášení daných výroků a názorů jsou potvrzeny audio nahrávkami, s nimiž jsou v kontrastu (viz kapitola 4).

Je komplikované zhodnotit, jestli představení jako performativ skutečně účinná jsou, neboť by k tomu bylo nutné udělat výzkum publika. Každopádně mi šlo o to prozkoumat možnosti aplikování dnes již klasické teorie řečových aktů na politické divadlo. Zároveň zhodnotit, jestli jsou splněny podmínky ve zmíněném představení, aby mělo divadlo performativní účinek. Za podstatné považuji, že radikální postoje inscenace znehodnocující kapitalistický systém vychází z podloženého výzkumu, což může přispět k jeho dojmu věrohodnosti. Tímto způsobem mohou vyvolat znejistění v divákovi, který je namísto pouhého sledování vyzýván k přehodnocení svých stávajících názorů. Inscenace se najednou odhaluje ve své upřímnosti natolik, že dochází k uvědomění si, že představovaný jev může být realitou, kdy vyřčená slova nejsou pouhým pronášením slov. Domnívám se tedy, že Austinova teorie se dá rozvíjet i v souvislosti s politickým divadlem, i když to sám nepřipouští.

3.2.2 Podmínky výkonu a efektivní výsledek politického divadla

V návaznosti s Austinem rozvíjím konkrétně strategie politického divadla, které se tentokrát specializují na naplnění komunitních ideologií, aby se dosáhlo účinnosti vedoucí ke změně názorů diváků. Prostřednictvím teorie B. Kershawa se znovu mohou přiblížit k tomu, jakým způsobem zjistíme, zda představení ovlivnilo diváka navracejícího se do každodenní reality. Namísto však dlouholetého výzkumu přesného měření jejich změn v chování se zaměřuji na konkrétní práci v inscenaci s danými prvky, které formují účinnost výsledného představení. Těmto strategiím se věnuje Baz Kershaw, který předpokládá, že představení, která se věnují vážnějším tématům zabývajícím se např. současnými problémy, se tak mohou stát hybateli změn postojů v divákovi a mít podíl na jejich budoucím chování.⁷¹ Kershaw pracuje s „podmínkami výkonu“ s účelem mít „efektivní výsledek“.⁷² Z toho důvodu se zaměřuje na „(...) funkci divadla jako veřejné arény (...),“⁷³ což zahrnuje soustředění se na celkové představení, komunitu a kulturu. Pojem „představení“ obsahuje základní prvky divadla,

⁷¹ KERSHAW, Baz. *The politics of performance: radical theatre as cultural intervention*. New York: Routledge, 1992. ISBN 0-415-05763-9, str. 2.

⁷² Tamtéž, str. 3.

⁷³ Tamtéž, str. 17.

u něhož se soustředí na jeho ideologické funkce.⁷⁴ Koncept „komunity“ je o vzájemném ovlivňování se mezi představením a diváky.⁷⁵ Myšlenka „kultury“ je spojena s funkcí představení jakožto příspěví k rozšíření sociální a politické historie.⁷⁶

Abych docílila zjištění, jakým způsobem může inscenace dojít k účinnosti, je dle Kershawa potřeba vymezit koncept, který je schopen reflektovat jak zkušenosti jednotlivých diváků, tak společnosti jako celku.⁷⁷ Daným konceptem Kershaw chápe komunitu jako „(...) konkrétní seskupení lidí (...)“⁷⁸ s vlastní „vnitřní ideologickou dynamikou“⁷⁹, což vztahuje k rozdílným názorům. Na představení HKP se střetávají komunity lidí z odlišného sociálního seskupení. Inscenace tak označuje a tematizuje komunitu „neviditelných“ lidí⁸⁰ a komunitu lidí zastávajících stejné levicové názory jako Michal Hába. Zároveň se může jednat o další publikum, které mohou tvořit různé komunity. Hába zaměřuje především na ideologickou identitu konkrétní komunity „neviditelných“ lidí, prostřednictvím které „(...) může získat mocné síly pro změnu.“⁸¹ Jeho cílem je ukázat komunitě diváků určitou hegemonii dominantní kapitalistické ideologie a odhalit její principy, které vedou k nerovnostem a nespravedlivému ohodnocení práce. Z Kershawova výzkumu potenciálu účinnosti divadla se tak věnují rozdělení na mikroúroveň jednotlivých představení (individuální práce s komunitou) a na makroúroveň celku (zobrazení mocenských struktur). Dané úrovně v závěru vychází proti sobě v kontrastu a představují, jakým způsobem spolu interagují.

Než se dostanu k vnitřnímu základu inscenace, chci se ještě zaměřit na vnější vlivy, které mohou působit na diváka. Vstupem do divadelní budovy se už formuje divákova zkušenost v souvislosti s vnímáním jeho institucionální komplexnosti.⁸² Městská divadla pražská se na svých webových stránkách prezentují jako „(...) otevřené, čínorodé a společensky angažované (...)“⁸³ Inscenace má původní zasazení v divadle Komédie, jehož

⁷⁴ Tamtéž, str. 17.

⁷⁵ Tamtéž, str. 17.

⁷⁶ Tamtéž, str. 17.

⁷⁷ Tamtéž, str. 29.

⁷⁸ Tamtéž, str. 29.

⁷⁹ Tamtéž, str. 30.

⁸⁰ Lidé, kteří pracují v nízkopříjmových zaměstnáních, které jsou nepostradatelné pro chod společnosti, ale paradoxně se mají nejhůře.

⁸¹ KERSHAW, Baz. *The politics of performance: radical theatre as cultural intervention*. New York: Routledge, 1992. ISBN 0-415-05763-9, str. 29.

⁸² Tamtéž, str. 2.

⁸³ O divadle: Vize. *Městská divadla pražská: ABCKOMEDIEROKOKO* [online]. [cit. 2023-03-12]. Dostupné z: <https://www.mestskadivadlaprazska.cz/o-divadle/vize/>.

program je mířen na mladší publikum. Nově rozšířené foyer divadla nabízí doprovodné akce sestavené z koncertů, výstav, happeningů, diskusí a přednášek. Svými vzdělávacími programy (lektorské úvody, herecké kurzy, prohlídky divadla) oslovují studenty ze základních a středních škol.⁸⁴ Tento výčet potvrzuje, jak je podstatné provázat náplň inscenace s náplní divadla. Hábova politická inscenace je tak v souladu se společensky angažovanou programovou náplní divadla Komédie, tím se zvyšuje šance na její výslednou účinnost, jelikož počítá s poučenějším publikem.

V následující části představím příklady, kdy to funguje jinak. Zajímavým faktorem, který mohl ovlivnit účinnost na diváky, je prezentace inscenace na festivalech. V českém prostředí se hra *Hrdinové kapitalistické práce* uvedla na olomouckém festivalu Divadelní Flóra (28. 11. 2021). Mimo to se Městská divadla pražská od roku 2018 stala součástí mezinárodní platformy UTE (Unie evropských divadel). S těmito partnery spolupracují na své tvorbě v zahraničí, a vznikají tak koprodukční inscenace.⁸⁵ Díky této spolupráci byla inscenace částečně uvedena na německém festivalu POST-WEST a na rumunském festivalu v Piatra Neamt (viz kapitola 2). Je důležité zde zmínit, že konečné vnímání diváka a jeho souznění s danými tématy mohlo být odlišné, jelikož je zde střet s rozdílnými podmínkami v západní a východní Evropě.

Posledním příkladem, kdy inscenace mohla rezonovat se svým publikem jinak, byl den jejího odehrání ve státní svátek 17. 11. 2022 – svátek dne boje za svobodu a demokracii na protest proti komunistickému režimu. Šlo o střet protichůdných vizí, u kterých se sám divák rozhodl, zda přijme představení za účinné, nebo ho odmítne, jelikož se v něm mohla vyvolat krize v jeho přesvědčení.⁸⁶ Divadlo je místem ideologického boje ve společnosti, a právě tento svátek mohl do divadla přivést diváky zastávající hegemonní ideologii.⁸⁷

Prvním rozdělením mikroúrovně se zaměřuji na to, jakým způsobem se pracuje s komunitou diváků, kterou chce Hába ovlivnit. U nich počítá s tím, že jeho názory mohou, ale nemusí být opětovány.⁸⁸ Základním cílem je stanovení hranic smyslu komunity a vysvětlení

⁸⁴ Tamtéž.

⁸⁵ Tamtéž.

⁸⁶ KERSHAW, Baz. *The politics of performance: radical theatre as cultural intervention*. New York: Routledge, 1992. ISBN 0-415-05763-9, str. 28.

⁸⁷ Tamtéž, str. 20.

⁸⁸ Tamtéž, str. 29.

jejich důvodu prezentace s úmyslem přehodnotit názory diváků na nynější realitu.⁸⁹ Identitu reprezentované komunity na jevišti udržuje tím, když ji jasně identifikuje a posiluje její hodnotu.⁹⁰ Tedy na jedné úrovni zastává jednu část komunity „neviditelných“ lidí a představuje jednotlivá zaměstnání spojená se špatnými podmínkami. Na druhé úrovni podporuje levicovou komunitu a kritizuje nastavené politické systémy kapitalismu a EU. V inscenaci se zvyšuje gradace a zintenzivňuje ideologické spory, což vede ke znovunalezení stability dané komunity.⁹¹

Individuální práce s komunitou zde probíhá formou transakce jakožto nepřetržitě komunikace mezi hledištem a jevištěm. Úspěch v porozumění ze strany diváků nastává v předkládání znaků v inscenaci, které je schopna rozeznat daná komunita lidí.⁹² I když dané komunity jsou z odlišných sociálních tříd, snadno dokáží identifikovat jejich společnou identitu vycházející z podobného pracovního prostředí.⁹³ Toto propojení spočívá ve využití komunitních symbolů, které reprezentují danou skupinu.⁹⁴ Konkrétní symboly jsou zasazené do jednotlivých profesí, kterou reprezentují. Jako příklad lze zmínit pracovní triko od Albertu se nápisem na zádech „Jsme tu pro vás“ (Obr. 1). Logo, které zastupuje prodavače v Albertu, aby za každou cenu vypomohli svým zákazníkům. Inscenace zmiňuje podmínky této práce za kasou, která je psychicky náročná pro zaměstnance, jelikož se jedná o celodenní soustředění se na kasu. Prodavači navíc musí být neustále vřelí k nepřijemným zákazníkům. Herečky při představování této profese mají nasazené trikoty a komentují dvojsmysl hesla. Jsou tu pro nás, jelikož vykonávají taktéž svou práci. Performeři představující svůj výkon divákům. Důležitá je zmínka, že jsou tu pro nás/ně ve smyslu zviditelnění této komunity a jejich problému. Těmito kroky představení zvyšuje efektivitu účinnosti, jakmile spojuje „rétorické konvence výkonu“⁹⁵ s ideologií komunity, čímž dává najevo ujištění, „(...) že je schopna zastupovat její zájmy.“⁹⁶

Otázkou tedy je, jak by představení mělo pracovat s danými symboly, aby se zapojila široká komunita diváků do transakce s ideologií v naději, že se bude podílet na změně.⁹⁷

⁸⁹ Tamtéž, str. 30.

⁹⁰ Tamtéž, str. 29.

⁹¹ Tamtéž, str. 31.

⁹² Tamtéž, str. 16.

⁹³ Tamtéž, str. 30–31.

⁹⁴ COHEN, Anthony P. *The symbolic construction of community*. New York: Routledge, 1985. 128 s. ISBN 0-415-04616-5, str. 14–15.

⁹⁵ KERSHAW, Baz. *The politics of performance: radical theatre as cultural intervention*. New York: Routledge, 1992. ISBN 0-415-05763-9, str. 32.

⁹⁶ Tamtéž, str. 32.

⁹⁷ Tamtéž, str. 32.

Autorita Saši Uhlové vychází na povrch za pomoci audionahrávek z rozhovoru, kde zastupuje ideologii dané reprezentované komunity v inscenaci. Nahrávka obsahuje motivaci této skupiny, aby se spojila a společně vyjednávala lepší podmínky. Zdůrazňuje společenskou sílu v komunitě, jelikož jedinec by byl hned utlumen. Představení se střetává s protichůdnými reakcemi v odlišných „ideologických kontextech.“⁹⁸ Zároveň se může zdát problematické, že pro každou komunitu je škodné něco jiného.⁹⁹ Představení ale nabízí jeden ústřední symbol, který společně reprezentuje komunitu diváků. Jedná se o zobrazení státu České republiky v podobě nasvícení nápisu „Hrdinové kapitalistické práce“ státními barvami. Tento symbol se využil k vyvolání krize a zpochybnění celé komunity.¹⁰⁰ Moment upozorňující na to, že na jediném státu a jeho vládě závisí, jakým způsobem budou nastoleny podmínky. „Autentizační konvence/znak“¹⁰¹ je využit k tomu, aby se přiblížilo k efektivitě představení tím, že se naruší společná ideologie komunity diváků, která je tímto vystavěna proti té nejvyšší státní síle a moci. Státní barvy spojují komunitu diváků. Doplněním mizanscény hereček se ale poté inscenace vrací k původní kritice ke kapitalistickému systému, který brání ve spojení komunit. Herečka Halka Třešňáková je příkrčením podřazena slovu „práce“ vůči názvu „kapitalistické“, na který hrdě ukazuje Johana Schmidtmajerová (Obr. 2). Tímto propojením dvou ideologií Hába vznesl varovný signál nad tím, že kapitalistický systém není synonymem pro demokracii.

Makroúroveň inscenace se zaměřuje na zobrazení mocenských struktur od větších systémů (kapitalismus, EU) po ty menší (úřad práce). Kershaw pracuje s „kontextualitou představení“¹⁰², která umožňuje různorodé významy/čtení dle kontextu, ve kterém se nachází.¹⁰³ Pokud představení něco zpochybňuje, musí to předvést na konkrétní situace. Díky tomu se pak mění postoj diváků. Inscenace HKP právě pracuje s výzkumem Saši Uhlové, tudíž se zvyšuje efektivita účinnosti z hlediska věrohodných faktů. Příkladem je chod úřadu práce (ÚP), ke kterému se v reportážích vyjadřuje Saša Uhlová. Inscenace z těchto informací vychází. ÚP není nestranný vůči všem občanům, jelikož své nabídky na zaměstnání ve formě

⁹⁸ Tamtéž, str. 33.

⁹⁹ Tamtéž, str. 33.

¹⁰⁰ Tamtéž, str. 32.

¹⁰¹ Tamtéž, str. 32.

¹⁰² Tamtéž, str. 33.

¹⁰³ Tamtéž, str. 33.

doporučenek rozdávají „(...) méně oblíbeným klientům.“¹⁰⁴, což jsou „(...) ti sociálně nejslabší.“¹⁰⁵

Mikroúroveň inscenace se snaží představit základní ideologické postoje, ze kterých vychází. Zároveň se ale snaží najít záchytný bod pro spojení s komunitou diváků, což se děje využitím společného symbolu státních barev ČR. Prostřednictvím makroúrovně se kriticky staví ke státní moci a systémům, které narušují tuto ideologii. Předpoklad účinnosti představení HKP závisí na jeho správném vykonání formální procedury, tedy dodržení podmínek. Pokud je tento základ splněn, zvyšuje se šance efektivního dopadu na diváky. Dále se pozornost přesouvá na jeho účastníky, tedy herečky, které jsou nejbližší k divákům. Účinností představení brání pravděpodobně i nevědomí u hereček – zda zastávají stejné názory jako Michal Hába, nebo plní jen jeho požadavky. Zmíněný problém by mohl přerušit pocit sounáležitosti ze strany inscenace vůči komunitě diváků. Z toho důvodu Hába vkládá do scénáře „osobní kontext“ přibližující pracovní podmínky hereček, které taktéž nejsou příznivé. Pokud tento přístup diváky přesvědčí, ztrácí inscenace pochybnosti a získává důvěru v publiku. Pokud budeme brát v potaz Kershawova východiska, můžeme zmínit, že představení je politicky účinné, jestliže se mu podaří posílit nebo pozměnit politickou identitu komunity (myšleno komunity diváků), přičemž k posílení nebo pozměnění vždy dochází, když je tato identita zpochybňována. Poté už je na komunitě diváků, zda přehodnotí svůj postoj, čímž by učinila závazek, přispěla by ke kolektivnímu dopadu a zvýšila by se efektivita představení.¹⁰⁶

¹⁰⁴ UHLOVÁ, Saša. *Hrdinové kapitalistické práce*. První vydání. Praha: Cosmopolis, 2018. 253 stran. ISBN 978-80-271-0714-8, str. 51.

¹⁰⁵ Tamtéž, str. 51.

¹⁰⁶ KERSHAW, Baz. *The politics of performance: radical theatre as cultural intervention*. New York: Routledge, 1992. ISBN 0-415-05763-9, str. 28–29.

4. Základní mechanismy inscenace

Především kapitola se věnovala ucelením formy inscenace HKP v rámci politického divadla. Tedy jakým způsobem ono politično vychází na povrch a zda má schopnost změnit názory svého publika. Prostřednictvím teoretiků Austina a Kershawa jsem představila dané principy, které mají předpoklad, že budou účinné v ovlivnění diváků. V práci je však využitý jiný přístup k analýze, takže by se zmíněná zjištění dala rozšířit o výzkum divácké recepce. U Austina jsem analyzovala formální stránku politické procedury představení založené na performativních výpovědích. S Kershawovým východiskem jsem pozornost zaměřila na budování vztahu s publikem v rámci komunity, kterou chce Hába ovlivnit. Nyní se chci zaměřit na základní mechanismy inscenace, které představují scénické postupy.

Cílem této kapitoly je tak zjistit, jak se konkrétními estetickými technikami dosahuje politického účinku v inscenaci. Ikonou politického divadla se stal koncept epického divadla a zcizovacího efektu B. Brechta, který je využíván Michalem Hábou v inscenaci HKP. Hlavní princip brechtovského herectví spočívá v tom, že se divákům nabízí větší povědomí o uměleckém charakteru díla a procesu jeho utváření, jelikož mu je umožněno mít kritický odstup, který zajišťuje jeho aktivní účast na uměleckém díle. Dále analyzuji hudební a světelnou složku inscenace. Hudební složka živého doprovodu a její zvuková součást v podobě audio nahrávek mají funkci estetickou i vysvětlující. Světelné zpracování konstruuje atmosféru a nepřímo určuje politické systémy, na které inscenace odkazuje. Posledním mechanismem je využití humoru se záměrem provokovat, který je zajímavým prostředkem k dosažení účinku na diváky. Zároveň je charakteristickým rysem režijní tvorby Michala Háby, jelikož prostřednictvím humoru pobízí diváka k přemýšlení.

4.1 Epické divadlo

Po první světové válce se na německých scénách ujal nový model hraní s názvem „epický“¹⁰⁷. Brecht uvádí, že forma tohoto modelu měla „(...) referující, popisný charakter a používal komentujících chórů a projekcí.“¹⁰⁸ Herec se distancováním od své postavy zaměřoval čistě na představovaný jev, který se tak stal předmětem divákovy kritiky. Základním modelem Brechtova epického divadla je pouliční scéna, která se odlišuje od tradičního

¹⁰⁷ BRECHT, Bertolt a GROSSMAN, Jan. *Myslenky*. Překlad Ludvík Kundera a Marta Staňková. 1. vydání. Praha: Československý spisovatel, 1958. 165 s. Otázky a názory; svazek 7, str. 50.

¹⁰⁸ Tamtéž, str. 50.

dramatického divadla tím, že nevytváří iluzi. Součástí této scény jsou pouliční demonstrátoři, kteří mají prožitek, ale nesnaží se o to, aby ho taktéž vyvolali v divákovi.¹⁰⁹ Základem epického divadla je zdůraznění toho, že: „(...) demonstrováný výjev má praktický společenský význam.“¹¹⁰ Model epického divadla se podle Brechta vrací k „přirozenému“ divadlu, které má vyvolat zábavu, ale zároveň být poučné.¹¹¹

4.2 Efekt zcizení v inscenaci

Režijní styl Michala Háby upoutá stylem práce s hercem založené na zcizujícím efektu¹¹². Brechtova technika umožňuje podtrhnout vážnou stránku představovaných situací, které potřebují vysvětlení, jelikož nejsou samozřejmostí. Efekt Z požaduje po divácích rozvinout své kritické myšlení vzhledem k daným situacím. Způsob provedení tkví ve zcizení dané události, čímž zdůrazní její podstatu a zevšední ji.¹¹³ Na prvky herectví se nadále dívám v souvislosti s inscenací, abych zjistila, jakým způsobem má vliv na diváky a výsledné vyznění inscenace. Rovněž věnuji pozornost výstředním kostýmům jako souboru znaků¹¹⁴, které přináší nová interpretační čtení a symbolické významy.

V úvodu kapitoly epického divadla zmiňuji „demonstrátory“, kterými tak Brecht označuje své herce. Důvodem označení je v jeho způsobu provedení – demonstrátoři demonstrují daný jev, zatímco herci hrají svou roli. Dva odlišné herecké přístupy, které mají rozdílné cíle. Hlavním znakem brechtovského herectví je ten, že herec musí zůstat demonstrátorem a nesmí se propojit s osobou, kterou demonstruje.¹¹⁵ Nepožaduje tak od svých diváků, aby se zaměřovali na herecký výkon, který by mohl odvádět jejich pozornost od demonstrováného jevu. Zabraňuje vyvolání jeho pocitů v pocitech diváka. Namísto vyvolání určitých emocí hercem jsou v popředí vnější příznaky, kterými jsou dané emoce doprovázeny.¹¹⁶ Demonstrátor se tedy soustředí jen na některé rysy chování svých postav, které

¹⁰⁹ Tamtéž, str. 52.

¹¹⁰ Tamtéž, str. 52.

¹¹¹ Tamtéž, str. 58.

¹¹² Někdy se pro zcizující efekt používá zkratka efekt Z nebo také V-Effekt (z německého Verfremdungseffekt).

¹¹³ Tamtéž, str. 57.

¹¹⁴ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Překlad Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003. 493 s. ISBN 80-7008-157-0, str. 88.

¹¹⁵ BRECHT, Bertolt a GROSSMAN, Jan. *Myšlenky*. Překlad Ludvík Kundera a Marta Staňková. 1. vydání. Praha: Československý spisovatel, 1958. 165 s. Otázky a názory; svazek 7, str. 56.

¹¹⁶ Tamtéž, str. 42–43.

dostačují k tomu, aby názorně představil dané chování.¹¹⁷ Divák se nevcit'uje do postavy, ale do herce jako pozorovatele a „(...) tak se kultivuje jeho pozorovací, divácký postoj.“¹¹⁸

Vyprávění příběhu (založené na skutečných událostech) a jeho nastudování textu spoluhrů několika osob považuje Brecht samo o sobě za umělecký cíl, jehož snahou je se k něčemu vyjádřit.¹¹⁹ Herečky Johana Schmidtmajerová, Vanda Šípková, Halka Třešňáková a Ivana Uhlířová jsou demonstrátorky Saši Uhlové. Skrze ni se dostávají k představení dalších postav (kolegů), se kterými se setkala během své reportážní práce v přestrojení. Herečky znemožňují divákům je vnímat jako Sašu Uhlovou, ale jako její reprezentantky. Tato pozice je jasně identifikována na začátku inscenace, kdy Halka Třešňáková představuje Sašu Uhlovou, což jsou původní slova převzata od moderátora z rozhovoru pro DVTV, kde ji uvádí a poté pozdraví.

Halka: (...) Novinářka Saša Uhlová. Dobrý den.

Johana: Dobrý den.

Vanda: Dobrý den.

Ivana: Dobrý den.

Halka: Dobrý den.¹²⁰

Příklad tak určuje pozici hereček jako jejich představitelk. V inscenaci se objevují přerušované výstupy z demonstrované osoby, což je názorně divákům představováno např. v následující ukázce.

Halka: Stop! (Teď mi to došlo!) Saša Uhlová používá ironii.¹²¹

Dvěma odlišnými případy jsem chtěla znázornit vztah hereček vůči své demonstrované osobě. V prvním případě představují divákům, kým jsou. V druhém případě dávají najevo své odcizení a výstup z demonstrované osoby prostřednictvím „vlastního“ komentáře. Jakmile nastane

¹¹⁷ Tamtéž, str. 54.

¹¹⁸ Tamtéž, str. 41.

¹¹⁹ Tamtéž, str. 59.

¹²⁰ HÁBA, Michal. *Hrdinové kapitalistické práce* [pracovní scénář k inscenaci]. Nezveřejněný materiál. Městská divadla pražská, Praha, [bez data]. Str. 10.

¹²¹ Tamtéž, str. 13.

příležitost, poruší čtvrtou stěnu a reagují na diváky tím, že jim situace začnou vysvětlovat. Příkladem může být, když Johana Schmidtmajerová upozorňuje na provokativní humor, který si nemají brát osobně. Další ukázkou může být, když si herečky na závěr představení dávají pomyslnou pauzu, kterou také oznámí publiku. Roztáhnou si deku a popíjí šampaňské, které se běžně servíruje divákům během divadelních pauz. Tato situace reflektuje zkušenost Saši Uhlové, která vyjadřuje, že se všichni zaměstnanci těší, až si odpočinou během pauzy. Tak samo to herečky vztahují k sobě, jelikož se taktéž těší na oddych po představení (Obr. 3).

Herečky v odlišení od svých demonstrovaných postav (v případě inscenace HKP jde o reprezentantky daných profesí) využívají i kostýmů s charakteristickým prvkem, který chce v daný moment něco zdůraznit. Přehnané přestrojení, které působí jako výstavní objekt, umocňuje divákům dojem, že herečky pouze reprezentují dané lidi, ale samotné se do nich nevcit'ují.¹²² V inscenaci se objevují čtyři typy kostýmů, které se charakteristicky vztahují buď k dané profesi nebo k symbolickému vyjádření dané situace. V prvním případě se jedná o kostým kuřete, do kterého se postupně obléká Ivana Uhlířová, což má představovat charakteristický prvek práce v drůbežárně. Součástí kostýmu je i dekorace v podobě naporcovaného plyšového kuřete (Obr. 4). Kuřecí výbava se tak stává objektem absurdních komentářů a pracovních podmínek v dané profesi. S prolnutím této scény se objeví druhý případ netypických kostýmů superhrdinů – Supermana a Batmana (Obr. 5). Motivy (super)hrdinů vychází z názvu inscenace, a vyjadřují tak satirickou poznámku směrem k divákům. Kritika se vztahuje k absurdnímu nastavení myšlení dnešní společnosti, která si pod slovem „hrdina“ představí superhrdiny z filmových trháků, a nenapadne je se zaměřit např. na matky samoživitelky, které pracují natolik, že nevidí své děti vyrůstat. Dvojice hereček v pozadí promluv Uhlířové, která komentuje zoufalou situaci v drůbežárně, se komediálními pohyby připodobňují k superhrdinům. Viditelný kontrast směšných superhrdinských činů vůči unavené Uhlířové nabízí pohled na dva rozdílné světy – fikční a reálný.

Herečky prostřednictvím přivezené bedny s nápisem „kontext“ odkrývají trojí podobu nadcházejících kostýmů. S otevřením bedny se otevírá téma antikomunismu, což je hlavním kontextovým východiskem inscenace kritizujícím levicové názory. V této souvislosti přichází na scénu Vanda Šípová v rudých šatech, zpočátku jako zástupkyně kapitalismu (Obr. 6). Jakmile ovšem svlékne spodní sukni a drží v ruce velkou, zlatou hvězdu, rázem se

¹²² BRECHT, Bertolt a GROSSMAN, Jan. *Myšlenky*. Překlad Ludvík Kundera a Marta Staňková. 1. vydání. Praha: Československý spisovatel, 1958. 165 s. Otázky a názory; svazek 7, str. 59.

mění na zástupkyni komunismu (Obr. 7). U tohoto momentu se dá použít sémiotická terminologie znaku, která se váže ke schopnosti diváka rozpoznat vztahy mezi znaky a jeho referentem.¹²³ Tak se divák zapojuje do „(...) vytváření smyslu v průběhu divadelního procesu.“¹²⁴ V této situaci záleží na divácích, kdo se pro ně stane představitelem zločince. Dále se zmiňují sociální změny spojené s revolucí a reformou, s čímž se pojí druhá podoba kostýmů v podobě bílých mikin s červenými nápisy těchto pojmů. Ty poté na sebe oblékají Halka Třešňáková a Johana Schmidtmajerová. Na ně dále vrství třetí podobu kostýmů, což jsou opět mikiny, tentokrát s tváří Ježíše jako zástupce křesťanství a Marxe jako zástupce socialismu (Obr. 8). Herečky se vyjadřují k těmto emancipačním hnutím, které spojuje radikální požadavek na humanitu, ale rovněž to, že byly zneužity jinými násilnými systémy. Bedna kontextu tak umožnila herečkám rozšířit další témata vzhledem ke kontextu inscenace.

Posledním výrazným kostýmem jsou trička z Albertu s nápisem „Jsme tu pro vás“ (viz kapitola 3) a s ní velké masky smajlíků, které souvisí s kampaní Úsměvy zákazníkům. Obrovské hlavy smajlíků s úsměvy a se smutnými výrazy tak satiricky narážely na nesmyslnou kampaň, která nutí své zaměstnance, aby se usmívali celou pracovní dobu, i když nejsou spokojeni s danými pracovními podmínkami (Obr. 9).

Herečky jsou sice odměřené vůči demonstrovaným osobám, ale projevují city založené na zoufalosti, která se projevuje rychlejší, zadržávající se mluvou (viz scéna drůbežárny s výstupem Ivany Uhlířové) nebo agresivně v podobě házení věcí kolem sebe a hlasitým, důrazným projevem do mikrofonu (viz scéna třídírny odpadu výstupem Halky Třešňákové). Herečky se zároveň vyjadřují k daným situacím, které jim přijdou absurdní. Příkladem může být scéna z drůbežárny, kdy Johana Schmidtmajerová a Halka Třešňáková přináší plyšové kuře na scénu. Při pokládání kuřete zmiňují anonymní komentář uživatele na sociálních sítích, který kritizuje práci Saši Uhlové v drůbežárně. Zde jí vyčítá sobeckost, jelikož nevěnovala pozornost právům zvířat. Herečky se poté na nějakou chvíli odmlčí a vzájemně si vyměňují nervózní pohledy, čímž vyvolávají trapné ticho, a následně odchází imitováním slepic. Situace tak byla vyhodnocena za absurdní a nevhodnou vzhledem k celé aktivitě Saši Uhlové. Ivana Uhlířová tento moment poté dokoná kompletním dotvořením svého kostýmu kuřete, což si můžeme interpretovat jako výsměch kritikovi, že alespoň takhle se nyní vcítují do kuřat. Diváka

¹²³ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Překlad Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003. 493 s. ISBN 80-7008-157-0, str. 88.

¹²⁴ Tamtéž, str. 87.

v inscenaci čekalo mnoho překvapivých momentů – např. využití plyšového kuřete a bagru a následně střídající se psychologické a odosobněné herectví. V této souvislosti Brecht zmiňuje: „Umělec se snaží na diváka působit cize, ba překvapivě.“¹²⁵ Brechtovo pojetí je založeno na tom, že nevytváří iluzi něčeho známého, ale staví věci do souvislostí, které běžně nevidíme, a tím pádem jsou pro nás cizí. Prostřednictvím estetických prostředků ukazuje věci, které nemá divák za vlastní. Brechtova metoda totiž vyžaduje znalost svého publika a jejich reflexí pochopit dané chování vzhledem k demonstrovaným jevům. Tento způsob označuje za „tvůrčí proces“¹²⁶, který „(...) je vyššího druhu, protože je vyzdvižen do sféry vědomí.“¹²⁷

Od vykonání formální procedury po individuální práci s komunitou jsem se dostala k estetickému prostředku herectví založeného na efektu Z. Ten umožnil se inscenačním formám odcizit od reprezentované situace, aby se diváci soustředili pouze na jeho předávané sdělení. Z toho důvodu jsem také pracovala s divadelní sémiologií a jejím vymezením souboru znaků, které se nepředvídatelně předkládají svým divákům, což je může šokovat svým netypickým zasazením. Analýza souboru znaků je závislá na divácké zkušenosti a jejich schopnosti dekódovat daný význam. Herečky dané osoby a Sašu Uhlovou pouze demonstrují, neztotožňují se s nimi, hlavně aby tento obdiv nevedl k tomu, že ztratí kritický odstup. Z toho důvodu herečky interagují s publikem, aby jim dávali najevo, že ví o jejich přítomnosti. Také jde o uvědomění si ze strany diváků, že se nejedná o konvenční divadlo, kde zůstávají v pasivitě, ale namísto toho se očekává jejich reakce a uvědomění si vážnosti daných situací z pohledu Michala Háby. Tímto inscenačním vtáhnutím se může vyvolat pocit sounáležitosti ze strany publika v rámci komunity diváků, kteří se tak mohou podílet na tvorbě významů a svého názoru. Proto Michal Hába využívá tuto techniku, která je předurčena k demonstrování společenských cílů a vyvolání její společenské kritiky.¹²⁸ Efekt Z může být také vyvolán skrze hudbu, k čemuž se dostávám v další podkapitole.

4.3 Politická a ideologická funkce zvuku a světla

Za další základní mechanismus považuji zvukovou a světelnou složku inscenace, kterou považuji za podstatnou pro její politické a ideologické působení. Je součástí performativních a estetických strategií, o kterých jsem se zmiňovala výše v souvislosti s Austinem, Kershawem

¹²⁵ BRECHT, Bertolt a GROSSMAN, Jan. *Myšlenky*. Překlad Ludvík Kundera a Marta Staňková. 1. vydání. Praha: Československý spisovatel, 1958. 165 s. Otázky a názory; svazek 7, str. 41.

¹²⁶ Tamtéž, str. 44.

¹²⁷ Tamtéž, str. 44.

¹²⁸ Tamtéž, str. 46, 49.

a Brechtem. Na základě knihy Patrice Pavise jsem analýzu zvukové a světelné složky strukturovala do dílčích odstavců, ve kterých sleduji dané aspekty. Cílem kapitoly je ukázat, jakým způsobem zvuková a světelná složka inscenace politicky a ideologicky působí na komunitu diváků.

4.3.1 Hudební/zvuková složka

Na začátek bych chtěla vysvětlit, co je hudbou v inscenaci myšleno. Patrice Pavis termín hudba používá „(...) v co nejširším významu zvukové události (...) jako označení všeho, co je slyšet na jevišti a v hledišti.“¹²⁹ Zdrojem hudby v inscenaci je jednak hudebník Jindřich Čížek, ale také reprodukováný zvuk – nahrávky. Hudebník Jindřich Čížek hraje na elektrické klávesy, přes které upravuje zvukové efekty k hudebnímu doprovodu. Hraje přímo na scéně, resp. mu byla uzpůsobena vrchní část nad scénou, kde je po celou dobu inscenace přítomen, což je jedním z příkladů zcizujícího efektu. Způsob, jakým je v inscenaci používaná hudba, má komplikovat možnost emočního ponoření do příběhu, což je také hlavním úmyslem inscenace. Zvukovou část by diváci měli chápat pouze jako doprovod k hereckým projevům a k potvrzení politických postojů.¹³⁰ Za pomoci kláves organizuje hudební předěly nebo doprovody k operním výstupům Vandy Šípové, ke kterým se dostanu později.

Mimetická funkce zvuku/hudby slouží k identifikování daných témat v inscenaci a podílí se na sdělení její významové roviny. Tedy zaměřuji se na to, jakým způsobem napomáhá k tomu, aby diváci pochopili význam předávaného obsahu.¹³¹ Hábovy inscenace spojuje prvek hudebního motivu, který je jednotlivě rámuje. V případě HKP je to živě zpívaná píseň s názvem *Heroes of capitalist labour*. Píseň je úvodním vstupem a charakterizuje náplň inscenace. Tedy pokládá otázky, kdo jsou ti hrdinové – my, vy, nebo oni, proti čemu stojí – kapitál, a nakonec zmiňuje Sašu Uhlovou, která poskytla text. Hudební motiv má humornou formu a Jindřich Čížek v ní zdůrazňuje vybraná slova jako např. kapitál, který vyslovuje s hrubším hlasem, aby přehnaným způsobem zdůraznil jeho vážnou stránku. Tímto jasně divákům dává najevo Hábovův politický postoj a stanovení hlavního nepřítele.

Další formou je časté využití zvukových audionahrávek, které jsem zmiňovala v souvislosti s určením autorit (viz kapitola 3). Audionahrávky odkazují k hlavní autoritě Saši

¹²⁹ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Překlad Kateřina Neveu. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2020. 656 stran. IV. svazek Teoretické řady. ISBN 978-80-7331-549-8, str. 222.

¹³⁰ Tamtéž, str. 224.

¹³¹ Tamtéž, str. 225.

Uhlové, která je pozitivním elementem, jelikož zastupuje komunitu „neviditelných“ lidí a komunitu lidí zastávajících levicové postoje. Tímto se komunitě diváků předkládá hlavní autorita, která provedla daný výzkum, z níž inscenace vychází. V rozhovoru pro DVTV hovoří Saša Uhlová o lepších podmínkách pro komunitu „neviditelných“ lidí a pobízí je ke spojení, aby zahájili stávkou. Ukázkou složení respektu a vzájemné interakce s Uhlovou je během scény přivezení bedny s nápisem „kontext“, s níž se otevírají otázky reformy a revoluce (viz kapitola 4 o herectví). Následně se ozve audionahrávka z rozhovoru, ve kterém Saša Uhlová zmiňuje:

Saša (nahrávka) Nevěřím na revoluci. Myslím si, že se ta společnost může reformovat nějakýma postupnýma změnama.

Johana: Výborně, hotovo.¹³²

Inscenace tak pracuje s reprodukcí skutečného hlasu Uhlové, čímž se zdůrazňuje její pozice autority vzhledem k inscenaci, která vychází z jejích reportáží. Zároveň to má účinek na diváky z toho důvodu, že slyší její hlas a jsou si vědomi její osobnosti. Dále audionahrávky také reprodukují skutečný hlas českého politologa Daniela Kroupy z rozhovoru pro DVTV s moderátorem Martinem Veselovským. Jeho nahrávka je negativním elementem pro inscenaci, jelikož označuje Sašu Uhlovou za „buržoazní paničku“¹³³. Zároveň v rozhovoru Daniel Kroupa kritizuje, že mladí jedinci si její dokument mohou vyložit jako důkazný materiál k tomu, aby byl svržen kapitalismus a byl nahrazen jiným systémem.¹³⁴ Audionahrávka jakoby vychází z úst Vandy Šíповé, která má rudé šaty, což ji má charakterizovat jako nynější představitelku kapitalismu (viz kapitola 4 o kostýmech). Mimetická funkce hudby/zvuku má tak podstatnou funkci ve vysvětlení daných témat, odkazu směrem k výzkumu Saši Uhlové a na ni mířící kritické vlny. Na jevišti tak probíhá přímá konfrontace sdílených názorů Michala Háby (prostřednictvím vyjádření hereček) se Sašou Uhlovou v opozici s kritickými komentáři Daniela Kroupy. Na divácích se poté nechává rozhodnutí, ke které straně se připojí.

Spojením hudby se zvukovou částí audionahrávek se stal kontrapunkt při scéně, kde je představena profese prodavačky v Albertu. Ten nabídl spojení jednotlivých částí do samostatných zastoupení s vlastní rytmiací. Tento příklad je spojen také s brechtovskými

¹³² HÁBA, Michal a kol. *Hrdinové kapitalistické práce* [videozáznam]. Poskytnutý záznam z premiéry z Divadla Komedie z 14. 9. 2020.

¹³³ VESELOVSKÝ, Matin. Kroupa: Mladí se nadchli pro marxismus, články Uhlové berou jako náboje pro boj s kapitalismem. *Aktuálně.cz* [online]. 2017 [cit. 2023-05-01]. Dostupné z: <https://video.aktualne.cz/dvtv/kroupa-mladi-se-nadchli-pro-marxismus-clanky-uhlove-berou-ja/r~7f8667a897d211e7a0c50025900fea04/>.

¹³⁴ Tamtéž.

songy, které „(...) ironicky komentují jednání.“¹³⁵ V podobném případě se taktéž dá charakterizovat scéna představení práce v Albertu. Jednalo se o největší zlomové vyvrcholení v inscenaci spojením taneční choreografie, komentování hereček, operního zpěvu Vandy Šípové za doprovodu zremixované hudby a audionahrávek. Audionahrávky jsou z rozhovoru pro DVTV moderátorky Daniely Drtinové s herečkou Barborou Mottlovou, která se během covidu, kvůli uzavření divadel, nechala zaměstnat jako prodavačka v obchodě. Její optimistické ztvárnění práce za kasou působí dojmem idylické práce bez komplikací. V reakci na tyto nahrávky se ozývají herečky popisující zkušenosti Saši Uhlové. Její zkušenosti totiž naopak reflektují, jakým způsobem je práce náročná a s jakými problémy se musela vypořádat. Kontrastně tak proti sobě stojí pozitivní hlas Mottlové a negativní hlas hereček. Součástí remixu je také písnička Heleny Vondráčkové *A ty se ptáš, co já*, kterou herečky vztahují k jedinému šťastnému momentu, na který Saša Uhlová v práci za kasou v Albertu čekala. Obsah písňe je o nešťastné lásce, ale zároveň se v ní zpívá i o rozporuplných pocitech ze života, což může reflektovat pocity z práce v Albertu daných zaměstnanců, se kterými se Uhlová sblížila. Hudební remix sloužil k vyjádření daného chaosu z práce Uhlové za kasou, čemuž se přizpůsobila i daná taneční choreografie. Herečky zpočátku nachází společný rytmus a tempo, což má značit prvotní seznámení s kasou a pracovním chodem v obchodu. Jakmile je pohyb synchronizován, snaží se nadále spolu udržet krok a pokračovat v dané práci (Obr. 10). S příchodem stresových situací v práci (nefunkčnost kasy a tvořící se fronty) se hlasitost hudby zvyšuje a je dynamičtější, aby se zdůraznila chaotická stránka daných problémů. Tempo a tanec hereček se rozděluje a každý jede sám za sebe (Obr. 11). Nakonec dojdou k mechanicky imitovaným krokům, což připomínalo roboty, kteří musí poslušně poslouchat příkazy jako zaměstnanci.

Hudba má v inscenaci také vytvářet a charakterizovat atmosféru.¹³⁶ Začátek inscenace navozuje hudební témata. Tempo je klidné, což umožňuje se soustředit na zkušenosti Saši Uhlové z prvních prací. Postupně zrychlující se tempo začíná od představení profesí za kasou a v třídně odpadu. Hudba je dynamičtější, agresivnější, což evokuje chaos a vztek nad špatnými podmínkami i v dalších pracích. Hudba utvářela atmosférické předěly, což sloužilo k orientaci měnících se emocí. Dále atmosféra ilustrovala politické sdělení v souvislosti

¹³⁵ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Překlad Kateřina Neveu. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2020. 656 stran. IV. svazek Teoretické řady. ISBN 978-80-7331-549-8, str. 227.

¹³⁶ Tamtéž, str. 226.

s antikomunistickým kontextem a kritikou levicových názorů. Zde byl využíván operní výstup Vandy Šípové. V rovině sémiotiky píseň zpívána silným hlasem na něco odkazuje nebo vytváří nějaký význam. V tomto případě se jednalo o vyvolání atmosféry historické epochy komunistického režimu z 50. let, jehož součástí jsou budovatelské písně a paradoxně jej Hába dal do souvislosti s absurdními antikomunistickými názory. Spojením dvou radikálních postojů a jeho prvků vytvořil parodii o přepjatosti antikomunistické ideologie, čímž vyjádřil svůj kritický názor.

Zvuková složka jako charakteristický prvek režijního stylu Michala Háby měla podíl na měnící se pocity Saši Uhlové, které zažívala při jednotlivých demonstrováných situacích, ale rovněž přispěla ke kritickému diskurzu nad její reportérskou aktivitou. Hudební a zvuková složka měla funkci integrační¹³⁷, tedy sjednotila politické postoje inscenace a komunity, což bylo ztvárněno v hudebním motivu *Heoes of capitalist labour*. Zároveň plnila funkci dezintegrační¹³⁸, což vedlo postupně k rozpadu vnitřní ideologie inscenace. Závěrečným vyvrcholením přichází na scénu mezi herečky Jindřich Čížek, který se doslova představuje jako metafora kapitalismu.

Jindřich: Vždy přítomen, ale v podstatě nevnímán
 jako hudba, jíž jsem pán.¹³⁹

Jeho role tak přináší úvahu nad formátem inscenace a nad zamyšlením se diváka – jakým způsobem jej ovlivňují mocenské struktury.

4.3.2 Světelná složka

Patrice Pavis přisuzuje světlu zásadní roli, jelikož „(...) díky osvětlení je představení vidět.“¹⁴⁰ V inscenaci můžeme zkoumat, jakým způsobem se pracuje se světly a jaký dojem to má vyvolat v divákovi. Osvětlení může charakterizovat atmosféru daných situací nebo odkazovat na nějaké významy. V případě inscenace HKP se funkce světla také vztahuje k jeho

¹³⁷ Tamtéž, str. 227.

¹³⁸ Tamtéž, str. 227.

¹³⁹ HÁBA, Michal. *Hrdinové kapitalistické práce* [pracovní scénář k inscenaci]. Nezveřejněný materiál. Městská divadla pražská, Praha, [bez data]. Str. 44.

¹⁴⁰ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Překlad Kateřina Neveu. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2020. 656 stran. IV. svazek Teoretické řady. ISBN 978-80-7331-549-8, str. 302.

politickým záměrům. Každopádně jak Patrice Pavis zmiňuje: „Kvalitu osvětlení doceníme jen tehdy, když pochopíme, jakým způsobem ovlivňuje ostatní složky představení.“¹⁴¹

Atmosférická funkce světla vyjadřuje, jakou atmosféru světlo vytváří a ilustruje.¹⁴² V inscenaci se využívají především studené tóny, které tak pomáhají vyobrazit realitu v jejich nepříjemných okolnostech. Pro intimnější momenty je scéna utlumena pro zdůraznění její vážné stránky. Příkladem může být, když herečky demonstrují osobní příběhy kolegů Saši Uhlové, kteří se jí svěřovali se svými problémy. Rovněž atmosférická funkce světla v inscenaci HKP doplňuje hudební a další složky v jednotlivých scénách (vyjádření chaosu, znechucení atp.). Pro vyjádření chaosu a bezmoci se využily ostré pronikavé barvy červené (viz hudební kontrast ve scéně z Albertu) a zelené v souvislosti s prací v třídně odpadu, které ještě za pomoci rekvizit v podobě odpadků mělo evokovat špinavou práci (*Obr. 12*).

Mimetická funkce světla reprezentuje, jaké má světelné využití význam. V inscenaci se často pracuje s rozsvícením různých barev nápisu „Hrdinové kapitalistické práce“ na stěně, jehož význam se proměňuje vzhledem k daným situacím. Osvětlený nápis např. ve žluté barvě tak charakterizoval východ slunce při představení profese v Motolské čistírně, což mělo vyjádřit jediný příjemný moment v dané práci (*Obr. 13*). Zároveň jeho dalším červeným rozsvícením se provokativně zdůrazňovala inscenační rovina stojící proti kapitalistickému systému (*Obr. 14*). Tento moment nastal při úvodním hudebním motivu písně Jindřicha Čížka a jevištní promenády hereček, které pochodovaly tam a zpět, aby se představily divákům. Poté světlo začalo interagovat s politickou náplní inscenace, kdy samy herečky na ni upozorňovaly. Prvním upozorněním na mocenskou strukturu se objevuje po práci v drůbežárně, kde je scéna nasvícena modrým světlem a do toho jsou zasazeny žluté prvky (plyšové kuře, kostým kuřete Uhlířové, zlatá hvězda, bagr z práce v třídně odpadu), což má předznamenávat témata týkající se Evropské unie (viz kapitola 3). V tomto smyslu je také zachována další zmínka o socialismu, kdy je scéna změněna na červené osvětlení s prvkem dané zlaté hvězdy. Navazující scéna poté propojuje oba systémy v kontrastu předkládaných barev – žluté a červené prvky v kostýmech a měnící se modré a červené nasvícení. Jakmile Vanda Šípková v červených šatech drží zlatou hvězdu, připomíná nám to socialismus, a když si zlatou hvězdu převezme Ivana Uhlířová ve žlutém kostýmu kuřete, jedná se znovu o Evropskou unii. Barevné a světelné znázornění doplňuje metaforu jevištní o změnách v odlišných systémech, které ale spojuje znak hvězdy,

¹⁴¹ Tamtéž, str. 306.

¹⁴² Tamtéž, str. 305.

čímž chce inscenace poukázat na danou ironii (Obr. 15). Inscenace také upozorňuje na jediného správce ve změnách – stát České republiky, který je vyznačen státními barvami nápisu „Hrdinové kapitalistické práce“, ale rovněž upozorňuje na české občany této země, kterým se inscenace věnuje (viz kapitola 3). Závěrečným rozkladem nápisu zůstal na zdi pouze nápis „hrdinové“, zatímco nápis „práce“ byl umístěn v přední části jeviště a slovo „kapitalistické“ uprostřed jeviště, u kterého sedí herečky, což má vyjadřovat jeho mocenskou nadřazenost vůči nim (Obr. 16).

Světlo a zvolené barvy slouží k vyvolání emocí u svých diváků.¹⁴³ Práce se světlem je zde různorodá. Inscenace pracuje se základem chladného tónu, který tak ukotvuje realistickou stránku daných výpovědí. Použitím modrého a červeného osvětlení se odkrýval politický rozměr inscenace. Zároveň jeho funkce doprovázela projev hereček, které se ke světlu vyjadřovaly a identifikovaly, jakou mocenskou strukturu nyní vyjadřují. Razantními změnami v přechodech se tak mění atmosféra a explicitně se divákům předkládá politično inscenace nebo prostředí dané práce, což se právě vztahuje k příkladu zeleného nasvícení při profesi z třídního odpadu.

4.4 Využití humoru se záměrem provokovat

Humor, založený na provokaci, je jedním z klíčových principů tvorby Michala Háby, prostřednictvím kterého pobízí diváka k přemýšlení nad danou situací. Vkládá jej do netypických momentů, což má za následek vyvolání rozporuplných pocitů u diváků. V této kapitole se proto zaměřuji na to, jakým způsobem komično umocňuje politickou účinnost inscenace HKP.

Na začátek bych popsala, jaký je vztah humoru a politiky, čemuž se věnuje americký germanista Marc Silberman ve svém výzkumu politického divadla Bertolta Brechta.¹⁴⁴ Silberman vysvětluje ve své studii *Bertolt Brecht, Politics, and Comedy*, jakým způsobem se prolíná humor s politikou a jaký to má význam. Komiku považuje za nástroj nebo strukturální princip, který odkrývá konflikt a upozorňuje publikum na danou situaci.¹⁴⁵ Prostřednictvím

¹⁴³ Tamtéž, str. 305.

¹⁴⁴ Dále se věnuje dějinám německé kinematografie a východoněmecké literatury a kultury. Mimo to, je také překladatelem B. Brechta a Heinera Müllera.

¹⁴⁵ SILBERMAN, Marc. Bertolt Brecht, Politics, and Comedy. *Social Research* [online]. The Johns Hopkins University Press, 2012, 1 (79), 169-188 [cit. 2023-04-26]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/23350303>, str. 170, 183.

komiky Brecht komunikoval se svými diváky, aby v nich vyvolal kritické myšlení.¹⁴⁶ Z toho důvodu jeho komické postavy neměly sloužit k zesměšnění, ale zviditelnění politických vztahů.¹⁴⁷ Co z toho vyplývá vzhledem k politické účinnosti inscenace – jak vysvětluje Marc Silberman: „Komédie umožňuje odstup, a proto vytváří poznání společenských poměrů.“¹⁴⁸ Zmíněný odstup se děje právě za pomoci brechtovského zcizení, které umožňuje využít tento typ humoru.¹⁴⁹

K vysvětlení komických principů v inscenaci HKP je nápomocná teorie amerického historika náboženství Conrada Hyerse, který považuje humor za přirozenou součást lidské podstaty se schopností se smát a brát věci lehkovážně. Hyers se věnuje komické perspektivě na základě analýzy komického hrdinství, z čehož vyplývá, že komedie reflektuje moudrost a filozofii života.¹⁵⁰ Hyers se věnuje přímo žánru komedie, kde je humor promítnut do komických postav (např. klaun, humorista nebo komický hrdina ad.).¹⁵¹ Z této podstaty inscenace nevychází, jelikož zde není zaměřena pozornost na komické postavy a taktéž není označována za komedii. Její smysl se dá vyjádřit jako „(...) neustálá hra mezi vážností a smíchem, smyslem a nesmyslem (...)“¹⁵², což Hyers vztahuje k lidské existenci. Inscenace pracuje s vážnými momenty založenými na reálných výpovědích, ke kterým se vyjadřuje skrze ironické postřehy, přeháněním nebo podceňováním.¹⁵³ Tyto signály jsou zjevné nebo skryté a dávají divákovi možnost náhledu do nových okolností z jiného úhlu pohledu.¹⁵⁴ Příkladem může být závěrečná scéna, kterou Johana Schmidmajerová slovně představuje názvem „Budoucnost“, čímž se dostává k automatizaci práce. Zde formou nadsázky zmiňuje, že tito lidé budou mít aspoň volno a můžou jít s dětmi třeba na hřiště. Obratem však satiricky upozorňuje na blížící se realitu této budoucnosti, že tito „zbyteční lidé“¹⁵⁵ nebudou mít práci. Inscenace se tak poté zamýšlí nad označením lidí za „zbytečné“, čímž přisuzuje vinu

¹⁴⁶ Tamtéž, str. 183, 185.

¹⁴⁷ Tamtéž, str. 182.

¹⁴⁸ Tamtéž, str. 183.

¹⁴⁹ Tamtéž, str. 183.

¹⁵⁰ HYERS, Conrad. *The SPIRITUALITY of COMEDY: Comic Heroism in a Tragic World* [online]. New York: Routledge, 1996. ISBN 978-1-4128-0781-4. Dostupné také z:

<https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781315135120/spirituality-comedy-conrad-hyers>.

¹⁵¹ Tamtéž, str. 1.

¹⁵² Tamtéž, str. 1.

¹⁵³ Tamtéž, str. 3.

¹⁵⁴ Tamtéž, str. 3.

¹⁵⁵ HÁBA, Michal. *Hrdinové kapitalistické práce* [pracovní scénář k inscenaci]. Nezveřejněný materiál. Městská divadla pražská, Praha, [bez data]. Str. 43.

kapitalistickému systému. Skrytý signál v hrozbě budoucnosti a ztráty práce, která má být nahrazena technologiemi.

Pro lepší uvedení do kontextu využívaného humoru s provokativním podtónem uvedu příklad situace z práce v drůbežárně. Na začátku Ivana Uhlířová skrze zkušenosti Saši Uhlivé komentuje její vstup do této práce s poznámkou na konec.

Ivana: Podepsala jsem taky, že nebudu vynášet informace z Agrofertu ven.¹⁵⁶

Provokací se tak ironicky vyjadřují k reportéřské aktivitě Saši Uhlivé, která tajné informace zveřejnila skrze dokument, knihu a nyní se znovu připomínají skrze divadlo, což provokuje nadále samo o sobě. Vzbuzuje to tak určitý počínající vzdor vůči mocenské struktuře, čímž inscenace ukazuje, že žádná situace nebo autorita není tak podřadná nebo vznešená, aby se nemohla převést do komické formy svému publiku.¹⁵⁷

Dále navazuje superhrdinský kontext, který jsem zmiňovala v podkapitole herectví. Zde panuje další provokace směřující už k publiku a jeho jedincům.

Johana: Ale superhrdinové jsou samozřejmě mnohem zábavnější než odborové schůze a právní spory o pracovních podmínkách.

Halka: Kromě toho superhrdiny má každý rád, kdežto odbory ne.

Johana: Superhrdinové jsou hlavně zábavní. Buď jsou supernadání, nebo superbohatí.¹⁵⁸

Herečky tímto tematizují společnost, která věnuje větší pozornost fiktivním postavám namísto reálným. Společnost je tak podceňována tímto komentářem, kterým je doslovně kritizována za to, že nevěnuje pozornost vážnějším věcem. Tímto vyvracejí „(...) lidskou velikost a vznešenost (...)“¹⁵⁹, když znehodnocují nereálné hodnoty superhrdinů skrze přehnané

¹⁵⁶ Tamtéž, str. 17.

¹⁵⁷ HYERS, Conrad. *The SPIRITUALITY of COMEDY: Comic Heroism in a Tragic World* [online]. New York: Routledge, 1996. ISBN 978-1-4128-0781-4. Dostupné také z: <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781315135120/spirituality-comedy-conrad-hyers>, str. 12.

¹⁵⁸ HÁBA, Michal. *Hrdinové kapitalistické práce* [pracovní scénář k inscenaci]. Nezveřejněný materiál. Městská divadla pražská, Praha, [bez data]. Str. 21.

¹⁵⁹ HYERS, Conrad. *The SPIRITUALITY of COMEDY: Comic Heroism in a Tragic World* [online]. New York: Routledge, 1996. ISBN 978-1-4128-0781-4. Dostupné také z: <https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781315135120/spirituality-comedy-conrad-hyers>, str. 4.

imitování jejich nadpřirozeného létání a bojů proti nespravedlnosti. Komika v této situaci konfrontuje publikum, které si to může vzít osobně, jelikož výsměch je směřován k nim.

Výsledná forma využití humoru je za pomoci „komické senzibility“¹⁶⁰. Dle Hyerse se jedná o přidavek senzibility do dané situace, kterou tímto uvede, a umocní tak její podstatu okamžiku. Příklad, který zmíněné může ilustrovat, je závěrečná práce v Ostravě ve třídírně odpadu, kde se Saša Uhlová rozhodla kvůli únavě předčasně skončit. Zároveň zmiňuje, že s konečnou profesí začíná mít pocit, že neudělala dost, aby pomohla těmto lidem. Výčitky svědomí se taktéž vztahují k její rodině, kterou kvůli tomuto projektu zanedbala. Demonstrátorka Halka Třešňáková vede vážný a důvěrný monolog, když nad ní stojí a objímá ji vysmátý Jindřich Čížek představující metaforu kapitalismu (Obr. 17). Inscenace nabízí závěrečný pohled na demonstrovanou hlavní hrdinku – Sašu Uhlovou, která vedla boj s vyšší mocí – kapitalismem. Komická senzibilita v tomto případě umocňuje citlivost diváků k dané scéně, která byla vyvolána prostřednictvím daných prvků. Role komického smyslu naplňuje v této rovině funkci psychologickou a politickou. Malý, slabý jedinec proti velkému, mocnému systému. Politická inscenace s prvky komedie o lidském přežití, jejíž humor „(...) apeluje na deformované vědomí a upevňuje je.“¹⁶¹

Michal Hába v inscenaci sestavil „konstrukci paradoxních situací“¹⁶² za pomoci využití komiky, aby umocnil svůj kritický pohled na danou skutečnost a poukázal na její závažnosti. Hába svůj kritický výsměch směřoval jak k mocenským strukturám, tedy znehodnocováním jejich náplně, tak ke komunitě diváků, kterou vyprovokovává k tomu, aby se zamysleli nad tím, co jim je představováno. Komunita diváků je tak srozuměna s tím, že se nejedná o konvenční divadlo, a z toho důvodu je také využita ostřejší komunikace ze strany hereček směrem k nim. Politické představení HKP si totiž zakládá na tom, že může ovlivnit i mimodivadelní skutečnost. Z toho důvodu jsem se také zaměřila na emoce, které jsou vyvolány při smích. Z mého pohledu se jednalo o sjednocující prvek, obzvláště tedy při kritice směrem ke kapitalismu nebo EU. Tyto situace se vysvětlovaly pomocí ostré ironie, aby podtrhly její absurdní stránku. Pokud se podařilo při těchto momentech vyvolat smích ze strany publika, tak se jednalo o moment ujistění inscenace, tedy že jejich kritické poznámky jsou správně

¹⁶⁰ Tamtéž, str. 9.

¹⁶¹ ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Překlad Dušan Prokop. 1. vyd. Praha: Panglos, 1997. 581 s. ISBN 80-902205-4-1, str. 313.

¹⁶² SILBERMAN, Marc. Bertolt Brecht, Politics, and Comedy. *Social Research* [online]. The Johns Hopkins University Press, 2012, 1(79), 169-188 [cit. 2023-04-26]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/23350303>, str. 170.

pochopeny a přijaty, což je podmínkou výkonu s následkem efektivního výsledku. Zároveň ale smích vyvolali také u momentů (viz práce v třídně odpadu s prolnutím metafory kapitalismu), kde se rozděluje emoční rovina a kde se pozastavujeme nad tím, proč nám tato situace připadala vtipná. Situace má tak za následek vyvolání sporu v komunitě diváků, jelikož reflektovala „paradox společenské struktury“¹⁶³. Stejně tak u Brechta je cílem Hábových inscenací „(...) zviditelnit realitu poté, co se stala funkční, běžnou a nefunkční.“¹⁶⁴

¹⁶³ Tamtéž, str. 183.

¹⁶⁴ Tamtéž, str. 183.

Závěr

Bakalářská práce se zabývala analýzou politicky angažované inscenace *Hrdinové kapitalistické práce* od režiséra Michala Háby. Z analýzy vyplývá, z jakého důvodu označuji Michala Hábu za angažovaného umělce, jaké byly využity politické strategie a prostřednictvím kterých estetických technik se dosahovalo toho, aby výsledná účinnost na diváky byla efektivní. Skrze ústřední otázku jsem se tudíž zaměřila na to, jak formální a estetické postupy v inscenaci souvisely s politickými strategiemi a jaké estetické prostředky napomáhaly ke tvorbě politického účinku inscenace.

V první části jsem představila režijní tvorbu Michala Háby, což mi napomohlo získat přehled o jeho pozici umělce v kulturním poli. Z jeho poskytnutých rozhovorů vyplývá, že zastává levicové názory a explicitně vyjadřuje nesouhlas s globálním kapitalismem. Čtenáře jsem dále seznámila s jeho počáteční tvorbou, která se ihned spojovala s „provokací“, což začalo svědčit o jeho angažovaném přístupu hovořit o nepříjemných skutečnostech přímo. Dalším výrazným znakem v jeho tvorbě je využití brechtovských principů politického divadla, jehož zkušenosti nabral při stážích v Německu. Jeho divadelní tvorba se od začátku ubírá směrem politického divadla s jasně vymezenými kritickými názory, které se následně formulují v novém rozměru v každé nadcházející se inscenaci.

Angažovaný umělec dle Theodora W. Adorna vyjadřuje svůj postoj a nečinně nepřihlíží k daným okolnostem.¹⁶⁵ Michal Hába se dá označit za angažovaného umělce už od začátku své tvorby, kdy prostřednictvím Divadla koňa a motora a projektu Maringotka usiloval o komunitní přesah. Sdílí stejné názory se Sašou Uhlovou, tudíž mu její tvorba napomohla k tomu, aby znovu v jiné formě vyjádřil svůj kritický postoj vůči kapitalismu. I přes covidovou pandemii Michal Hába do určité míry představil tvorbu Saši Uhlové a svou inscenaci na západním festivalu POST-WEST v Německu a východním festivalu Piatra Neamt v Rumunsku. Tato zkušenost tak mohla vyvolat rozdílné divácké zkušenosti, přijetí z hlediska odlišných politických a sociálních podmínek mezi Východem a Západem. Prostřednictvím své angažovanosti prezentoval inscenaci i mimo hranice ČR, a rozšířil tak svůj dopad na diváky a společnost. Vyplývá tak, že jeho tvorbu můžeme označit za aktivistickou, jelikož se proti nespravedlnosti vyjadřuje prostřednictvím své umělecké tvorby.

¹⁶⁵ WIESENGRUND ADORNO, Theodor. Angažovanost. Čas. *Divadlo*. 1969(8), 3-13. Str. 5.

Mám osobní zkušenost z návštěvy pěti inscenací Michala Háby – *Opletal* (2018), *Hrdinové kapitalistické práce* (2020), *Kohlhaas* (2022), *Budoucí lokální hvězda Hochman hraje bývalou globální hvězdu Thunberg* (2022) a *Sen noci čarovné* (2022). Těmito návštěvami jsem si charakterizovala jeho tvorbu, která je plná nadměrného využití dynamické hudby, specifických kostýmů a psychologického a odosobněného herectví, což má za následek netypickou komunikaci s diváky. Důležité bylo také stanovení si kritického postoje vůči něčemu (např. kapitalistický systém) nebo řešení určitého problému (např. enviromentální problémy). Z daných návštěv inscenací jsem si ucelila, jaké politické strategie Michal Hába využívá ve své divadelní tvorbě. Ze zvědavosti jsem tudíž začala přemýšlet nad politickým divadlem, který má předpoklad mít přesah na své diváky i v mimodivadelní realitě.

V kapitole o politickém divadle jsem se přiblížila k typickému stanovení stěžejních znaků, abych pochopila význam tohoto fenoménu. Inspirovala jsem se několika teoretiky, kteří mi pomohli formulovat vlastní pojetí politického divadla. Především za jeho znak považuji vymezit se vůči způsobům konvenčního divadla. Politické divadlo si spojuje s odporem nebo snahou se kriticky vyjádřit k mimo divadelní realitě. Za počátek jeho komunikačního procesu mezi publikem a představením považuji moment, kdy se politickému divadlu podaří donutit diváka k vlastnímu zhodnocení svých názorů na základě viděného. Za úspěch politického divadla považuji, když se mu podaří ovlivnit divácký postoj v mimodivadelní realitě, čemuž se věnuje má analýza.

Přijetí politické inscenace HKP svými diváky spočívalo ve vykonání formální procedury. John L. Austin vymezil schéma pro teorii nezdaru, která má zabránit narušení výkonu performativních výpovědí.¹⁶⁶ Splněním konvenčních požadavků se umožňuje divákům soustředit se na samotné představení, jeho obsah a formu. Velkým předpokladem k tomu, aby inscenace HKP byla přijata pozitivně diváky a měla zmíněný přesah je v tom, že vychází ze skutečných událostí, které jsou podloženy důkazní podobou knihy a dokumentu Saši Uhlové. Zmíněný výzkum inscenace využívala i v edukativním směru, kde předkládá důvody, proč by se mělo přemýšlet nad zrovnoprávněním namísto utlačování nižších pozic. Inscenace se tedy snaží, aby změnila mínění svého publika, protože prostřednictvím svého přednesu usiluje o demonstraci reality. Probourává fikční divadelní svět na jevišti a propojuje se s hledištěm, aby diváky probudila k uvědomění, že pronášená slova nejsou pouze za účelem splnění náplně

¹⁶⁶ AUSTIN, J. L. *Jak udělat něco slovy*. Vyd. 1. Praha: Filosofia, 2000. 172 s. Základní filosofické texty; sv. 5. ISBN 80-7007-133-8, str. 31.

umělecké tvorby a jeho zajištění kulturního zážitku. Chce prokázat umělecký smysl a cit k upřímnému připojení se do vnímání společné reality pomocí transcendence.

Od splnění a provedení formální procedury se analýza věnovala diváckému přijetí politického představení. Zde jsem pracovala s poznatky Baza Kershawa, který mi napomohl určit, jakým způsobem se má pracovat s komunitou diváků, kterou chce Michal Hába svou inscenací ovlivnit. Michal Hába předem očekává, že v publiku bude mít jak poučené diváky, kteří vůči demonstrovaným jevům budou kritičtější, tak nepoučené diváky, kteří se poprvé setkávají s danými situacemi a teprve se sbližují s předkládanými skutečnostmi. Před kritickými diváky nechává Michal Hába svou inscenaci automaticky a intuitivně přibližovat slovními obraty jako je „fňukající umělci“¹⁶⁷, což je v souvislosti s osobním kontextem hereček a jejich pracovních podmínek. Tímto předpovídá myšlení diváků, kteří by mohli kriticky nadnést stereotypní poznámky směřující k umělcům, kteří si zvolili tuto práci a nemají si na co stěžovat, jelikož to není práce „náročná“, jako je tomu u dané komunity „neviditelných“ lidí. U neznalých diváků jsou poučná okénka o fungování mocenských struktur, která jsou vřelým přístupem hereček představena, aby podtrhla jejich absurdní a negativní dopady na danou komunitu, která je reprezentována v inscenaci. Tedy reprezentace komunity „neviditelných“ lidí a komunita zastávající levicové názory. K tomu, aby ale ovlivnila celé publikum, skládající se z různých komunit, musela inscenace využít jeden hlavní spojující symbol – využití státních barev České republiky. Jakmile je název „Hrdinové kapitalistické práce“ na zdi rozsvícen státními barvami ČR, inscenace nabídla sjednocené vyvolání krize. Především zde šlo o uvědomění si, že jsme závislí na rozhodnutích státu, který má schopnost a moc zničit jednotlivé ideologie různých komunit. Druhý důvod rozsvícení státních barev názvu „Hrdinové kapitalistické práce“ by se mohl vztahovat k požadavkům státu, který by od inscenace vyžadoval, aby reprezentovala stejnoprávní podmínky „neviditelných“ lidí. Tento moment oslabení komunitní ideologie diváků nabídnul možnost přehodnocení svých dosavadních politických postojů a názorů.

Inscenační provedení HKP probíhalo na základě odcizení a využívání ironické metaforičnosti. Zde bylo předkládáno měnící se herectví, které z psychologického hlediska představovalo zoufalé situace daných osob. Následně odosobněným herectvím vrací diváka do reality tím, když mu dává na vědomí, že tyto situace jsou v jeho každodenní skutečnosti. Tento

¹⁶⁷ HÁBA, Michal. *Hrdinové kapitalistické práce* [pracovní scénář k inscenaci]. Nezveřejněný materiál. Městská divadla pražská, Praha, [bez data]. Str. 27.

způsob práce s herectvím byl založen na zcizovacím efektu Bertolta Brechta a jeho pojetí epického divadla¹⁶⁸. Princip zcizení zabránil divákovi ponořit se do postav, ale vede ho k vnímání celé formy inscenačního provedení.

Hudební a světelná složka inscenace se podílela na politické a ideologické funkci. Zdrojem hudby v inscenaci byl hudebník Jindřich Čížek, který svou viditelnou přítomností po celou dobu inscenace znesnadňoval divákům emočně se vcítit do hudby. Cílem totiž bylo vnímat hudbu jako doprovod k hereckým výpovědím a k politickému potvrzení. Dalším zdrojem byl také reprodukováný zvuk nahrávek. Audionahrávky připomínaly divákům hlavní autoritu Saši Uhlové, což mělo hlavní funkci sjednocující – zastává komunity reprezentované v inscenaci. Zároveň zvukově reprodukováný její hlas působil účinně směrem ke komunitě diváků, jelikož byla slyšet hlavní autorita, která stojí za výzkumem, z něhož inscenace vychází. Zvukové nahrávky taktéž reprodukovaly kritické komentáře, které byly v rozporu s levicovými postoji inscenace. Přímá konfrontace odlišných politických postojů před diváky sloužila k obhájení levicových názorů, které byly podloženy výzkumem Saši Uhlové, prostřednictvím kterého si inscenace zajišťovala svůj účinek.

Světelná složka vytvářela atmosféru daných situací, ale rovněž se podílela na tvorbě významů. Využití studeného tónu ukotvovalo inscenaci v jeho ztvárnění reality. Zároveň osvětlení sloužilo k vyvolání určitých emocí v divácích. Příkladem je tak budovaný chaos červeným osvětlením nebo nechuť zeleným osvětlením. Jak zmiňoval Patrice Pavis, tak využití světelné složky se docení až tehdy, jakmile se propojí s ostatními složkami představení.¹⁶⁹ Tento případ se týkal práce s osvětlením červené a modré barvy, jehož významový přesah se formoval až za pomoci ostatních složek v inscenaci. Tedy představení mocenských struktur socialismu a Evropské unie, ke kterým se inscenace kriticky vztahovala.

Poslední analýza se věnovala humoru v inscenaci, prostřednictvím kterého Michal Hába upozorňoval diváky na závažnost daných situací. Humor založený na provokaci byl využit jak za účelem vzepření se daným autoritám, tak dotknutí se dané komunity diváků. Humor sloužil jako forma překvapení a probuzení diváků, kteří se tak nad svými reakcemi mohli pozastavit. Nastaly totiž situace, kdy převažoval smích nad vážností, která by se spíše očekávala. Inscenace

¹⁶⁸ BRECHT, Bertolt a GROSSMAN, Jan. *Myšlenky*. Překlad Ludvík Kundera a Marta Staňková. 1. vydání. Praha: Československý spisovatel, 1958. 165 s. Otázky a názory; svazek 7.

¹⁶⁹ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Překlad Kateřina Neveu. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2020. 656 stran. IV. svazek Teoretické řady. ISBN 978-80-7331-549-8, str. 306.

si tak pohrávala s emocemi daných jednotlivců, které seriózně v závěru připravovala na návrat do každodenní reality slovy: „Kdy jsme to právě MY umělci, kdo vás uklidňuje svým dílem při probíhající zkáze. Není zač.“¹⁷⁰

Inscenace HKP se kriticky vyjadřovala a upozorňovala na globální kapitalismus. Zároveň poukázala na bezohledný přístup státu, který nezajistí důstojnou mzdu na pozicích potřebných prací. Tyto práce jsou pro společnost „neviditelné“ a jsou přijímány až s velkou jistotou a samozřejmostí. Pro plynulý chod společnosti jsou však dané práce zásadní. Politická strategie Michala Háby je založena na získání si komunity diváků, tedy všech přítomných při jednotlivých představení. Základem byla reprezentace komunity „neviditelných“ lidí, na kterých se demonstrovalo, jakým způsobem jsou vykořisťováni kapitalistickým systémem, což sloužilo i k potvrzení Hábových názorů. Podstata této strategie byla rozvíjena na základě mechanismů a estetických prostředků, které dopomáhaly k formování politického účinku v inscenaci. Prostřednictvím analýzy těchto složek jsem chtěla zjistit, jakým způsobem se divákovi nabízely různé formy provedení za pomoci inscenačních prostředků. Divák byl tak neustále překvapován až šokován, aby ho to vedlo ke tvorbě vlastních interpretací, čímž se aktivně zapojoval do inscenace. Z mé analýzy vyplývá, že inscenace má potenciál k přehodnocení názorů konkrétních diváků, jelikož svými prostředky dává přesvědčivé důvody k zamyšlení se nad zaslepeností daných jedinců a mocenských autorit.

¹⁷⁰ HÁBA, Michal. *Hrdinové kapitalistické práce* [pracovní scénář k inscenaci]. Nezveřejněný materiál. Městská divadla pražská, Praha, [bez data]. Str. 44, Johana Schmidtmajerová.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

HÁBA, Michal a kol. *Hrdinové kapitalistické práce* [videozáznam]. Poskytnutý záznam z premiéry z Divadla Komédie z 14. 9. 2020.

HÁBA, Michal a kol. *Hrdinové kapitalistické práce*. Divadelní program. Premiéra 14. 9. 2020. Praha: Městská divadla pražská: Divadlo Komédie, 2020.

HÁBA, Michal. *Hrdinové kapitalistické práce* [pracovní scénář k inscenaci]. Nezveřejněný materiál. Městská divadla pražská, Praha, [bez data].

UHLOVÁ, Saša. *Hrdinové kapitalistické práce*. První vydání. Praha: Cosmopolis, 2018. 253 stran. ISBN 978-80-271-0714-8.

Literatura

ADORNO, Theodor W. Angažovanost. Čas. *Divadlo*. 1969(8), 3-13.

ADORNO, Theodor W. *Estetická teorie*. Překlad Dušan Prokop. 1. vyd. Praha: Panglos, 1997. 581 s. ISBN 80-902205-4-1.

AUSTIN, J. L. *Jak udělat něco slovy*. Vyd. 1. Praha: Filosofía, 2000. 172 s. Základní filosofické texty; sv. 5. ISBN 80-7007-133-8.

BALLAY, Miroslav, Dária FOJTÍKOVÁ FEHEROVÁ, Elena KNOPOVÁ a Nadežda LINDOVSKÁ. *Divadlo nielen ako umelecká aktivita* [online]. Bratislava, 2014 [cit. 2023-02-19]. ISBN 978-80-971155-2-4. Dostupné z:

<http://www.udfv.sav.sk/dokumenty/Divadlo.nielen.ako.umelecka.aktivita.pdf>. Projekt č. APVV-0619-10. Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied.

BERGER, Peter L. a Thomas LUCKMANN. *Sociální konstrukce reality: pojednání o sociologii vědění*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 1999. ISBN 80-85959-46-1.

BRECHT, Bertolt a GROSSMAN, Jan. *Myšlenky*. Překlad Ludvík Kundera a Marta Staňková. 1. vydání. Praha: Československý spisovatel, 1958. 165 s. Otázky a názory; svazek 7.

BRINDA, Antonín. Zlo, násilí, destrukce. *Artikl* [online]. 31.03. 2012 [cit. 2023-02-23].

Dostupné z: <http://artikl.org/divadelni/zlo-nasili-destrukce>.

COHEN, Anthony P. *The symbolic construction of community*. New York: Routledge, 1985. 128 s. ISBN 0-415-04616-5.

DOMBROVSKÁ, Lenka. Co jiného dělat, než se radikalizovat? *Moderní divadlo* [online].

12.1. 2019, 2019(3), 18-19 [cit. 2023-02-15]. ISSN 2571-1423. Dostupné z:

<https://www.mestskadivadlaprazska.cz/mediateka/casopis/?pid=935>.

DRNKOVÁ, Pavlína a Daniela HEKELOVÁ. Žijeme v nelegitimním světě. *Zpravodaj*

25.DF [online]. 21.5. 2022, 2022(9), 6-7 [cit. 2023-02-15]. Dostupné z:

<https://www.divadelniflora.cz/novinky/280>.

Historie Divadla Komedie. *Městská divadla pražská: ABCKOMEDIEROKOKO* [online]. [cit.

2023-03-28]. Dostupné z: <https://www.mestskadivadlaprazska.cz/historie/komedie/>.

History: The (International) Theatre Festival Held in Piatra Neamț since 1969 Thirty editions

in half a century. *Festivalul de Teatru Piatra Neamț* [online]. [cit. 2023-03-12]. Dostupné z:

https://www.teatrulineretului.ro/?page_id=25532&lang=en.

Hráč. *Divadlo Husa na provázku* [online]. [cit. 2023-02-15]. Dostupné z:

<https://www.provazek.cz/cs/hrac>.

Hrdinové kapitalistické práce na Divadelním festivalu v Piatra Neamț. *České centrum*

Bukurešť [online]. 5. 9. 2021 [cit. 2023-03-12]. Dostupné z:

<https://bucharest.czechcentres.cz/program/divadelni-festival-v-piatra-neamt>.

Hrdinové kapitalistické práce: Podle Saši Uhlové. *Městská divadla pražská* [online]. [cit.

2023-02-24]. Dostupné z: [https://www.mestskadivadlaprazska.cz/inscenace/1275/hrdinove-](https://www.mestskadivadlaprazska.cz/inscenace/1275/hrdinove-kapitalisticke-prace/)

[kapitalisticke-prace/](https://www.mestskadivadlaprazska.cz/inscenace/1275/hrdinove-kapitalisticke-prace/).

HYERS, Conrad. *The SPIRITUALITY of COMEDY: Comic Heroism in a Tragic*

World [online]. New York: Routledge, 1996. ISBN 978-1-4128-0781-4. Dostupné také z:

<https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9781315135120/spirituality-comedy-conrad-hyers>.

KAŠPÁROVÁ, Barbora a Eliška POLÁČKOVÁ. Pražský divadelní festival německého

jazyka: Pornogeografie. *Kritické theatrum* [online]. 29. 11. 2016 [cit. 2023-02-24]. Dostupné

z: <https://krith.phil.muni.cz/festivaly/prazsky-divadelni-festival-nemeckeho-jazyka-pornogeografie>.

KERSHAW, Baz. *The politics of performance: radical theatre as cultural intervention*. New York: Routledge, 1992. ISBN 0-415-05763-9.

KRITZER, Amelia Howe. *Political theatre in post-Thatcher Britain: new writing: 1995-2005*. New York: Palgrave Macmillan, 2008. ISBN 978-1-4039-8829-4.

MAGDOVÁ, Marcela. Michal Hába: Divadlo má podněcovat imaginaci – hlavně politickou. *Divadelní noviny* [online]. 7. 1. 2020 [cit. 2023-02-15]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/michal-haba-divadlo-ma-podnecovat-imaginaci-hlavne-politickou>.

MATOŠKA, Lukáš a SLÍVOVÁ, Hana. Režisér Michal Hába: Nechci lidi naštvat. Chci je vyprovokovat k přemýšlení. In: *Vizitka* [rozhlasový pořad]. ČRo Vltava – Praha, 20. 2. 2020. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/reziser-michal-haba-nechci-lidi-nastvat-chci-je-vyprovokovat-k-premysleni-8151252>.

O divadle: Vize. *Městská divadla pražská: ABCKOMEDIEROKOKO* [online]. [cit. 2023-03-12]. Dostupné z: <https://www.mestskadivadlaprazska.cz/o-divadle/vize/>.

Othello is black: Divadlo koňa a motora. *Divadelní flora: off program* [online]. 2013 [cit. 2023-02-19]. Dostupné z: <https://www.divadelniflora.cz/2013/index.php?page=off-program>.

PATTERSON, Michael. *Strategies of political theatre: post-War British playwrights*. New York: Cambridge University Press, 2003. ISBN 978-0-511-06740-2.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Překlad Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003. 493 s. ISBN 80-7008-157-0.

PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Překlad Kateřina Neveu. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2020. 656 stran. IV. svazek Teoretické řady. ISBN 978-80-7331-549-8.

SCHNELLE, Barbora. Politické divadlo a jeho dvě německé tradice. In: Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity [online]. Brno: Masarykova univerzita, 1998. ISSN 1212-3358. Dostupné z: <https://digilib.phil.muni.cz/index.php/cs/handle/11222.digilib/114605>.

SILBERMAN, Marc. Bertolt Brecht, Politics, and Comedy. *Social Research* [online]. The Johns Hopkins University Press, 2012, 1 (79), 169-188 [cit. 2023-04-26]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/23350303>.

STRNAD, Radek. Jiří Kraus: Young for Young? Divadelní radost. *Mostecký deník.cz* [online]. 2013 [cit. 2023-04-28]. Dostupné z: https://mostecky.denik.cz/kultura_region/jiri-kraus-young-for-young-divadelni-radost-20130402.html.

ŠORMOVÁ, Eva. Městská divadla pražská. *Česká divadelní encyklopedie* [online]. 2000 [cit. 2023-04-22]. Dostupné z: https://encyklopedie.idu.cz/index.php?option=com_content&view=article&id=3817:mestska-divadla-prazska-2&Itemid=116&lang=cs.

TRIPNEY, Natasha. POSTWEST Festival: What does it mean to be Eastern European?. *Exeunt magazine* [online]. 23 June 2020 [cit. 2023-02-24]. Dostupné z: <https://exeuntmagazine.com/features/post-west-festival-volksbuhne-theatre-eastern-european/#author-info>.

VESELOVSKÝ, Matin. Kroupa: Mladí se nadchli pro marxismus, články Uhlové berou jako náboje pro boj s kapitalismem. *Aktálně.cz* [online]. 2017 [cit. 2023-05-01]. Dostupné z: <https://video.aktualne.cz/dvtv/kroupa-mladi-se-nadchli-pro-marxismus-clanky-uhlove-berou-ja/r~7f8667a897d211e7a0c50025900fea04/>.

Vznik a historie skupiny Lachende Bestien: Michal Hába. *Lachende Bestien* [online]. [cit. 2023-03-28]. Dostupné z: <https://www.lachendebestien.eu/o-nass/>.

WILLET, John. *Brecht on Theatre: The development of an aesthetic* [online]. Daryaganj: Radha Krishna, 1957 [cit. 2023-02-28]. Dostupné z: <https://ia801405.us.archive.org/18/items/in.ernet.dli.2015.150164/2015.150164.Brecht-On-Theatre.pdf>.

Seznam obrázků



Obr. 1. Komunitní symbol. Zleva H. Třešňáková, J. Schmidtmajerová, V. Šípová, I. Uhlířová. Záběr ze záznamu představení.



Obr. 2. Zpochybnění ideologie komunity. Zleva H. Třešňáková, J. Schmidtmajerová, I. Uhlířová. Záběr ze záznamu představení.



Obr. 3. Herecká pauza a čtení z knižní předlohy. Zleva J. Schmidtmajerová, H. Třešňáková, V. Šípová a I. Uhlířová. Záběr ze záznamu představení.



Obr. 4. Kostýmové určení práce v drůbežárně. I. Uhlířová. Záběr ze záznamu z představení.



Obr. 5. Superhrdinský kontext. Zleva J. Schmidtmajerová, I. Uhlířová, H. Třešňáková. Záběr ze záznamu představení.



Obr. 6. Zástupkyně kapitalismu. Zleva J. Schmidtmajerová, H. Třešňáková a V. Šípová. Záběr ze záznamu představení.



Obr. 7. Zástupkyně komunismu. Zleva H. Třešňáková, J. Schmidtmajerová, V. Šípová a I. Uhlířová. Záběr ze záznamu představení.



Obr. 8. Emancipační směry. Zleva J. Schmidtmajerová a H. Třešňáková. Záběr ze záznamu inscenace.



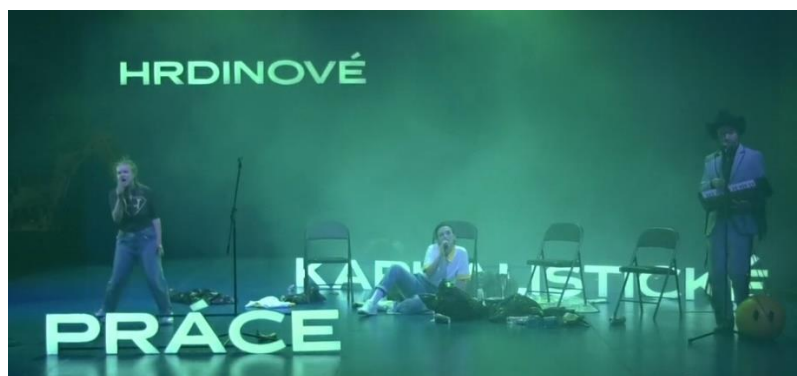
Obr. 9. Soutěž „Smajlík za úsměv zákazníka“. J. Schmidtmajerová, H. Třešňáková a V. Šípová. Záběr ze záznamu inscenace.



Obr. 10. Začátek práce v Albertu. Zleva H. Třešňáková, J. Schmidtmajerová, V. Šípová a I. Uhlířová. Záběr ze záznamu inscenace.



Obr. 11. Chaotické podmínky v Albertu. Zleva H. Třešňáková, J. Schmidtmajerová, V. Šípová a I. Uhlířová. Záběr ze záznamu inscenace.



Obr. 12. Práce v třídírně odpadu OZO. Zleva H. Třešňáková, J. Schmidtmajerová a Jindřich Čížek. Záběr ze záznamu inscenace.



Obr. 13. Východ slunce. Zleva H. Třešňáková, I. Uhlířová, J. Schmidtmajerová a V. Šípová. Záběr ze záznamu inscenace.



Obr. 14. Úvodní seznámení s varujícím podtónem. Zleva J. Schmidtmajerová, I. Uhlířová, H. Třešňáková a V. Šípová. Záběr ze záznamu inscenace.



Obr. 15. Propojení mocenských struktur. Zleva H. Třešňáková, J. Schmidtmajerová, V. Šípová a I. Uhlířová. Záběr ze záznamu inscenace.



Obr. 16. Rozklad nápisu. Zleva J. Schmidtmajerová, H. Třešňáková, V. Šípová, I. Uhlířová a Jindřich Čížek. Záběr ze záznamu inscenace.



Obr. 17. Metafora kapitalismu. Zleva H. Třešňáková, Jindřich Čížek, I. Uhlířová, J. Schmidtmajerová a V. Šípová. Záběr ze záznamu inscenace.

NÁZEV:

Politické rozměry v inscenaci Hrdinové kapitalistické práce

AUTOR:

Tereza Kubalová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Lukáš Kubina, Ph.D.

ABSTRAKT:

Cílem bakalářské práce je prozkoumat političnost v současném českém divadle. Její součástí bude představení historických i současných teoretických konceptů zabývajících se vztahem politiky a divadla. Tyto přístupy budou následně aplikovány na případovou studii: analýzu inscenace režiséra Michala Háby *Hrdinové kapitalistické práce*. V analytické části se budu zabývat otázkou jak formální, estetické postupy v inscenaci souvisí s politickými strategiemi, a také jakým způsobem je využíván humor se záměrem provokovat.

KLÍČOVÁ SLOVA:

angažovanost, politické divadlo, epické divadlo, provokace na divadle

TITLE:

Political aspects of the production *Heroes of Capitalist Labour*

AUTHOR:

Tereza Kubalová

DEPARTMENT:

The Department of Theatre and Film studies

SUPERVISOR:

Mgr. Lukáš Kubina, Ph.D.

ABSTRACT:

The aim of the bachelor thesis is to explore the political in contemporary Czech theatre. It will include an introduction to historical and contemporary theoretical concepts dealing with the relationship between politics and theatre. These approaches will then be applied to a case study: an analysis of director Michal Hába's production *Heroes of Capitalist Labour*. In the analytical part I will address the question of how the formal, aesthetic practices in the production relate to political strategies and how humour is used with the intention to provoke.

KEYWORDS:

engagement, political theatre, epic theatre, provocation in the theatre