

Diplomová práce

# **Divadlo orgií a mystérií**

Bc. Barbora Machová

**Katedra divadelních a filmových studií**

Vedoucí práce: Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2017

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma Divadlo orgií a mystérií vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. Jitce Pavlišové Ph.D. za její cenné rady a trpělivost při vedení mé diplomové práce. Rovněž bych chtěla poděkovat své rodině za trpělivost a podporu.

## Obsah

|  |      |
|--|------|
| Úvod .....   | 5    |
| Zvolená metodologie a kritika pramenů a literatury .....                                     | 8    |
| 1. Vídeňský akcionismus .....  | 15   |
| 1. 1. Hlavní představitelé vídeňského akcionismu .....                                       | 22   |
| 2. Osobnost Hermanna Nitsche a jeho malba .....  | 27   |
| 2. 1. Divadlo orgií a mystérií .....   | 31   |
| 3. Performance a happening .....   | 36   |
| 3.1. Aplikace pojmů happening a performance na <i>Divadlo orgií a mystérií</i> .....         | 57   |
| 4. Prostor Divadla orgií a mystérií .....  | 62   |
| 5. Analýza akce <i>Divadla orgií a mystérií</i> z vídeňského Burgtheatru .....               | 69   |
| 5. 1. Komparace Nitschových akcí z počátku jeho tvorby s akcí z vídeňského Burgtheatru ..... | 81   |
| Závěr .....  | 89   |
| Prameny (videozáznamy z akcí) .....  | 92   |
| Literatura .....   | 944  |
| Obrazová příloha .....   | 977  |
| Anotace .....  | 1000 |
| Annotation .....   | 1011 |

## Úvod

Ve své magisterské diplomové práci se budu zabývat kontroverzní osobností Hermanna Nitsche, především jeho hraničním *Divadlem orgií a mystérií*,<sup>1</sup> konkrétně se zaměřením na 122. akci z roku 2005, která se uskutečnila ve vídeňském Burgtheatru. Hlavním důvodem výběru tohoto tématu je nedostatečné zpracování osobnosti Hermanna Nitsche a jeho *Divadla orgií a mystérií* v České republice. Navíc si myslím, že Nitschova tvorba není pro širokou veřejnost příliš atraktivní (jedná se o takzvanou estetiku hnusu, která nezapadá do mainstreamu a jejím cílem je nabourávat hranice a šokovat), a proto o studium tohoto tématu mnoho lidí nejeví zájem. Což bylo i pro mne, jedním z podnětů věnovat svou magisterskou diplomovou práci právě Hermannu Nitschovi a jeho *Divadlu orgií a mystérií*.

Hermann Nitsch je osobnost, která zasahuje do více oblastí umění, je uznávaným malířem, grafikem, básníkem, filozofem a hudebním skladatelem, do jisté míry ho tak můžeme označit za renesančního člověka. Jeho obrazy jsou součástí sbírek světových galerií a sám vlastní dvě muzea, jedno v Mistelbachu v Rakousku a další v Neapoli. V současné době je uznáván jako přední rakouský tvůrce, který obdržel v roce 2005 ocenění národního umělce.

Na konci padesátých let dvacátého století začal Nitsch pracovat na své vizi totálního divadla, tedy divadla, které propojuje nejrůznější složky umění. Aby Nitsch dosáhl maximálního účinku, vytváří si jednotlivé složky svého divadla sám. Své totální divadlo Nitsch nazval *Divadlo orgií a mystérií*, které bylo ve svých počátcích maximálně krvavé a šokující, za což byl odsuzován a perzekuován. Stěžejní myšlenka jeho divadla spočívá v zapojení všech pěti lidských smyslů a tím dosažení co nejintenzivnějšího prožitku u diváků. Nitschovo divadlo vychází z dionýských orgií, antické mytologie, křesťanských, židovských a pohanských rituálů, barokní opery a freudovské

---

<sup>1</sup> V originále: *Das Orgien-Mysterien-Theater*.

psychoanalýzy. Nitsch na konceptu *Divadla orgií a mystérií* pracuje neustále a systematicky jej rozvíjí, jeho dosavadním vrcholem byla v roce 1998 *Šestidenní hra*, která skutečně trvala šest dnů a šest nocí. Zajímá mne, jak se Nitschův koncept radikálního divadla posunul a vyvinul od šedesátých let až po současné akce.

Pro akční umění je důležité propojení procesu umělecké tvorby s diváckým zážitkem, který v Nitschově případě může vyústit až v rituální očištění a osvobození člověka od vnějších stresových vlivů. *Divadlo orgií a mystérií* je agresivním typem divadla, které svou estetikou hnusu atakuje lidské vnímání a díky tomu nabízí maximálně intenzivní prožitek. Intenzivního prožitku je dosaženo pomocí hlasité hudby, reálných rekvizit (jako jsou zvířecí torza, orgány a krev), nahých lidských těl přivázaných na křížích a vysoké míry ritualizace. Nitsch má při svých akcích vše pevně pod kontrolou a je také jediný, kdo do nich může zasáhnout. Koncept *Divadla orgií a mystérií*, je dle mého názoru velice netradiční, a proto bych se tímto tématem chtěla zabývat hlouběji.

Je paradoxní, že ve srovnání s počátky uvedení na konci padesátých a začátkem šedesátých let se současnou dobou je Nitschovo hraniční *Divadlo orgií a mystérií* oceňováno a považováno za přínos rakouské kultury a umění. Od konce padesátých let prodělala rakouská společnost velký liberální posun, ale i Nitschovo *Divadlo orgií a mystérií* se oproti svým šokujícím počátkům také umírnilo. Nitsch je dnes již natolik respektovaným umělcem, že v roce 2005 byl požádán, aby uskutečnil svou 122. akci ve vídeňském Burgtheatru při příležitosti padesátiletého výročí znovuotevření této budovy. Zajímalo by mne, kam se touto akcí posunulo samotné *Divadlo orgií a mystérií* a jak byla tato akce vnímána rakouskou veřejností.

K Nitschově slávě pomohlo uskupení vídeňských akcionistů, jehož byl Nitsch součástí a jedním z hlavních představitelů. Toto radikální uskupení umělců ovlivňovalo rakouskou kulturu a nabourávalo buržoazní systém v šedesátých letech. Jako jediný z akcionistů tvoří Nitsch dodnes, a to, že vytrval, může být i jedním z důvodů jeho úspěchu. Tvorba i osobnost Hermanna Nitsche jsou i v současné době vnímány rozporuplně a neustále vyvolávají nejrůznější otázky, proto bych ve své diplomové práci chtěla některé aspekty této Nitschovy nejednoznačnosti osvětlit.

Cílem mé magisterské diplomové práce bude charakterizace tvorby a kontroverzní osobnosti Hermanna Nitsche. Jeho *Divadlo orgií a mystérií* je hraniční forma divadla, která se nedá jednoduše zařadit do kategorií happening nebo performance, proto bude nutné nejdříve tyto pojmy blíže objasnit, načež se je následně budu snažit aplikovat na Nitschovo divadlo. Analytickou část své práce zaměřím na 122. akci z roku 2005 uskutečněnou ve vídeňském Burgtheatru.

# Zvolená metodologie a kritika pramenů a literatury

Při rešerši materiálů k napsání mé diplomové práce jsem narazila na skutečnost, že v České republice není žádná komplexní literatura, která by se věnovala vídeňskému akcionismu nebo osobnosti Hermanna Nitsche. O Hermannu Nitschovi jsou napsány biografické knihy, ale převážně v němčině nebo v angličtině, příkladem těchto biografí je *Hermann Nitsch*<sup>2</sup> od Michaela Hüttlera. Nitschova poměrně podrobná biografie a informace o jeho tvorbě jsou rovněž součástí jeho oficiálních webových stránek, včetně seznamu všech jeho akcí a Malakcí<sup>3</sup>. Navíc sám Nitsch bývá v rozhovorech velmi sdílný, a proto můžeme velké množství informací o jeho osobě získat z těchto pramenů. Avšak tyto informace jsou velice subjektivně zbarvené a proto je nutné podrobovat je určité revizi a verifikaci.

Na Masarykově univerzitě v Brně byly o tomto tématu napsány dvě bakalářské práce. Lucie Romanová věnovala svou práci *Vídeňští akcionisté – akce a reakce*<sup>4</sup> hlavním představitelům vídeňského akcionismu. Tato bakalářská práce obsahuje komplexní přehled o důvodu vzniku vídeňského akcionismu a přehledné informace o jeho představitelích, jako je Otto Muehl, Günter Brus, Hermann Nitsch a Rudolf Schwarzkogler. Na druhou stranu se Lucie Romanová věnuje ostatním představitelům povrchově, jsou zde pouhé zmínky o Kurtu Krenovi, Hannsi Cibulkovi a VALIE EXPORT, i tito tvůrci však ve vídeňském akcionismu sehráli své role, a proto by bylo dobré jim věnovat větší pozornost. Další bakalářskou práci pouze věnující se Hermannu Nitschovi s názvem *Hermann Nitsch* napsala Irena Nesvadbová.<sup>5</sup>

---

2 HÜTTLER, Michael. *Hermann Nitsch*. Wien : Böhlau, 2005. 248 s. ISBN 3-205-77480-9.

3 Oficiální webové stránky Hermanna Nitsche dostupné z: <[www.nitsch.org](http://www.nitsch.org)>.

4 ROMANOVÁ, Lucie. *Vídeňští akcionisté - akce a reakce*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno : Masarykova Univerzita, 2009.

5 NESVADBOVÁ, Irena. *Hermann Nitsch*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno : Masarykova univerzita, 2012.



Práce se zaměřuje na osobnost Hermanna Nitsche a celou jeho tvorbu, je zde popsána Nitschova biografie, jeho malířská a hudební činnost a poměrně detailně je zde vysvětlen koncept *Divadla orgií a mystérií*. Obě bakalářské práce využiji k napsání přehledových kapitol o vídeňském akcionismu a o osobnosti Hermanna Nitsche. Navíc díky práci Ireny Nesvadbové jsem objevila odkazy na zajímavé a pro mě užitečné knihy a odkazy na webové stránky, jako je například rozhovor s jedním z aktivně zapojených lidí při akci v Burgtheatru.

Dále se na Katedře divadelních studií na Masarykově univerzitě v Brně věnuje studiu a analýzám hraničních forem divadla v německojazyčné oblasti a vídeňského akcionismu Tomáš Kubart. Své studie publikuje převážně v odborném periodiku *Theatralia*, zde také vyšel článek o výstavě uskutečněné ve Vídni s názvem *My Body Is Not a Cage*<sup>6</sup>, kterou jsem také navštívila. Díky tomuto článku jsem si zpětně sumarizovala informace a postřehy z výstavy. Tomáš Kubart také publikoval článek *Theatre of Arranging Live Images*<sup>7</sup> o Nitschově 147. akci *Divadla orgií a mystérií* uskutečněné v Mnichově v roce 2016. Myslím, že s ohledem na nejrůznější performativní, happeningové a site-specific projekty v současném divadle je více než vítané, že rovněž v České republice působí divadelní vědec soustavně se věnující studiu tohoto krvavého divadla; navíc je Hermann Nitsch a jeho *Divadlo orgií a mystérií* jedním z centrálních témat Kubartovy disertační práce.

V létě 2015 jsem navštívila ve vídeňském Muzeu moderního umění (MUMOK – Museum Moderner Kunst) výstavu s názvem *My Body is the Event*<sup>8</sup> (*Mein Körper ist das Ereignis*) věnovanou performerům převážně německojazyčné oblasti a jejich pracím nejen ze šedesátých let. Výstava obsahovala velké množství fotografií a videozáznamů z akcí vídeňských akcionistů a dalších umělců věnujících se hraničním formám divadla. V informačním letáku k této výstavě byly poměrně detailně popsány promítané videozáznamy tří Nitschových akcí, 15. akce z roku 1965, 32. akce z roku 1970 a

---

6 KUBART, Tomáš. *My Body Is Not a Cage*. *Theatralia*. 2016, roč. 19, č. 2, s. 166 – 168.

7 KUBART, Tomáš. *Theatre of Arranging Live Images*. *Theatralia*. 2016, roč. 19, č. 2, s. 169 – 171.

8 Výstava probíhala od 6. 3. 2015 do 23. 8. 2015.

z 37. akce z roku 1974, tyto videozáznamy využiji při komparaci akce z vídeňského Burgtheatru s akcemi ze šedesátých let.

Další výstava, kterou jsem ve Vídni navštívila, proběhla v Divadelním muzeu (Theatermuseum) a rovněž byla věnována osobnosti a tvorbě Hermanna Nitsche pod názvem *ExistenzFest Hermann Nitsch und das Theater*<sup>9</sup>. Na této výstavě bylo možno zhlédnout záznamy z Nitschových akcí od počátku jeho tvorby až po současnost, reálná roucha potřísněná krví, která Nitsch využívá při svých akcích, barevná hedvábná roucha, sloužící jako obraz nebo vystavený objekt, dále obrazy, scénáře a rekvizity z akcí. Návštěvníci výstavy si také mohli poslechnout ukázky z Nitschovy hudební tvorby a dominantou celé výstavy byla velká přenosná dřevěná konstrukce, která byla například využita i při 122. akci. Tato výstava byla spíše průřezem a ukázkou rozmanitosti tvorby Hermanna Nitsche, popřípadě umožnila seznámení s touto netradiční osobností.

V roce 2012 proběhla v pražském DOXu výstava s názvem *Amor Psyche*<sup>10</sup>, která byla věnována vídeňským akcionistům a především pozici žen v tomto kontroverzním uskupení. Jedná se o velice zajímavý pohled stran kurátorů této výstavy, protože vídeňský akcionismus byl brán jako čistě mužská až šovinistická záležitost a podle tohoto principu se akcionisté k zúčastněným ženám chovali a zacházeli s nimi. K této výstavě vyšel katalog, který obsahuje velké množství fotodokumentace a rozhovorů se ženami, které se akcí účastnily, nebo do nich byly nějakým způsobem zapojeny.

Návštěvy výstav věnujících se vídeňskému akcionismu a Hermannu Nitschovi pro mě byly nezbytné hlavně v tom ohledu, že jsem zde měla ojedinělou příležitost zhlédnout videozáznamy a fotografie z Nitschových akcí, které nejsou běžně dostupné. Poměrně často jsem se totiž setkala s tím, že jsou záznamy Nitschových akcí velice rychle po jejich vyvěšení opětovně mazány z veřejných internetových zdrojů, jako je například youtube.com nebo jiné webové stránky. Navíc na výstavě věnované Hermannu Nitschovi jsem viděla originální rekvizity a scénáře, které využívá při svých akcích.

---

<sup>9</sup> Výstava probíhala od 26. 3. 2015 do 11. 1. 2016.

<sup>10</sup> Výstava probíhala od 19. 10. 2012 do 28. 1. 2013.

Jako metodologický přístup této práce jsem zvolila analyticko – syntetickou metodu. Nejprve zpracuji obecné informace o vídeňském akcionismu a biografické informace o Hermannu Nitschovi. Následně se budu snažit definovat pojmy happening a performance, které aplikuji na *Divadlo orgii a mystérií*. Budu postupovat od obecných faktografických informací přes definování pojmů (kromě performance a happeningu se zaměřím i na současnější podoby divadla, jako je imerzivní divadlo a site specific) k vlastní analýze.

První kapitola mé práce je věnována uskupení vídeňských akcionistů, zde bych chtěla poukázat především na kontext vzniku tohoto kontroverzního uskupení a jeho hlavní představitele. Další kapitola představuje osobnost Hermanna Nitsche a koncept jeho *Divadla orgii a mystérií*. Nitschovo divadlo bude potřeba zařadit mezi hraniční formy divadla, jako je performance nebo happening, čemuž věnuji třetí kapitolu. Součástí této kapitoly je vytvoření teoretické základny k následnému analyzování akce z Burgtheatru a návaznost pojmů na estetiku účinku. Následující kapitola se zaměří na prostor, který je pro *Divadlo orgii a mystérií* typický a jak je ho využíváno. Analytickou část mé práce provedu na základě sestříhaného tří a půl hodinového záznamu z Nitschovy původně osmihodinové 122. akce v Burgtheatru z roku 2005; tuto akci budu následně komparovat s akcemi ze šedesátých a sedmdesátých let. V závěru poslední kapitoly se budu snažit zodpovědět některé otázky, které v souvislosti s tvorbou Hermanna Nitsche vyvstávají.

K napsání kapitoly o performance a happeningu využiji definice z *Divadelního slovníku*<sup>11</sup> Patrice Pavise a *Základních pojmů divadla: Teatrologický slovník*<sup>12</sup> Petra Pavlovského. Na základě slovníkových hesel provedu komparaci jednotlivých definic a zjistím, v čem se shodují a v čem se rozcházejí. Dále k napsání této kapitoly využiji teoretická východiska z publikací Eriky Fischer-Lichte *Estetika performativity*<sup>13</sup> a Hans-Thiese Lehmana *Postdramatické*

---

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

12 PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha : Libri, 2004. 352 s. ISBN 80-7277-194-9.

13 FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. 1. vyd. Mníšek pod Brdy : Na Konáři, 2011. 334 s. ISBN 978-80-904487-2-8.

*divadlo*<sup>14</sup>. Erika Fischer-Lichte ve své knize všechny pojmy a teorie aplikuje na konkrétní příklady, především na performance *Tomášovy rty* od Mariny Abramović, což velice usnadňuje chápání pojmů a jejich následné aplikování. Hans-Thies Lehmann se také věnuje vzniku a definování pojmu performance. Lehmann souhlasí s Fischer-Lichte v tom, že performance posouvá hranice divadla k praktickým formám a usiluje o reálnou zkušenost. Protože se oba autoři shodují i ve tvrzení, že performance a happening vychází z rituálu, bude nutné definovat i pojem rituál.

Dále k napsání teoretické kapitoly o performance a happeningu využiji přehledový a průřezový článek Pavliny Morganové s názvem *Problematika pojmů v českém akčním umění*<sup>15</sup>. Z tohoto článku budu čerpat informace k definování pojmů performance a happening. Tento článek je velice přehledně a chronologicky strukturován, což mi pomůže k udržení časové osy při definování vzniku pojmu happening.

Performance a happeniny většinou nebývají akce určené pro běžný kukátkový divadelní prostor a stejně je tomu i u *Divadla orgií a mystérií*. Nitschova 122. akce se uskutečnila ve vídeňském Burgtheatru, což není prostor typický pro Nitschovy akce. Proto se zaměřím i na poměrně nový pojem site specific, který se věnuje přímo prostoru. K definování tohoto termínu využiji publikace od kolektivu autorů s názvem *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific - současné tendence*<sup>16</sup> Pojem site specific zatím nemá jednu ucelenou definici, ale všechny definice se shodují, že se jedná o projekty utvořené pro konkrétní místo. Zajímalo by mne, zda se tento pojem dá také aplikovat na akci v Burgtheatru, respektive, jak může tradiční prostor ovlivnit *Divadlo orgií a mystérií* nebo opačně, jak může *Divadlo orgií a mystérií* ovlivnit prostor.

---

14 LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. 365 s. ISBN 978-80-88987-81-9.

15 MORGANOVÁ, Pavlína. *Problematika pojmů v českém akčním umění*. [online]. 2013 [cit. 4.2. 2017]. Dostupné z: <[https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/115784/1\\_OpusculaHistoriaeArtium\\_55-2011-1\\_4.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/115784/1_OpusculaHistoriaeArtium_55-2011-1_4.pdf?sequence=1)>.

16 SCHMELZOVÁ, Radoslava, kol. autorů. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence*. 1. vyd. Praha : AMU, 2010. 249 s. ISBN 978-80-7331-184-1.

V současné době u nás vznikají interaktivní projekty, které se nazývají imerzivní divadlo. Také tento typ divadla můžeme zařadit do hraničních forem, jako je performance a happening. Proto bude nezbytné také tento pojem osvětlit v teoretické kapitole o performance a happeningu, k čemuž použiji knihu Iva Kristiána Kubáka *Imerzivní divadlo a média*<sup>17</sup>. Zde Kubák vysvětluje význam tohoto pojmu a snaží se ho definovat, což názorně ukazuje na projektu *Golem* v roce 2014 v pražské Vile Štvanici. Jedná se o poměrně netypický druh divadla, kdy je kladen velký důraz na divákovo vnímání. Divákovo vnímání úzce souvisí i s Nitschovým *Divadlem orgií a mystérií*. V případě imerzivního divadla se může divák sám rozhodnout, co bude sledovat a tím může ovlivnit finální vliv a účinek divadla.

Již jsem zmiňovala, že performance a happeniny vycházejí z rituálu, proto se budu snažit vysvětlit i tento pojem. Už samotný název Nitschova divadla *Divadlo orgií a mystérií* asociuje určitou ritualitu, která je pro Nitschův koncept typická. K osvětlení vzniku divadla z rituálu a popsání kultu boha Dionýsa využiji knih Evy Stehlíkové *Antické divadlo*<sup>18</sup> a *Řecké divadlo klasické doby*<sup>19</sup>. Bujaré oslavy boha Dionýsa jsou jedním z důležitých prvků *Divadla orgií a mystérií*, proto bude nutné vysvětlit důležitost a význam tohoto boha.

*Divadlo orgií a mystérií* se nedá analyzovat jako klasické divadelní představení určené pro kukátkový typ jeviště. Přesto paradoxně mnou analyzovaná akce byla uskutečněna v divadelní budově s kukátkovým typem jeviště, ve vídeňském Burgtheatru. Proto se ve své analýze budu nejprve věnovat prostoru, který je pro Nitschovy akce atypický. Zajímá mě, jak takovéto hraniční divadlo ovlivnilo samotný prostor. Poté se budu snažit analyzovat koncept této akce a využívání jednotlivých prvků, jako jsou například rekvizity. Do Nitschových akcí bývá zapojeno velké množství lidí, které zde plní určité funkce, proto se budu snažit definovat význam těchto jednotlivých skupin lidí.

---

17 KUBÁK, Ivo Kristián. *Imerzivní divadlo a média*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2015. 181 s. ISBN 978-80-86102-94-8.

18 STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2005. 383 s. ISBN 80-246-1105-8.

19 STEHLÍKOVÁ, Eva. *Řecké divadlo klasické doby*. 1. vyd. Praha : J & J, 1991. 130 s. ISBN 80-901084-0-7.

Výtvarná kritička Eva del Risco Koupová se k Nitschově tvorbě vyjádřila následovně: „*Tvorba Hermanna Nitsche není pouhou exhibicionistickou řezničinou, ale odehrává se v rovině syrové a živočišné spirituality.*“<sup>20</sup> Pokud usilují o vytvoření objektivní práce, budu tedy nadále k Nitschovu divadlu přistupovat jako k rituálu s vysokou mírou spirituality, jenž vede k duchovnímu očištění. Nitschovo *Divadlo orgií a mystérií* totiž přenáší na člověka velké množství nejrůznějších emocí již přes videozáznamy a fotografie, pod jejichž vlivem se člověk může nechat velice rychle ovlivnit a psát o tomto hraničním divadle ze zaujaté pozice.

V současné době není v České republice práce, která by se věnovala pouze Nitschovu *Divadlu orgií a mystérií* a také chybí publikace v českém překladu zaměřující se na tuto kontroverzní osobnost. Je paradoxní, že je Rakousko naší sousední zemí a u nás není příliš velké povědomí o jeho národním umělci. Proto bych si přála, by má magisterská diplomová práce byla nejen v tomto ohledu určitým přínosem.

---

20 VESELKOVÁ, Ivana. *Hermann Nitsch: Nechci provokovat.* [online]. [cit. 12. 1. 2017]. Dostupné z: <[http://www.rozhlas.cz/radiowave/rozhovory/\\_zprava/hermann-nitsch-nechci-provokovat--1132771](http://www.rozhlas.cz/radiowave/rozhovory/_zprava/hermann-nitsch-nechci-provokovat--1132771)>.

# 1. Vídeňský akcionismus

V této kapitole představím pojem vídeňský akcionismus, důvod jeho vzniku, hlavní představitele a některé jejich akce. Je podstatné objasnit si koncept působení těchto kontroverzních umělců, protože jejich práce výrazně ovlivnila a formovala tvorbu a vnímání Hermanna Nitsche, jehož *Divadlu orgií a mystérií* se věnuje má diplomová práce.

Uskupení vídeňských akcionistů je reakcí na nepříjemnou atmosféru především poválečného Rakouska. Počátky této těžké doby ovšem můžeme vypočítat už dříve, a sice rozpadem Rakouska-Uherska roku 1918. Rakušané a především obyvatelé Vídně se do té doby považovali za centrum veškerých evropských událostí a díky císaři Františku Josefu I. se cítili nadřazení nad ostatními národy, což však skončilo jeho smrtí v roce 1916. Po rozpadu císařství se země stala politicky nestabilní, navíc byla zasažena první a druhou světovou válkou, což buržoazní atmosféře silně katolické země příliš neprospělo. I období po druhé světové válce bylo pro Rakousko náročné, země byla rozdělena na několik okupačních zón a utvořená spojenecká kontrolní komise ze tří světových velmocí (Spojených států amerických, Svazu sovětských socialistických republik a Velké Británie) si vyhradila právo rozhodovat o rakouských otázkách. Takže po diktatuře nacistického Německa byla spojenci roku 1945 uměle nařízená svoboda a demokracie, která byla stejně přísně regulovaná a kontrolovaná. Stejně tak i komunistické Rusko mělo poměrně silný vliv nad vládou v zemi, proto se Rakousko potácelo mezi dvěma vládami, ruskou a spojeneckou, což ústilo do častých nepokojů. Ponurá atmosféra v Rakousku trvala až do roku 1955, kdy byla podepsána dohoda o stažení sovětských vojsk.<sup>21</sup> Politicky nepříznivá situace dala vzniknout a umožnila vývoj radikálního uměleckého hnutí – vídeňského akcionismu.

Dalšími impulzy pro vznik tohoto významného rakouského hnutí bylo dění na poli uměleckém. Po druhé světové válce se v malířství začala prosazovat abstraktní malba; jako souhrnný název pro nejrůznější směry abstraktní malby se

---

21 LUŇÁK, Petr. *Encyklopedie moderní historie*. 2. vyd. Praha : Libri, 1999. s. 45. ISBN 978-80-85983-95-8.

začal používat výraz abstraktní expresionismus. Všechny proudy abstraktního expresionismu mají společné znaky, jimiž jsou pocity a spontánnost, které byly upřednostněny před rozumem a technikou. Obrazy vznikaly na základě emocí a bezprostřední aplikací barev na plátno nejrůznějšími metodami. V Americe tento směr vznikl nezávisle na evropském vývoji a byl nazván action painting. Nejznámější osobností akční malby byl Jackson Pollock, který obohatil nezobrazující malířství o nové poznatky, a můžeme ho tedy považovat za jednoho ze zakladatelů akčního umění. Evropská odnož abstraktního expresionismu se nazývala informel<sup>22</sup> nebo tachismus<sup>23</sup>, jehož centrem byla Francie. Toto originální a průkopnické pojetí malby můžeme považovat za zvrát v moderním umění, které vede k vytvoření tzv. velké abstrakce.

Vídeňští akcionisté se nechali inspirovat mezinárodními umělci, jejichž tvorba vznikala z destrukce plátna a celkového rozprostření obrazu. Jedná se o metody tvorby, které vycházejí ze spontánní malby, vyjadřují pocity a dojmy umělce, navíc zde nejsou žádná kompoziční pravidla a je potlačeno racionální uvažování. Prioritně je kladen důraz na svobodu a spontánnost, tento typ umění může mít i charakter rituálu. Umělci, kteří se věnovali těmto technikám malby, byli například Kazuo Shiraga a Jira Yoshihary z japonské umělecké skupiny Gutai: *„Působivost tvoření hlavně v prvních dvou letech po vzniku skupiny (1955 – 1956) závisela především na náhodě a nepředvídatelnosti. K nanášení barvy nebo inkoustu používal Akira Kanayama elektrické autíčko, Yasuo Sumi vibrátor, Toshio Yoshida rozprašovač umístěný nad připevněným povrchem; Shimamoto rozbíjel sklenice s barvou o kámen položený na plátně nebo používal pušku, zatímco Shiraga raději propíchoval váčky s barvou pomocí šípů.“*<sup>24</sup>

---

22 Informel nebo též Art Brut je umění v původním, syrovém stavu, spontánní, energické a neškodné umělecké projevy, znakem je bezprostřednost, vitalita a nezkaženost, je to umění založené na improvizčních technikách. Umělci nanášeli silné vrstvy barev s kousky jiných materiálů, například omítky, drceného mramoru a sádry.

23 Tachismus je druh umění, kdy umělci vytvářeli barevné skvrny v širokých tazích štětce. Barvy nanášely na plátna přímo z tub a rozmazávali je ve spontánních tvořivých impulsech. Díla nezachycovala žádná konkrétní témata, spíše vyzývala k zamyšlení a odrážela pocity diváka. Jednalo se o zachycení náhlé dynamiky a bezprostřednosti.

24 Článek z webových stránek Masarykovy univerzity pod názvem *4\_Podoby „Akčního umění“*. [cit. 16. 2. 2017]. Dostupné z: <[https://is.muni.cz/el/1421/jaro2014/IM118/um/47477685/4\\_podoby\\_akcniho\\_umeni.pdf](https://is.muni.cz/el/1421/jaro2014/IM118/um/47477685/4_podoby_akcniho_umeni.pdf)>.



Dalším umělcem, který inspiroval vídeňské akcionisty, byl Francouz Yves Klein, který se proslavil fotomontáží *Skok do prázdna* (1960) a obrazy malovanými nahými ženskými těly. Podobným typem umělce je Ital Alberto Burri, jenž se inspiroval novými materiály, používal například kusy igelitu, železné desky a ohořelá polena, přičemž všechny jeho materiály vytvářely silné napětí. Podobným umělcem informálního projevu jako byl Burri, byl španělský abstraktní malíř Manolo Millares, který vytvářel koláže z nalezených materiálů.<sup>25</sup> Všichni tito umělci byli inspiračními zdroji vídeňského akcionismu, můžeme tedy říci, že některé postupy akcionistů nebyly jejich prvotní iniciativou v umělecké tvorbě, ale jejich předchůdce můžeme nalézt po celém světě.

Je důležité zmínit rovněž inspiraci na domácím poli. V obrazech a akcích vídeňských akcionistů je rozpoznatelným inspiračním zdrojem tvorba rakouských expresionistů, kteří neměli po první světové válce lehkou situaci: „*Vídeňský expresionismus stál v opozici k mocenským strukturám a utvářel sám sebe v rámci výstižné a trvajících dialektiky [...] Expresionistická tradice – počínaje ve hře a plakátu Oskara Kokoschky z roku 1909 s příznačným názvem ‚Vrah, naděje žen‘ a výjimečnými kresbami Egona Schieleho a Alfreda Kubina – posloužila jako jeden ze zásadních horizontů a výchozích bodů vídeňského akcionismu.*“<sup>26</sup>

Znatelnou inspirací je kritika jazyka Vídeňské slupiny (Wiener Gruppe) založené 1954, což bylo uskupení nezávislých literátů, jejichž díla mají kořeny v expresionismu, dadaismu, a surrealismu. Inspirací pro ně byli spisovatelé, v jejichž dílech byla obsažena skepse, filozofie a kritika (Karl Kraus, Ludwig Wittgenstein, Hugo von Hofmannsthal). Vídeňská skupina se věnovala rozvoji zvukomalby a vizuální lyriky, přičemž základním principem tvorby je montáž textů, jejichž výsledkem jsou díla ve vídeňském dialektu, složená z novotvarů a umělého jazyka. Členové Vídeňské skupiny vystupovali po vídeňských sklepeních a prapodivných kabaretech a tvrdili o sobě, že jsou nadanými umělci a kravalisty.<sup>27</sup>

---

25 FOSTER, Hal a kol. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. 1. vyd. Praha : Slovart, 2007. s. 373. ISBN 978-80-904487-2-8.

26 FOSTER, Hal a kol., cit. d. s. 465.

27 RÜHM, Gerhard. *Wiener Gruppe*. 1. vyd. Praha : RUBATO, 2015. s. 11 – 15. ISBN 978-80-87705-37-7.

Nejvýraznějším inspiračním zdrojem však bylo setkání akcionistů s rakouskou performerkou VALIE EXPORT, která bývá také zařazována do skupiny vídeňských akcionistů. Tato umělkyně: *„odmítá akcionisty prosazovanou rituálnost a patriarchální sexismus, ale ve své performance ‚Hladící a osahávací kino‘ (Tapp- und Tastkino) přebírá Brusovu radikalitu sebeobětní analýzy. Ritualistické sebeodhalení přesouvá do skutečných rejstříků, kde je utlačování a společenská kontrola nejvíce vepsána do sexuálního chování.“*<sup>28</sup> V *Hladícím a osahávacím kině* (1968) mění VALIE EXPORT manifestačně radikální rozměr sebeobětování a vyměňuje rituál jako emancipační šok: *„V této performanci si připevňovala na horní část odhaleného trupu skříňku, jejíž předek byl zakryt oponou. V ulicích pak vybízela kolemjdoucí, aby touto oponou prostrkovali ruce. Možnost estetické recepce je tu narušena dvojím způsobem. Ač jsme o této performanci četli, viděli fotografie jejího uskutečnění, a ač se stala nepochybně součástí dějin umění, přesto jí ve vlastním slova smyslu ‚nevnímáme‘. A zároveň je jejím obsahem politická akce, odhalující objektové postavení ženského těla, která je mimo ‚esteticky specifickou zkušenost‘.“*<sup>29</sup> V její tvorbě hraje důležitou roli tělesnost, přičemž své tělo vnímá jako umělecké dílo. Spojujícím motivem prací VALIE EXPORT a vídeňských akcionistů je společná snaha o rozbíjení společenských, kulturních, sexuálních tabu a motiv lidského těla jako ústředního materiálu k práci. Na druhou stranu se jejich názory výrazně rozcházejí v pojetí ženské otázky. VALIE EXPORT byla jednou z nejvýznamnějších feministek, takže tvořila protiváhu silně maskulinnímu uskupení vídeňského akcionismu.

V šedesátých letech ovládala politický vývoj v Rakousku konzervativní politicko-sociální situace, kde byrokratická politika bránila jakýmkoliv uměleckým projevům. Tato situace poskytla příznivé prostředí pro vytvoření vídeňského akcionismu.

Obyvatelé Rakouska a především Vídně jsou spjatí se silnou tradicí k odkazu Sigmunda Freuda, Friedricha Nietzscheho nebo k malířským odkazům Gustava Klimta, Eгона Schieleho a Oskara Kokoschky.

---

28 FOSTER, Hal a kol., cit. d., s. 344.

29 POMAHAČ, Ondřej, METELEC, Matěj. Potíže s estetikou. Aneb když nevíme kudy Kant. A2. 2010, č. 19. [online]. 2010 [cit. dne 21. 3. 2017]. Dostupné z: <<https://www.advojka.cz/archiv/2010/19/potize-s-estetiku>>.

Umělci vídeňského akcionismu byli v přímé vazbě na současné světové umění (umění informelu, Pollockovy akční malby) a silně je ovlivnili ti umělci, kteří se věnovali destrukci plátna a nezobrazujícímu projevu.<sup>30</sup>

Akcionisté nebyli stejnorodý celek ani formální uskupení, byli pouze přátelé, kteří spolu příležitostně pracovali. Při skupinových událostech byli podporováni širším okruhem lidí a stoupců z řad akčního umění. Všichni bojovali za změnu společnosti a jejich akce byly směsicí výtvarného umění, divadla, kabaretu, vzdělávacích událostí, politické demonstrace a náboženského obřadu. Akce „byly také uměleckou dramaturgií sebevyjádření, intenzitou připomínající expresionistické malíře na začátku padesátých let. Dalším charakteristickým rysem vídeňských akčních umělců byl jejich zájem o psychologii, zejména pak o studie Sigmunda Freuda a Wilhelma Reicha.“<sup>31</sup>

Stejně tak je důležité také postavení tvorby akcionistů ve společenskohistorickém rámci konzervativního a hluboce katolického Rakouska. Z mocenského postavení katolické církve plynou i další inspirační zdroje, například konflikt mezi náboženstvími, především střet mezi křesťanstvím a pohanstvím. Motiv náboženství a určité rituálnosti se nejvýrazněji objevoval právě v dílech Hermanna Nitsche. Jeho *Divadlo orgií a mystérií* je nezapomenutelným a očišťujícím několika hodinovým rituálem s pevně danou choreografií, aby se dosáhlo kýženého výsledku obrození. V Nitschových akcích je využíváno církevních motivů, jako jsou kříže a kněžské alby, které jsou dány do kontrastu s nahými lidmi a mrtvými těly zvířat, symbolizujícími pohanské tradice obětování. Nitschovi a *Divadlu orgií a mystérií* se budu podrobně věnovat v následujících kapitolách.

Na začátku této kapitoly jsem se snažila postihnout dobový politický a kulturní kontext, který umožnil vnik avantgardního uskupení rakouských umělců, vídeňského akcionismu. Jeho hlavními členy byli Otto Muehl, Günter Brus, Rudolf Schwarzkogler a Hermann Nitsch, částečně pak tvorba Adolfa Frohnera, Alfonse Schillinga a Kurta Krena. Třem posledním umělcům však nebudu věnovat přílišnou pozornost, protože jejich práce nebyla pro akcionismus stěžejní.

---

30 OLIVA, Achille Bonito. *Art Tribes*. 1. st. edition. Milano : Skira Editore, 2002. s. 344. ISBN 978-8884911384.

31 ROMANOVÁ, Lucie, cit. d., s. 13.

Časově můžeme působení vídeňského akcionismu zařadit do let 1961 – 1970.

Prioritou pro tvorbu vídeňských akcionistů bylo tělo. Přestože každý z vídeňských akcionistů v lidském těle hledal jiné obsahy a významy, stalo se pro všechny prostředkem k nabourání uměleckých tabu a konvencí: „*S tělem je zacházeno jako s analytickým objektem, libidinárním prostorem, ve kterém se dramaticky stýká psychosomatická subjektivita a podřízenost společnosti.*“<sup>32</sup> Svým přístupem akcionisté bořili etické a estetické hranice. Stejným prvkem jejich tvorby bylo to, že všichni překračovali dosavadní hranice vnímání lidského těla, které se pro ně stalo odrazem duševního stavu. Pomocí sebepoškozování odkazovalo lidské tělo k mysterijním a rituálním kořenům. Tyto sebepoškozovací akce nebyly ničím soukromým nebo uzavřeným, ale byly zpřístupněny publiku. Diváci byli situováni do pozice voyerů a tím byli performerem vtaženi do akce a stali se její součástí. Na druhou stranu bylo prioritním umělcovým cílem zažít osobní transformaci skrze událost a výsledkem bylo očištění a získání extatických zážitků pro umělce i diváky.

V tvorbě vídeňských akcionistů je velice časté až nezvyklé násilí a brutalita, kterou odkazují k evropským kulturám a rituálům. Je důležité si uvědomit, že všichni akcionisté byli postiženi druhou světovou válkou a jejich agresi lze rovněž chápat jako osobní odpověď na válku a nacismus.<sup>33</sup>

V krátkosti bych chtěla shrnout první akce tohoto hnutí. Za počátek vídeňského akcionismu můžeme považovat akci Otto Muehla, Adolfa Frohmera a Hermanna Nitsche uskutečněnou 1. až 4. června v roce 1962. Samotné akci předcházely tři dny náročných příprav umělců, jejichž vyvrcholením bylo zorganizované představení. Důležitější než výsledek byl pro umělce průběh celého provedení, které bylo zaznamenáváno fotografem Ludwigem Hoffenreichem a avantgardním filmařem Kurtem Krenem. Umělci v průběhu příprav sepsali manifest, který se jmenoval *Krvavé varhany (Die Blutorgel)*, což

---

32 FOSTER, Hal a kol., cit. d., s. 465.

33 ROMANOVÁ, Lucie. cit. d., s. 14.

byly programové texty, které měly být předsevzetím pro jejich budoucí práce. Hermann Nitsch zde poprvé použil ukřižovanou mrtvolu jehněte (mrtvoly dobytka jsou důležitou součástí jeho akcí dodnes), a tím vyvolal rozhořčené reakce. Celé čtyři dny akce probíhaly tak, že vchod do sklepa, kde se vše konalo, byl zazděn a pode dveřmi byly natáhnuty mikrofony k zaznamenávání komentářů kolemjdoucích. Po třech dnech příprav Muehl s Frohnerem vytvářeli sochy z odpadu a Nitsch prezentoval svůj koncept *Divadla orgií a mystérií* pomocí akční malby. H. Foster se k této akci napsal následující: „*Nitsch toto dílo popisuje jako kolektivní festival využívající vědecké modely odvozené z hlubinné a masové psychologie k probuzení prožitku, které pravděpodobně kultury od starověku po křesťanství nabízely.*“<sup>34</sup>

Ostré reakce na toto uskupení s objevily dokonce již před jejich prvním vystoupením, kdy začaly vycházet novinové články o nehumánním zabíjení zvířat těmito lidmi. Vyvolalo to rozruch mezi ochránci zvířat a následný zásah policie v Nitschově pracovišti, v Technickém muzeu, což mělo pro Nitsche za následek ztrátu práce. V průběhu samotné akce byla policie alarmována ještě jednou, a to na základě udání, že se ve sklepe odehrávají sexuální orgie a vraždy, policie však nic nelegálního nenašla.

Za další veřejnou akci vídeňského akcionismu je považována společná prezentace tvorby Muehla a Nitsche, uskutečněná 28. června 1963 na festivalu Fyzicko-psychického naturalismu. Muehl s Nitschem chtěli ukázat veřejnosti svůj pohled na umění, kdy má být ničení vnímáno jako pozitivní zkušenost, jako hra, která zpracovává extrémní energii, díky níž můžeme dosáhnout extatických a očistných stavů.<sup>35</sup> Na této akci se Muehl vyjadřoval k tvorbě vídeňských akcionistů následovně: „*Fyzicko-psychický naturalismus hlásá konec současného umění, kulturního obchodu a jeho příjemců.*“<sup>36</sup>

---

34 FOSTER, Hal a kol., cit. d., s. 467.

35 ROMANOVÁ, Lucie. cit. d., s. 15.

36 GREEN, Malcolm. *Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler, Writings of the Vienna Actionists*. 1. st. edition. London : Atlas Press, 1999. s. 227. ISBN 1-900565-10-2. Jedná se o pracovní verzi překladu vytvořenou autorkou této práce.

Další významnou akcí, díky které se akcionisté dostali do podvědomí, bylo mezinárodní sympozium *Destrukce v umění*, uskutečněné 9. – 12. září 1967 v Londýně. Zde se jim dostalo mezinárodního uznání oproti rodnému Rakousku, kde byli za svou tvorbu stíháni. Pořadatelé vybrali umělce, kteří využívali destrukci jako umělecké vyjádření – mezi nimi byla jména jako Al Hansen, Yoko Ono a Henri Chopin. Toto sympozium bylo pro akcionisty velice úspěšné, seznámili se s tvorbou zahraničních kolegů a navázali s nimi kontakty. Ovšem jejich úspěch v Anglii se nesetkal s ovacemi a především pochopením v domovském Rakousku, kde na jejich tiskovou konferenci, uspořádanou po návratu, dorazil pouze jeden novinář.

## **1. 1. Hlavní představitelé vídeňského akcionismu**

Nyní se zaměřím na jednotlivé členy vídeňského akcionismu s výjimkou Hermanna Nitsche, jehož osobnosti budu věnovat celou následující kapitolu a jeho cyklus *Divadla orgii a mystérií* je hlavní téma této diplomové práce.

Otto Muehl (1925 – 2013) je jeden z prvních významných představitelů vídeňského akcionismu. Od roku 1943 sloužil ve Wehrmachtu a v roce 1944 byl poslán na frontu. Dva roky strávené v německé armádě ho velice silně zasáhly a zanechaly v něm hluboký otřes, i proto je pro něj akcionismus odpovědí na osobní zkušenost s nacismem. Po návratu z války pracoval jako terapeut v domově pro narušené děti a věnoval se svému rozvoji v oblasti figurativní malby. V roce 1960 se setkal s budoucími přívrženci vídeňského akcionismu, s Günterem Brusem a Alfonsem Schillingem. V této době pracoval na svých kubistických malbách, ale po rozhovoru s Brusem začal být ovlivněn informelem a začal vytvářet obrazy pod vlivem tachismu. Otto Muehl také objevil základní techniku pro akcionismus, destrukci. V návalu emocí šel do studia a nožem zničil své malby. Poté přešel ve své tvorbě k metodě, kterou můžeme nazvat „destrukce malby“, rozřezával plátna a do nich zapracovával nejrůznější objekty. Tento způsob vytváření trojrozměrných obrazů nazval „Materialbilder“ – materiální obrazy. Proces vzniku těchto maleb označoval jako „překonání malování na malířských stojanech“; jeho cílem se v této době stalo „překonat malování na plátne skrze

inscenování procesu jeho ničení<sup>37</sup> a začínal rovněž pracovat na tzv. „junk sculptures“ – sochách vytvořených z odpadu. Následně od materiálních obrazů přešel k materiálním akcím.<sup>38</sup> Jeho přístup byl specifický tím, že celou akci inscenoval, ale minimálně se do nich zapojoval. Později založil levicovou liberální komunu založenou na myšlence „volné lásky“ a rozvoji umění s názvem *Aktionsanalytische Organisation*. Z akcionistů byl nejstarší a jako jediný byl poznamenán válkou z pohledu vojáka účastnícího se v bitvách.

Další významnou osobností vídeňského akcionismu je Günter Brus, který vystudoval reklamní grafiku ve Vídni. V roce 1960 navštívil Španělsko a benátské Bienalle, kde poprvé spatřil díla amerického představitele Franze Klineho. Vystavené Klineho obrazy Bruse okouzly svou progresivitou natolik, že sám začal malovat abstraktní obrazy. Po návratu do Vídně v roce 1962 nevěděl, jak se vrátit k malbě, a proto pro něj bylo nejpřijatelnější věnovat se akční malbě. Už od začátku spojoval svou tvorbu se sexualitou. Podle Bruse je totiž malba určitou formou masturbace, a to z toho důvodu, že vše probíhá v naprostém soukromí: *„Jeho agresivně představený akcionismus úmyslně nedbal konvencí a tabu, ve fenoménu nové rakouské performance patří k radikálnějším a více provokativním. Brusova tvorba se uskutečňovala v rámci tématu existencialismu a nebezpečí představovaného represivní politikou, společenskými a náboženskými mechanismy.“*<sup>39</sup> Oproti ostatním tvůrcům vídeňského akcionismu byla jeho tvorba od začátku zasazena mimo divadelní prostor a mimo jakékoliv přísliby osvobození rituálem. V roce 1964 proběhla Brusova první akce s názvem *Ana* s asistencí jeho manželky. Jednou z jeho nejvíce konfrontovaných akcí byla *Procházka* z roku 1965, kdy se v bíle pomalovaném obleku s vertikální černou čarou přes celé jeho tělo, která měla symbolizovat rozpolcenost rakouského státu,

---

37 MUEHL, Otto. *Biography* [online]. 2016 [cit. 15. 2. 2016]. Dostupné z <<http://www.archivesmuehl.org/bioen.html>>.

38 „Materialaktionen“ - jsou materiální akční performance, které vyjadřovaly Muehlův vztah k vlastnímu procesu, oscilovaly mezi smyslovostí, krásou a ošklivostí. Oslavuje zapojení nejzákladnějších věcí každodenního života.

39 ROMANOVÁ, Lucie, cit.d., s. 30.

procházel po ulicích Vídně. *Procházka* nebyla dokončena, protože po několika minutách zasáhli policisté za pobuřování veřejnosti. Z opačné perspektivy byla tato akce výborným reklamním tahem k jeho nadcházející výstavě. Dlouhodobě Brus spolupracoval s Otto Muehlem na vizi Totální akce<sup>40</sup> a svou samostatnou práci zaměřoval na tělesnou analýzu. Jedná se o radikální zkoumání těla, tělesného výrazu a jazyka a především bourání tabu tělesných funkcí. Jeho poslední a nejradikálnější akce, *Zkouška tahem* (1970), byla vrcholem jeho tělesných analýz. Akce se konala v prostorách galerie a obsahovala řezání těla žiletkou a pití vlastní moči, což mělo za následek, že v závěru akce bylo jeho tělo vážně poraněno.

Třetím významným představitelem vídeňského akcionismu je Rudolf Schwarzkogler. Vystudoval pedagogickou a experimentální grafickou školu ve Vídni, kde se seznámil s Heinzem Cibulkou, který se stal následně modelem při jeho akcích. Na škole se také seznámil s Hermannem Nitschem a později i s ostatními akcionisty. Od ostatních se lišil tím, že své akce neprováděl před publikem, ale v soukromí, kde si akce nechal zaznamenávat fotograficky a na filmový pás. Samotnému inscenování akcí se věnoval pouze dva roky. V jeho tvorbě můžeme vyzorovat silnou inspiraci rakouským expresionismem a jeho představiteli Egonem Schielem a Oskarem Kokoschkou; Schwarzkogler byl rovněž obdivovatelem Marcela Duchampa.

V kontrastu k extrovertním akcionistům jako byl Hermann Nitsch nebo Otto Muehl, byly Schwarzkoglerovy akce velice introvertní. Hojně při nich využíval materiály ze zdravotnictví jako obvazy, vaty, náplasti, hadičky, drátky, žiletky, různé kapaliny a potraviny a části rybích těl. Je možné, že byl ovlivněn tím, že jeho otec byl lékař.

---

40 „Totální akce“: jedná se o propojení všech forem umění (malování, hudba, literatura, film a divadlo) a tím o rozvinutí pojmu happening. Především šlo o skloubení Brusova sebezmrzačování a Muehlových Materiálních akcí („Ornament je zločin“ a „Vietnamská párty“).



Akcionismus využíval Schwarzkogler k útěku od světa vnějšího do svého vnitřního světa, byl výrazný introvert s velice zranitelnou a uzavřenou povahou. Jeho mentální vývoj můžeme sledovat na vystupování při jednotlivých akcích – když začínal, jeho tělo bylo nahé, postupem času však dosáhl toho, že bylo jeho tělo při akcích zcela zahaleno do obvazů. Schwarzkogler byl velice tajemný, esoterický, meditativní a sebedestruktivní, svobodu vnímal skrze zřeknutí se sebe sama. Toho chtěl dosáhnout překonáním hranic fyzické existence a radikálních duševních pokusů.

Jeho první a poslední veřejnou akcí byla *Svatba* (1963), následně se uzavřel před veškerým obecenstvem, protože jej natolik rozptylovalo, že se nemohl soustředit. Po této veřejné akci byla jeho další tvorba pouze zaznamenávána fotograficky nebo na filmový pás. Ve svých akcích se blížil existenciálním teoriím a zkušenostem, kdy jeho představy dematerializace skrze ničení a metaforická gesta byly důkazem jeho tělesnosti. Schwarzkogler byl nejradikálnějším umělcem vídeňského akcionismu, který se snažil vyjádřit potřebu poznat sám sebe, a to jak z pohledu individuálnosti duše, tak z pohledu patologie a společenské kritiky. Po šesti vytvořených akcích se naprosto uzavřel do sebe a téměř s nikým nekomunikoval, trpěl silnými stavy deprese a úzkostmi, které vyvrcholily 20. června 1969. Ten den bylo za nejasných okolností ve Schwarzkoglerově bytě nalezeno jeho mrtvé tělo. O jeho smrti kolují různé verze, ale dodnes není příčina jeho úmrtí známá.

Vídeňský akcionismus se jako netradiční a svérázné uskupení umělců muselo v domovském Rakousku potýkat s mnoha nepříjemnostmi. Na nekonvenčnost a otevřenost jejich tvorby nebyla poválečná a puritánská rakouská společnost připravena. Akcionisté svými výstupy bořili společenská tabu, nabourávali konvence a vyvolávali v lidech pocity pohoršení a hnusu. Občané neváhali posílat anonymní udání na jejich plánované akce, tisk je nazýval úchyly a zvrhlíky, kteří se prohlašují za umělce. Všichni členové byli několikrát souzeni za veřejné pohoršování. Opakem domácích ohlasů bylo zahraničí, kdy se akcionistům dostalo uznání a obdivu.

V tvorbě vídeňských akcionistů můžeme vyzorovat několik určujících prvků. Günter Brus vytvořil techniku symbolické separace ukazující zranitelnost těla. Otto Muehl nastavoval svými akcemi zrcadlo společnosti a pak se ji dokonce

snažil změnit, vytvořil rovnostářskou komunu, která fungovala na rituálnosti a nevázaném sexu. Tvorba Rudolfa Schwarzkoglera byla maximálně introvertní a poznamenaná jeho depresemi, zasahovala do nitra jednotlivce. A Hermann Nitsch se o sobě vyjadřuje jako o člověku vysoce apolitickém a proto jeho tvorba není cílena politicky a ke kritice společnosti, i když má určitý politický přesah. Na začátku jeho tvorby byl stíhán za své akce a dokonce kvůli nim přišel o práci, v současnosti je považován za rakouského národního umělce, který svou netradiční tvorbou obohacuje rakouskou kulturu a umění. Jako jediný tvoří dodnes a po celém světě.

V této kapitole jsem se snažila stručně vystihnout inspirace a tvorbu několika stěžejních osobností vídeňského akcionismu (Otto Muehl, Günter Brus a Rudolf Schwarzkogler). V následující části se budu věnovat dalšímu z nich, Hermannu Nitschovi, jehož tvorba pod názvem *Divadlo orgií a mystérií* je pro mnou práci stěžejní. Proto Nitschovu osobnost propracuji hlouběji a věnuji jí samostatnou kapitolu.

## 2. Osobnost Hermanna Nitsche a jeho malba

V této kapitole se budu věnovat pro mne stěžejnímu představiteli vídeňského akcionismu, Hermannu Nitschovi. Nitsch, také nazýván jako „krvavý muž“, je renesanční člověk, který se věnuje mnoha oblastem umění – je to grafik, malíř, hudební skladatel, filozof, básník, dramatik a především se řadí mezi přední současné rakouské umělce. Už od počátků své tvorby šokuje a přináší uvolnění a očištění pomocí ritualizace malby a později vytvořením specifického *Divadla orgií a mystérií*. Jeho tvorba je zaměřena na maximálně intenzivní prožitek a můžeme ji zařadit mezi agresivní typy uměleckého vyjadřování.

Tvorbu každého umělce ovlivňují určité zážitky a zkušenosti z jeho osobního života, v případě Hermanna Nitsche je to jeho dětství, které bylo hluboce poznamenáno druhou světovou válkou. Narodil se 29. srpna 1938 ve Vídni, takže ho můžeme zařadit do generace, kterou časově formovaly dvě světové války. O první světové válce slýchal zprostředkovaně z vyprávění starších lidí, kteří byli jejími přímými účastníky a měli na válečné hrůzy poměrně nedávné vzpomínky. Druhou světovou válku sám Nitsch prožil v dětském věku, tedy v době, kdy je lidské vnímání nejcitlivější a nejovlivnitelnější. Nejhlubší zážitky v něm zanechalo bombardování Vídně, kdy se s ostatními obyvateli šel podívat do parku na první kráter po bombě. Tento první „zážitek“ se následně změnil v jeho neustálý pocit strachu. Sám Nitsch přiznává, že se strach pro něj stal dominantní po celé jeho mládí: *„Ze vzpomínek Hermanna Nitsche je patrné, jak hluboce jsou vryta prožitá traumata z války v jeho duši a jak podstatně formulovala citlivou osobnost budoucího umělce. Bezprostředně s touto skutečností souvisí Nitschovo přesvědčení o nutnosti prožívání rituálních procesů, které dnešnímu člověku chybí. Rituál je tradičně vyhrazen pro vyvolené, kteří využívají talent a schopnosti, které má každý člověk. Není to nic jiného, než schopnost kreativně předvádět a pohybovat se v oblasti podprahového vnímání.“*<sup>41</sup> Nitschovo divadlo a rituál spolu úzce souvisí, mají společný hluboký prožitek, kterého jsou účastni všichni, jak herci, tak i diváci. Tento společný prožitek umožní uvědomění si

---

41 NESVADBOVÁ, Lucie, cit. d., s. 9.

reality, ve které žijeme, v plné její šíři (smrt, vzkříšení a sexualita – smrt je potřeba k tomu, aby mohlo dojít ke vzkříšení a sexualita je lidskou přirozeností). Především smrt hraje v Nitschově životě významnou roli. Dětství prožil v době, kdy bylo nekontrolované zabíjení velkého množství lidí na denním pořádku. Byl také poznamenán úmrtím mnoha svých příbuzných a přátel, největší válečnou ztrátou pro něj byla smrt otce, poté v roce 1977 tragicky zemřela při autonehodě jeho první žena a pár let na to zemřela i jeho matka. Pocity beznaděje a neodvratitelnosti smrti ho provázejí celý život, proto jsou tyto prvky typické pro jeho tvorbu.

Na začátku padesátých let se Nitsch začal věnovat malbě, studoval na Vídeňské škole grafického umění a fotografie. V průběhu studia se začal podrobně věnovat filozofii, literatuře a náboženství. Za své vzory přijal barokní a renesanční umělce, jejichž tvorbu pečlivě studoval a vytvořil precizní kopie jejich obrazů, například Rembrandta, El Greca a Tintoretta, nechal se však také inspirovat modernistickými malíři Cézannem, Klimtem a Munchem. Ovšem nejvíce ho zajímaly a přitahovaly náboženské motivy. V pozdějších letech svého studia namaloval obraz s názvem *Tři kříže*, který předznamenává Nitschův koncept malby a *Divadla orgií a mystérií*.

Po dokončení studia začal Nitsch pracovat jako asistent ve Vídeňském technickém muzeu. V této době se věnoval četbě a studiu děl Nietzscheho a Freuda, také se zajímal o mytologii, staré kultury a antropologii. V roce 1957 přestal svou tvorbu zaměřovat pouze na malbu a začal psát poezii. K malbě se vrátil až počátkem šedesátých let po návštěvě výstavy abstraktního expresionismu, kde byly vystaveny práce Sama Francise, Yvese Kleina, Willema de Kooniga a Jacksona Pollocka. Další inspirací pro návrat k malbě bylo Nitschovo blízké seznámení se s tachismem, informelem a akční malbou. Jeho obrazy začaly mít mnohem krvavější vzhled, který Nitsch považoval za simulaci oběti. Jeho dominantní barvou se stala červená, což je barva krve, a vína a především je pro něj barvou života. Plátno je pro něj prostředek rituálního, transcendentálního a očišťujícího prožitku. Díky těmto podnětům se pro Nitsche stala malba rituální akcí a významným prvkem v jeho budoucím konceptu *Divadla orgií a mystérií*.

Pro Nitsche je akt malování stejně důležitý jako konečný výsledek. Celý proces malby pokládá za základ velkého dramatu a každý akt je spojen s hlubokou úvahou a soustředěním. Stěžejním symbolem jeho tvorby je mýtus o Dionýsovi, přičemž Nitsch vnímá Dionýsa jako explozivní a živočišnou přírodní sílu. Nadšení z tohoto kultu je viditelné už v Nitschových raných malbách: „*Finální průlom měl být vytvořen skrze oddání se extázi, tachistické bujarosti, aktu transcendentálních gest. Nitsch poukazuje na formuli: drama rovná se odreagování.*“<sup>42</sup> Akt malování není pouze malířovým výkonem, ale je především očistným rituálem pro psychiku: „*Emocionální uvolnění ze strany malíře aktivujícího přebytek spontánnosti až do extrému a úplného vybití nahromaděné energie se stává dokonalou odreagovací hrou. V Nitschově tvorbě stojí ‚Malakce‘ a multidimenzionální akce ‚Divadlo orgií a mystérií‘ bok po boku.*“<sup>43</sup> Od začátku své tvorby až do roku 1970 vytvořil Nitsch 36 akcí a 8 Malakcí.

Nitsch má vždy precizně propracované parametry, jak budou jeho Malakce<sup>44</sup> a akční dramata fungovat. U Malakcí je to přesně dané místo, kde se akt malby bude konat. Je předem určený počet kbelíků s barvou, množství pláten a jiných rekvizit a pomůcek. Ale na druhou stranu je charakteristická Nitschova spontaneita při procesu tvorby. Sám svou tvorbu detailně popisuje, vysvětluje a o své akční malbě říká, že je „*vizuální gramatikou akčního divadla*“<sup>45</sup>. V letech 1959 až 1960 se věnoval rozvoji akční malby jako rituálnímu procesu. Začal používat velká plátna, na která lil a stříkal barvu a následně po nich šlapal nebo je rozmazával rukama a košťaty, přičemž tyto výtvořky nazval tzv. Schützbilder.<sup>46</sup> V roce 1962 pracoval na ucelených sériích akčních maleb. Výsledkem byly velkoformátové obrazy, které byly vytvořené litím celých věder s barvou. Později do pláten začleňoval hygienický a lékařský materiál.

---

42 ROMANOVÁ, Lucie, cit. d., s. 19.

43 NESVADBOVÁ, Irena, cit. d., s. 12.

44 Pro lepší představu je v příloze obr. č. 4, který zachycuje Hermanna Nitsche při Malakci.

45 *Malakademie mit Hermann Nitsch*. [online]. 2015 [cit. 5. 2. 2016]. Dostupné z: <<http://www.nitsch-foundation.com/de/nitsch-foundation/veranstaltungen/veranstaltungen/artikel/malakademie-mit-hermann-nitsch/>>.

46 Můžeme přeložit jako cákané nebo lité obrazy.

Pro Nitschovu tvorbu jsou rovněž typické bílé haleny <sup>47</sup> připomínající kněžskou albu, které si obléká jak Nitsch, tak i jeho asistenti. Podle něj „*jsou integrujícím prvkem při aktu malování*“<sup>48</sup> a jsou poznamenány aktem malování – jsou od barev a od potu. Po skončení akce jsou haleny rozloženy tak, že připomínají tvar kříže, čili dostávají výrazně náboženský rozměr. Sám Nitsch se k využití halen vyjadřuje takto: „*[...] malíř esteticky špiní a stříká barvou na plátno. Ještě více než na plátně se spontánnost tohoto procesu projevuje na jeho plášti. Plášť je samozřejmě poskvrněn, ušpiněn, postříkán, ucourán, [...] prostřednictvím aktu malby. [...] Halena je umístěna na obraze jako nejvyšší ocenění a trofej, obohacuje uspořádání barev. Existují obrazy, které halenu nepotřebují, jiné po ní přímo volají [...]*“<sup>49</sup>

Jiným stěžejním prvkem pro tvorbu Hermanna Nitsche je používání barev, které je promyšlené do posledního detailu. Na začátku jeho tvorby byly obrazy monochromatické, kde si především pohrával s nejrůznějšími odstíny červené. Jedním neobvyklým druhem červené byla kravská nebo ovčí krev, která Nitsche fascinovala z toho důvodu, že při zasychání měnila své odstíny, od rudě červené až po hnědou. Červená barva ve spoustě lidí asociuje krev, vášeň, násilí či agresivitu, a stejnou symboliku má i pro Hermanna Nitsche. Ovšem ve všech svých malířských počinech nepracuje pouze s jednou barvou, po roce 1989 začíná do svých obrazů zapojovat i celou paletu barev. Přestože zapojuje i jiné barvy, není jejich kombinace nahodilá, dává dohromady například nejrůznější teplé odstíny a podobně. Aby dosáhl maximálního souznění, používá omezenou paletu odstínů. Jeho stěžejní uměleckou technikou je lít barvy v určitých směrech po plátně a hutnější z nich rozmazávat rukama nebo košťaty, také po plátnech nechá chodit své asistenty nebo je rozšlapává sám. Takže spontánnost Nitschovy malby je doprovázená přesným a striktním výběrem barev a velikosti pláten. Od

---

47 Pro lepší představu je v příloze obr. č. 2 zachycující bílé haleny, které Nitsch používá při každé akci.

48 SCHMIED, Wieland. *Images between Spontaneity and Calculation the Role of Painting in Hermann Nitsch work in DENK*, Wolfgang et al. Museum Hermann Nitsch. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2007. s. 207. Jedná se o pracovní verzi překladu vytvořenou autorkou této práce.

49 Tamtéž. s. 227. Jedná se o pracovní verzi překladu vytvořenou autorkou této práce.

počátku osmdesátých let až po současnost je zván do světových galerií a muzeí, kde předvádí své fascinující malířské představní.

Na základě všech těchto prvků můžeme usoudit, že Nitsch nepatří mezi umělce, kteří by se zavírali do samoty svého ateliéru, a věnovali se hloubkovému studiu vlastního já. Nitschovy Malkce jsou stejná veřejná představení jako *Divadlo orgií a mystérií*, umožňující divákům pohled do procesu tvorby od začátku až do konce.

Tímto se dostáváme k Nitschově nejstěžejnější tvorbě a tou je divadlo s názvem *Divadlo orgií a mystérií*, které bývá také plánované do nejmenších detailů. Každá akce má přesně daný rozpis: „*Naplňují požadavky synestezie a snaží se o souhru jednotlivých uměleckých kategorií. Ty konstituují reálný ‚Gesamtkunswerk‘, který je Nitschovou nejvyšší životní ambicí.*“<sup>50</sup> Nitsch je dokonce autorem dramatu *Ein Bruntspiel* (1959), kde použil tradiční literární formu a později na základě této hry koncipoval svou šestidenní hru, která se stala jeho zatím nejdůležitějším životním dílem.

Už od konce padesátých let se Nitsch věnoval teoretické přípravě svého projektu *Divadla orgií a mystérií* a v manifestu *Krvavé varhany* formuloval základní myšlenky svého rituálně očištného divadla. V šedesátých letech přikročil k realizaci několika svých drobnějších akcí, které po několika letech přerostly do monumentálních představení.

## 2. 1. Divadlo orgií a mystérií

*Divadlo orgií a mystérií* je pro Nitsche novou formou Gesamtkunstwerku, na kterém pracuje více než padesát let. Jedním z významných inspiračních zdrojů jsou obrazy malířů 16. a 17. století, jejichž studiu se Nitsch v mládí věnoval, a celá akce se pak jeví jako zhmotnění těchto monumentálních pláten. Vrcholem jeho snažení měla být *Šestidenní hra*, která by znázornila příběh o stvoření světa tak, jak je popsán ve Starém zákoně. Cílem je zachytit celou historii lidstva, ne s okolními záležitostmi, jako jsou například

---

<sup>50</sup> NESVADBOVÁ, Irena, cit. d., s. 13.

války a konkrétní osobnosti, ale pouze skutečný historický a dramatický proces, jakým je vývoj lidské psychiky a vědomí, chce tedy ukázat historický vývoj lidského nitra. Nitsch mnohovrstevnatost lidské psychiky přirovnává ke geologickým vrstvám – čím jsme starší, tím více vrstev přibývá a na ty prvotní se zapomíná.<sup>51</sup> Pomocí svého vlastního specifického jazyka chce aktivizovat hluboko uložené vrstvy v podvědomí, a tím osvobodit lidskou podstatu. Na základě této teze Nitsch přichází s takzvanou teorií odreagování, která má důležitou roli při jeho akcích. Vychází z precizní znalosti Freudovy a Jungovy hlubinné psychologie: „*Mýty, rituály a podstata všech světových náboženství je v Nitschově divadle předváděna v dramatické formě. Věnuje pozornost starým bohům a mýtům a také způsobu, jakým jsou nahrazováni novými vyjádřeními, která odpovídají příslušné fázi lidského vývoje. Dochází ke zjištění, že ve většině mýtů má podstatný význam vzorec smrt – vzkříšení.*“<sup>52</sup>

Nitschovo divadlo je založeno na maximálně intenzivním prožitku pomocí křesťanských a pohanských očišťujících rituálů, na kombinaci opery a barokního divadla. Jsou zde obsaženy prvky středověkých mystérií, duchovních tradic svátků země s démonicky uspořádanou formou starověkých rituálů vykoupení a plodnosti a kolektivní obětní slavnosti. Základ *Divadla orgií a mystérií* stojí na principu Aristotelovy katarze, dionýsovských orgií a Freudovy psychologie. Cílem je vytvořit Gesamtkunstwerk, mystickou zkušenost, která zahrne všechny smysly: „*Záměr Divadla orgií a mystérií je osvobodit lidstvo skrze smyslovou zkušenost ze zabíjení a smrti, která je základní podmínkou pro znovuzrození a přijetí všech aspektů života.*“<sup>53</sup> Jeho hry jsou přesně sestaveny a Nitsch využívá svého vůdčího motivu, který je vytvořen a představen shromážděním velkého počtu lidí (herců), vyvrhnutých těl mrtvých zvířat a jiných objektů, jako je ovoce, zvířecí orgány a dřevěné kříže: „*Nitsch sám sebe definoval jako dionýského umělce, který dochází skrze zápas a destrukci k sebezničení, skrze tělesnou*

---

51 GREEN, Malcolm, cit. d., s. 129. Jedná se o pracovní verzi překladu vytvořenou autorkou této práce.

52 Tamtéž s. 130. Jedná se o pracovní verzi překladu vytvořenou autorkou této práce.

53 ROMANOVÁ, Lucie, cit. d., s. 21.



*existenci k extázi a skrze divokost k nelimitovanému potěšení z tělesných zážitků kolektivního hříchu a vykoupení.*“<sup>54</sup>

Pro lepší orientaci stručně shrnu vývoj Nitschova akčního divadla. Nejprve v roce 1957 rozvinul koncept radikálního divadla vycházejícího z očištných rituálů. Poté, v roce 1959, vznikaly první myšlenky a teze *Divadla orgií a mystérií* a už tehdy se Nitsch zavázal k tomu, že všechny jeho akce budou přípravou na jeho životní dílo, *Šestidenní hru*. Tři roky na to, 1962, byla uvedena společná akce vídeňských akcionistů s názvem *Krvavé varhany*, ke které Nitsch vydal stejnojmenný manifest obsahující hlavní teze jeho akcí a jeho radikálního divadla. Od té doby až do roku 1967 realizoval svá představení převážně v rámci vídeňského akcionismu. Z počátku byla centrem jeho tvorby Vídeň, následně se pak na nějakou dobu, od roku 1968, Nitsch přesunul do USA, kde vytvořil svou 25., 26. a 28. akci. V roce 1970 vytvořil dvouhodinové představení v Mnichově, poté v roce 1972 byla uskutečněna první dvanáctihodinová hra v New Yorku. Od roku 1973 organizuje Nitsch většinu svých akcí na svém zámku Prinzendorf, kde v roce 1975 vytvořil první dvacetičtyřhodinovou hru. Svou exhibici předvedl také v Praze v Národní galerii v roce 1993. Pro mou práci stěžejní a nejvýznamnější akce se uskutečnila 19. listopadu 2005 ve vídeňském Burgtheatru při příležitosti 50. výročí znovuotevření divadelní budovy. Této netradiční akce se účastnilo 90 herců a 1300 diváků, Nitsch zde dokázal proměnit okázalé a buržoazní místo na dějiště netradičního a krvavého rituálu.

Nitsch zdědil po úmrtí své první ženy Beaty značný obnos peněz, ze kterého koupil zámek Prinzendorf, jenž se nachází v Dolním Rakousku. Touto koupí získal nejlepší místo k realizaci své *Šestidenní hry*, nic zde nemusel vytvářet ani předělávat, vše bylo podle jeho představ. Dokonce i okolní krajina pokrytá vinicemi splňovala Nitschovy představy o prostředí, ve kterém se má odehrávat jeho specifické drama. První akcí uskutečněnou na zámku Prinzendorf bylo v roce 1973 představení s názvem *Svatodušní mše*. Poté následovaly další akce, nejvýznamnější se ale uskutečnila v roce 1998. V tomto roce vytvořil první

---

54 SCHIMMEL, Paul. *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949 – 1979*. 1st edition. Los Angeles :

Thames and Hudson, 1998, s. 185. Jedná se o pracovní verzi překladu vytvořenou autorkou této práce.

realizaci svého projektu, jednalo se o zmiňovanou *Šestidenní hru*, která trvala šest dnů a šest nocí. Jak bylo již s Nitschovou tvorbou vždy spojeno, ani tehdy se akce neobešla bez protestů veřejnosti a úřadů, ale přes všechny problémy byla hra úspěšně realizována až do konce. Sám Nitsch se o akci vyjadřoval jako o triumfu celoživotního rozměru.

*Šestidenní hry* se zúčastnilo přes 350 účastníků, v tomto počtu je zahrnuto 90 herců, dva klasické orchestry, skupina bubeníků, dva dechové soubory, pěvecký sbor, komorní kvarteto a tradiční venkovská hospodská kapela. Další velká skupina lidí pracovala v administrativě a v kuchyních. Tato akce byla podle Nitsche prvním návrhem realizace vrcholné *Šestidenní hry*. Na další podobě této akce Nitsch stále pracuje, budoucí výsledek by měl být ještě blíže k jeho vytouženému a dokonalému výsledku. Další akce by měla být ještě pompéznější a delšího trvání než šest dnů a šest nocí.

Na začátku této kapitoly jsem zmiňovala, že koncept *Divadla orgií a mystérií* vznikl z Nitschovy akční malby. Ani jedna z těchto Nitschových aktivit není událostí separovanou od okolí, ale nabízí širokému publiku přímou smyslovou zkušenost. *Divadlo orgií a mystérií* můžeme také nazvat jako poetické drama, ve kterém je usilováno o zahrnutí lidského nevědomí a hledání nového způsobu ztvárnění hraničních psychických a fyzických situací. Násilí je zde pojímáno jako určitý akt psychického osvobození.

*Divadlo orgií a mystérií* může být nahlíženo jako celkový koncept, jehož nejdůležitější součástí jsou odreagovací hry a rituály. Tyto hry jsou velmi fyzicky vyčerpávající, velkolepé a choreograficky náročné. Obsahují práci s poraženými zvířaty, scény ukřižování a krev v kombinaci s nahým lidským tělem. Akce jsou vždy precizně připravené a jediný, kdo do nich může zasahovat je sám Hermann Nitsch. Ve všech svých prohlášeních a spisech si je Nitsch vědom toho, že je potřeba jeho divadlo usměrňovat, protože pracuje s prožitky na úrovni šoku a snaží se dostat hluboko do lidského nitra a nevědomí.<sup>55</sup> Z tohoto důvodu vydává ke svým představením podrobné popisy a seznamy nejružnějších činností a potravin, aby bylo vše podle jeho plánu a všichni účastníci byli obeznámeni s tím, co mají dělat a co je čeká.

---

55 NESVADBOVÁ, Irena, cit. d., s. 37.

Nitsch se svým původním konceptem *Divadla orgií a mystérií* neustrnul a neustále ho rozšiřuje a rozvíjí. On sám se k tomu vyjadřuje následovně: „*Je to jako strom. Tak jako strom se větví, kvete a dává ovoce. Nikdy jsem se neuzamkl v určitém způsobu růstu. Použil jsem stejné nástroje, ale nechal jsem strom růst. Všechno roste se mnou.*“<sup>56</sup>

V této kapitole jsem se snažila představit osobnost Hermanna Nitsche, jeho malířskou tvorbu a koncept *Divadla orgií a mystérií*. V následující části se budu snažit definovat pojmy performance a happening, které budu aplikovat na Nitschovo *Divadlo orgií a mystérií*. Také se budu snažit zařadit Nitschovo divadlo do forem divadla, které označujeme jako hraniční umění.

---

56 SHADE, Rupe. (1999). *Hermann Nitsch and the spectacle of the slaughterhouse*. Scope. [online]. 1999 [cit. 18.. 9. 2016]. Dostupné z: <<http://www.gettingit.com/article/377>>. Jedná se o pracovní verzi překladu vytvořenou autorkou této práce.

### 3. Performance a happening

V anotaci k diplomové práci jsem se o Nitschově *Divadle orgií a mystérii* vyjadřovala jako o happeningu, proto se v této části budu věnovat definování pojmů performance a happening, abych si ověřila, zda se jedná o happening, nebo o jiný druh hraničního divadla. Také se zaměřím na vysvětlení pojmů současných divadelních forem, jako je site specific a imerzivní divadlo. Všechny tyto formy vyžadují určitou aktivitu a zapojení diváka a usilují o určitý návrat k počáteční ritualitě divadla, proto bude nezbytné definovat i pojem rituál.

Prvním a nejstarším z pojmů je happening, o kterém se Patrice Pavis ve svém slovníku vyjadřuje jako o formě: „*divadelní aktivity, která nemá ani text ani předem stanovený program (nanejvýš scénář, či jakýsi ‚návod k použití‘), nýbrž nabízí to, co se postupně nazývalo událost (Brecht), akce (Beyus), hnutí, performance, tedy činnost, kterou provozují společně umělci a účastníci, kteří nechtějí napodobovat vnější jednání, vyprávět příběh či vytvářet významy. Využívají náhody, nepředvídanosti, aleatoriky a používají k tomu jak nejrůznější umělecké prostředky a techniky, tak okolní realitu. V rozporu s obecně rozšířeným názorem tedy nejde o aktivitu neuspořádanou či katarzní, nýbrž spíše o jakousi teoretickou reflexi in actu, týkající se ‚spektakulárnosti‘ a tvorby smyslu v přesně vymezených hranicích daného prostředí.*“<sup>57</sup> Rozdílný pohled na text při tvorbě happeningů má Petr Pavlovský, který se o happeningu vyjadřuje takto: „*Jde o specifickou společenskou akci, kde někteří z účastníků jsou též jakýmsi moderátory postupujícími podle připraveného scénáře. V podstatě se jedná o formu hry, ale spíš [o určitý, pozn. B.M.] mimoumělecký fenomén. Akce je vytržena z reality, je časově a prostorově orámována, nemá reálné následky a odehrává se ve znakové situaci, ovšem ne vždy úplně – ne vždy všichni účastníci a svědkové vědí, že jde o dění pouze fiktivní.*“<sup>58</sup> Pavisova definice pevně daný text nebo scénář nepřipouští, veškeré jednání tvůrců a diváků nechává na spontánní

---

57 PAVIS, Patrice, cit.d., s. 169.

58 PAVLOVSKÝ, Petr, cit. d., s. 107.

akci a jako cíl happeningu vnímá vymanění se z každodenní reality. Oproti tomuto přístupu stojí definice Pavlovského, který se vyjadřuje o potřebnosti scénáře. Oba teoretikové se shodují v tom, že happenings nabourávají každodenní realitu a využívají prostředků a hranic, které jim nabízí dané prostředí. V obou případech se shodují, že je: „výrazně pohybový, akční [...]. Happening může být nezávazný a ideologicky nezacílený, ale většinou provokuje – zpochybňuje, porušuje nebo zesměšňuje společenské či umělecké konvence.“<sup>59</sup>

Mladším pojmem oproti happeningu je performance, kterou Pavis definuje jako formu, která: „[...] spojuje vizuální umění, divadlo, hudbu, video, poezii a film, bez apriorní představy. Neodehrává se v divadlech, nýbrž v muzeích a uměleckých galeriích. Je to ‚multitematická kaleidoskopická výpověď‘ (A. Wirth). Zdůrazňuje, že jde o pomíjivou, neukončenou produkci, nikoli o představení uzavřeného, dovršeného uměleckého díla. Performer nemá být herec hrající určitou roli, ale případ od případu recitátor, malíř, tanečník; a protože se zdůrazňuje fyzická přítomnost tvůrce, také autor jakési scénické autobiografie, který má přísný vztah ke scénickým objektům a k situaci vyprávění.“<sup>60</sup> Pavlovský definuje performance jako: „[...] širokou funkční oblast umění prezentovaného a konzumovaného za bezprostředního kontaktu tvůrců s vnímáči. Obecně je to každé živé teatralizované předvádění uměleckého díla. Nejenom tedy každé divadelní představení, ale i každou bezprostřední hudební produkci, každé sebedávání veřejnosti lze chápat jako zvláštní případ performance v širším slova smyslu. Performance je především specifickým způsobem prezentace [...], a proto má výrazný duchovní rozměr. [...] avšak performance v užším smyslu klade důraz na to, co vzniká autenticky v komunikaci s recipientem.“<sup>61</sup> Jak Pavis, tak Pavlovský se shodují v tom, že performance je ještě blíže běžnému životu než happening, protože pojmem performance můžeme nazvat každé veřejné jednání. Pavlovský navíc přikládá významnou hodnotu divákům, důležitá je pro něj

---

59 PAVLOVSKÝ, Petr, cit. d., s. 108.

60 PAVIS, Patrice, cit.d., s. 297.

61 PAVLOVSKÝ, Petr, cit. d., s. 214.

komunikace mezi tvůrcem a diváky. V mnoha případech chtějí tvůrci performance ovlivnit diváka na tolik, aby se odhodlal k nějaké akci nebo aspoň aby dosáhl určité rituální očisty.

Posledním pojmem je *site specific*, který je v Pavisově slovníku definován jako: „*inscenace a podívaná, vycházející z prostorových podmínek nalezených v ‚realitě‘, tedy mimo zavedení divadelní instituce. Velká část práce je spojena právě s hledáním takového místa, většinou zvláštního, naplněného historickou nebo jinak neobvyklou atmosférou: může to být hangár, zrušená továrna, městská čtvrť, dům či byt. Text – klasický či moderní – předváděný na takových místech se ukazuje v novém světle, získává nečekanou sílu. Divák musí k tomuto textu i prostoru přistupovat jinak, musí se ptát na záměr takto pojímané události.*“<sup>62</sup> Tento pojem se snaží definovat i Denisa Václavová, která je jednou z autorů již zmiňované knihy *Divadlo v netradičním prostoru* a předkládá zde několik definic, které jsou velmi podobné formulaci z Pavisova slovníku. Vždy se jedná o umělecké projekty vytvořené pro konkrétní místo, ale ne divadelní budovy. Takovýmito projekty je poukazováno a upozorňováno na budovu, pro kterou jsou vytvořeny.

Nejprve se zaměřím na definování obsáhlého pojmu *happening*, který je oproti obecnějšímu pojmu *performance* poměrně nový. Divadelní vědci se tímto pojmem začali zabývat na počátku 20. století.

Za zakladatele pojmu *happening* je považován americký umělec Allan Kaprow, který tento dnes už poměrně běžný pojem použil v roce 1958 ve svém článku *Legacy of Jackson Pollock*<sup>63</sup> v konkrétnějším významu, než byl používán. Kaprow na obrazech Jacksona Pollocka vyzdvihoval jeho gestickou malbu, rozprostření a velikost pláten. To bylo pro Kaprowa velice důležité, protože tím odlišil *happening* od dříve běžně používaného pojmu *environment*. Podle Kaprowa jsou *enviromenty* tiché události, do kterých se mohou jedinci nebo celé

---

62 PAVIS, Patrice, cit. d., s. 378.

63 Celý Kaprowův text je dostupný online. [cit. d. 10. 1. 2017]. Dostupné z:

<38eko://monoskop.org/images/d/d5/Kaprow\_Allan\_1958\_1993\_The\_Legacy\_of\_Jackson\_Pollock.pdf>.

skupiny bez problémů zapojit. Aktivní zapojení diváků do akce je příznačné i pro happening. Kaprow „v podstatě rozhýbal akci diváků specifické nebo jím vytvořené prostředí, a tak vznikl happening.“<sup>64</sup> A také uznává, že pojmy happening a environment jsou si velice podobné a jejich hlavním principem je rozšíření oproti klasickému divadlu o aktivní zapojení diváků a konání na veřejných a frekventovaných místech. Je důležité si uvědomit, že v padesátých letech se zvyšuje popularita navracení se k rituálu, což umožňuje větší angažovanost publika v jednotlivých představeních. Návrat k rituálu Kaprow ukazuje i na práci Jacksona Pollocka: „Upozorňuje na to, jak Pollockovo popření tradice znovu přiblížilo umění k rituálu, magii a v neposlední řadě samotnému životu.“<sup>65</sup>

Podstatnou částí happeningu je zapojení publika a Kaprow s ním pracuje různými způsoby. V jeho prvních akcích není zapojení tak maximální, jak je pro happening typické, snaží se spíše o provokaci neobvyklou performancí nebo interaktivním environmentem. Přestože byli někteří diváci aktivně zapojeni do děje, stále zůstali pouze diváky. Pro Kaprowa typický pojem happening byl poprvé jím samotným použit v roce 1957 na uměleckém pikniku. Ovšem za Kaprowův první happening je považováno představení *18 Happenings in 6 Parts* (1959), kde navodil atmosféru spíše experimentálního divadelního představení. Některé pozdější Kaprowovy happeniny diváka angažují více, ale přesto celá akce zůstává „aranžovanou uměleckou událostí. Ta je většinou založena na realizaci předem připraveného libreta. Dost často se jedná o proměnu určitého prostředí spontánní nebo organizovanou činností účastníků.“<sup>66</sup> Kaprowův přístup k happeningům spočívá na průzkumu situací. Je k nim neutrální, pouze je odkrývá a ozvláštňuje je.

---

64 MORGANOVÁ, Pavlína, cit. d., s. 31.

65 Tamtéž, s. 34.

66 Tamtéž, s. 34.

Allan Kaprow se několikrát snažil definovat pojem happening, nejpodrobněji jej popsal ve svých dvou pracích *Assemblage, Environments and Happenings*<sup>67</sup> a *The Happenings are Dead: Long Live the Happenings!*,<sup>68</sup> přičemž body pro definování happeningu se v obou pracích shodují:

„Ve stručnosti jde o tato základní pravidla:

1. Hranice mezi happeningem a životem by měla být co nejprostupnější a nezřetelná.

2. Témata, materiály, akce a souvislosti by neměly být odvozeny od umění.

3. Happening by měl být prováděn v otevřených prostorech, které se mohou v jeho průběhu měnit.

4. Čas spojený s věcmi a prostory by měl být proměnlivý a nezávislý na konvencích kontinuity.

5 Kompozice všech materiálů, akcí, obrazů a jejich času a prostoru by měla být vytvořena, jak nejneumělečtěji je to možné.

6 Happening by neměl být zkoušen, měli by ho realizovat pouze neprofesionálové, a to pouze jednou.

7 Je zřejmé, že by v rámci happeningu nemělo existovat publikum.“<sup>69</sup>

Pro české prostředí je známější definice happeningu, kterou publikoval ve svém článku *Happening ve smyčce* Vladimír Burda: „Happening je asambláž událostí, předváděná či vnímaná na více časech a místech. Jeho materiální prostředí mohou být vytvářena buď uměle, anebo přebírána z toho, co je po ruce, eventuálně nepatrně pozměněna; také jeho aktivity mohou být vynalézány anebo zcela všední. Happening se na rozdíl od jevištní hry může přihodit v obchodním domě, za jízdy na silnici, pod kupou hadrů, v přítelově kuchyni, a to buď najednou, anebo postupně. Odehrává-li se postupně, může trvat déle než rok. Happening je prováděn na základě plánu, ale beze zkoušek, posluchačů a repríz.

---

67 Kaprowův celý text *Assemblage, Environments and Happenings* je dostupný online. [cit. d. 11. 1. 2017]. Dostupné z: <[http://web.mit.edu/jscheib/Public/performancemedia/kaprow\\_assemblages.pdf](http://web.mit.edu/jscheib/Public/performancemedia/kaprow_assemblages.pdf)>.

68 Kaprowův celý text *The Happenings are Dead: Long Live the Happenings!* je dostupný online. [cit. d. 11. 1. 2017]. Dostupné z: <[http://theater.ua.ac.be/bih/pdf/1966-00-00\\_kaprow\\_happeningsaredead.pdf](http://theater.ua.ac.be/bih/pdf/1966-00-00_kaprow_happeningsaredead.pdf)>.

69 MORGANOVÁ, Pavlína, cit. d., s. 32. Jedná se o body vytvořené Pavlínou Morganovou z Kaprowových textů, které jsou uvedeny v poznámkách výše.



*Je uměním, ale zdá se, že je blíže životu.*<sup>70</sup> Tato definice se v českém prostředí stala pro určování happeningu stěžejní.

O vývoj happeningu v Čechách se zasloužil Milan Knížák, jehož první akce byly realizovány přesně podle Kaprowových pravidel, čehož si byl vědom i Kaprow a z toho důvodu si Knížáka vážil.<sup>71</sup> Pro Knížákovy happenings je důležitá proměna každodenního života. K pojmenování svých akcí nepoužívá pojem happening, ale označuje je obyčejnými pojmy jako procházka, hra, demonstrace a manifestace. Jeho akce jsou angažovány v samotném životě a jsou realizovány mimo jakýkoliv umělecký kontext: *„Vzdaluje se v nich od pojetí akčního umění jako experimentálního uměleckého projevu a ukazuje, že jde o vážnou životně nutnou aktivitu, která má za cíl obrodu společnosti.*“<sup>72</sup> Knížákovy happenings jsou zařazeny do linie happeningů, které jsou vedeny směrem k životu.

Můžeme vyzorovat rozdíl mezi vztahem k divákům u západních a východních tvůrců. Západní umělci neuměli a často ani nechtěli diváka zaktivizovat a zapojit do děje. Proto tyhle happenings, občas označované jako event, měly spíše podobu performance: *„Pojem ‚happening‘ se v umělecko-historickém kontextu stal synonymem pro neobvyklou ‚uměleckou‘ událost. Požadavek totálního zapojení diváka není většinou přítomen. Stačilo, že šlo o určité, ať už kolektivní nebo individuální vystoupení, které svou neobvyklostí nebo jinými prostředky diváky atakovalo.*“<sup>73</sup>

Dalším pojmem, který se budu snažit definovat, je performance. Ten bývá používán jako ekvivalent českého pojmu akce. U nás bývá tento pojem nejčastěji používán k označení umění sedmdesátých let 20. století, které maximálním způsobem využívá lidské tělo, zkoumá jeho hranice a vnímá ho jako prostředek k sebevyjádření.

---

70 BURDA, Vladimír. Happening ve smyčce. *Výtvarná práce XV*. 1968, č. 15, s. 1.

71 MORGANOVÁ, Pavlína, cit. d., s. 34.

72 Tamtéž, s. 34.

73 Tamtéž, s. 35.

Pojem performance se stal v sedmdesátých letech poměrně univerzální a dá se využít k označení mnoha různých aktivit: „*Prvotní význam performance je určité vystoupení, čin, představení, a to před diváky, před někým, kdo buď jen pasivně přihlíží, nebo je atakován a třeba i zapojen do dění. Z toho důvodu je pro definici pojmu ‚performance‘ zásadní rozlišení performance, tak jak je vnímána v rámci akčního umění a ‚divadelní performance‘, tak jak je vnímána v divadelním kontextu. V moderním divadle se totiž pojem performance používá pro představení, jež nejsou vázána tradičními divadelními formami, jsou nezařaditelná, využívají prostředí jako část svých produkcí, vstupují do přímé, předem těžko plánované konfrontace s okolím. [...] Performance, tak jak ji pojímáme v akčním umění, příběh nemá, odehrává se v konkrétním prostoru a čase. Dalším velkým rozdílem je práce s divákem, performer jedná s divákem spíše jako se svědkem nějaké události, herec se jen velice těžko zbavuje hereckého jednání.*“<sup>74</sup> I Allan Kaprow dělí performance na divadelní a nedivadelní.<sup>75</sup> Divadelní performance se odehrává většinou v divadelních budovách, nebo místech k tomu určených, a má jasně odlišený začátek a konec. Stále se však jedná o hraniční nebo nezařaditelný žánr divadla, který může být opakován. Opakem divadelní performance je nedivadelní performance, v tomto případě se jedná o neopakovatelnou akci, jako je například proces při malování obrazu, nebo sebepoškození Güntera Bruse. Jedná se o proces, nezvratně vzniká umělecké dílo.

V českém kontextu používáme pojem performance ve stejném významu jako pojem akce, ale tímto používáním ztrácí další významy upozorňující na souvislosti s divadlem, hudbou a tancem. Pod pojmem akce si můžeme představit i déle trvající instalaci, kdežto performance je neopakovatelná. Akce může být zaznamenávána fotograficky nebo na kameru, není podmínkou, aby u takovýchto akcí byli diváci. Rozdíl můžeme vyzorovat už jen ve vlastních významech slov. Akce je odvozena od slova čin a performance znamená představení: „*A tak akcí*

---

74 MORGANOVÁ, Pavlína, cit. d. s. 36.

75 Rozdělení performance je v Kaprowově článku *Nontheatrical Performance*, celý text je dostupný online. [cit. d. 11. 1. 2017]. Dostupné z: <[http://www.belgiumishappening.net/home/publications/1976-00-00\\_kaprow\\_nontheatricalperformance](http://www.belgiumishappening.net/home/publications/1976-00-00_kaprow_nontheatricalperformance)>.

*může být označen výstup před diváky i zcela soukromá činnost, která je třeba pouze fotograficky zdokumentována.*“<sup>76</sup>

Ve výkladu tohoto pojmu je nezbytné zmínit to, že první definice performance vznikly v oblasti filozofie jazyka a následně se rozšířily do teorií kultury a umění: „*Pojem ‚performativní‘ (performative) zavedl John L. Austin. Do filozofie jazyka ho uvedl v rámci cyklu přednášek Jak udělat něco slovy (How to do Things with Words), který proběhl na Harvardu v roce 1955, tedy v době, do níž zasazují performativní obrat v umění obecně.*“<sup>77</sup> Austinův koncept performativity spočívá v tom, že všechno je zpochybnitelné, pevně dané pojmy a termíny mohou být nejisté, mnohovýznamové, nekonkrétní a tím „[Austin, pozn. B.M.] upozornil na performativní akt jako prostředek dynamiky, která ‚destabilizuje teorii binárních pozic jako celek‘.“<sup>78</sup> Myšlenka narušování každodenního života a pevně ukotvené lidské jistoty, kdy se člověk nemůže na nic spoléhat, je pro performativitu klíčová. Ze stejných myšlenek vycházejí i divadelní teoretikové věnující se pojmu performance. Například Erika Fischer-Lichte na základě analýzy několika divadelních teoretiků odvozuje tezi, že všichni vnímají provádění performativních aktů jako veřejné a ritualizované představení, které se snaží člověka oprostít od zajetých konvencí a stereotypů a snaží se ho rituálně očistit. Takže představení vycházející z rituálu je pro performační umění stěžejní.<sup>79</sup>

Hans-Thies Lehmann ve své knize *Postdramatické divadlo* uvádí jako důvod vzniku performance změny v zacházení s divadelními znaky a posouvání hranic divadla k praktickým formám, které usilují o reálnou zkušenost. Jako podstatu performačního umění uvádí bezprostřední a společnou zkušenost umělců a diváků: „*Performancia sa približuje k divadlu hľadaním vypracovaných vizuálnych a auditívnych štruktúr, zdokonalovaním mediálnych technológií a*

---

76 MORGANOVÁ, Pavlína, cit. d., s. 37.

77 FISCHER-LICHTE, Erika, cit. d., s. 29.

78 Tamtéž, s. 31.

79 Tamtéž, s. 32.

*narábaním s dlhšími časovými úsekmi.*<sup>80</sup> Lehmann na performance nahlíží z hlediska výtvarného umění a chápe jej jako rozšíření obrazového nebo objektového zpracování reality prostřednictvím časové dimenze: „*Trvanie, pomínutelnosť, simultánnosť a neopakovaletnosť sa stávajú skúsenosťami s časom v umení, ktoré sa už neobmedzuje na prezentáciu konečného výsledku skrytej tvorby, ale zhodnocuje časový proces vytvárania obrazu jako ‚divadelný‘ postup.*“<sup>81</sup> Divák už nemá za úkol mentálně rekonstruovat divadelní obraz, ale má mobilizovat své smysly, reagovat, prožívat a aktivně se účastnit procesu tvorby. U Lehmana se jedná o produkci přítomnosti a intenzivní komunikaci mezi performerem a diváky „face to face“.

Důležitým pojmem, kterému se Lehmann věnuje, je sebetransformace. Jím chce Lehmann pojmenovat překrývající se oblast divadla a performačního umění, přičemž se jedná o rozdílné vnímání těla hercova a performerova: „*[...]divadlo znamená, že umelci predvádzajú prostredníctvom informácií alebo gest realitu, ktorú umelecky transformujú. V performačnom umení se umelec menej zameriava na transformáciu a sprostredkovanie esteticky spracovanej skutočnosti nachádzajúcej sa mimo neho, viac sa usiluje o ‚sebetransformáciu‘.*“<sup>82</sup> Performeři tedy představují pouze sami sebe a ne divadelní postavy. Performer nebo performerka vykonávají akce, do nichž je velice často zapojeno jejich vlastní tělo, které je používáno jako objekt. Pro performance se hlavním znakem stává sebetransformace. Podle Lehmana koncept sebetransformace předkládá veřejnou sebevraždu jako jednu z radikálních variant performance, přičemž takovýto akt představuje reálnou a současnou zkušenost. Na základě performancí, které přecházejí od sebemanipulace až na samotnou hranici snesitelnosti, vidí Lehmann analogii s archaickými rituály. Blízký vztah performance a rituálů vidí i Erika Fischer-Lichte.

---

80 LEHMANN, Hans-Thies, cit. d., s. 155.

81 Tamtéž, s. 155.

82 Tamtéž, s. 158.

Oba teoretikové si jsou vědomi velmi úzké provázanosti mezi rituálem a performancí. Performance jsou dle nich veřejné a ritualizované akce, díky kterým může performer i divák dojít k očištění. Jako nástroje očištění je zde využíváno tělo nikoliv jako v běžném divadle ke zhmotnění nějaké představy, ale jako nástroje sebepoznání. Fischer-Lichte ukazuje prvky performance na představení Mariny Abramović z roku 1975 *Tomášovy rty*, přičemž na této konkrétní performance popisuje rovněž Lehmannův pojem sebetransformace: „[...] umělkyně nevytvářela artefakt, ale přímo před zraky diváků ‚zpracovávala‘ a proměňovala své vlastní tělo. Místo uměleckého díla existujícího nezávisle na ní či publiku vytvářela zážitek, na němž se přímo podíleli všichni zúčastnění.“<sup>83</sup> Oba teoretikové se shodují na tom, že tělo a určitý rituální akt obětování se je nejdůležitějším prvkem performance.

Rituální vznik divadla předjímá příklon k performativnímu pojetí, což s sebou přineslo klíčový koncept představení. Tento koncept představení potřeboval komplexnější teoretické ukotvení, o nějž se pokusil již Max Herrmann při etablování divadelní vědy jako samostatného vědního oboru na počátku 20. století. Snažil se určit prvotní vztah mezi diváky a představiteli: „*Původním smyslem divadla [...] bylo divadlo jako společenská hra – hra všech pro všechny. Hra, na níž se podílí všichni – herci i diváci. [...] Publikum je chápáno jako spoluhráč. Stává se tvůrcem divadelního umění. Divadelní událost vytváří mnoho zúčastněných, takže její společný původ nemůže zmizet. V rámci divadla se vždy formuje společenství.*“<sup>84</sup> Můžeme tedy říci, že představení je utvářeno fyzickou spolupřítomností aktérů a diváků. Aby se divadlo, hra nebo performance mohly konat, musí se v určitou dobu a na určitém místě sejít aktéři a diváci. Max Herrmann nově definoval pojem představení jako: „*hru všech pro všechny*“<sup>85</sup>, čímž redefinoval vztah aktérů a diváků. Diváci zde nejsou pouhými pozorovateli, kteří na základě svých znalostí, emocí a pozorování připisují hercům určité významy. Nejedná se zde o vztah subjekt – objekt, ani jedna strana není spolu

---

83 FISCHER-LICHTE, Erika, cit. d., s. 19.

84 Tamtéž, s. 42.

85 Tamtéž, s. 43.

navzájem konfrontována. V tomto případě se jedná o vztah partnerských subjektů, diváci jsou považováni za spoluhráče, kteří svou spoluúčastí vytvářejí důležitý podíl ve hře. Jedná se o fyzickou přítomnost, vnímání a především o reakce: *„Představení je výsledkem interakce mezi představiteli a diváky. Vzniká na základě pravidel hry sjednaných mezi všemi zúčastněnými – aktéry i diváky –, a ta mohou být stejně dodržena jako porušena.“*<sup>86</sup>

Pojem, který souvisí s diváckým chápáním a vnímáním performance je estetika účinku. Tento termín razili avantgardisté na začátku dvacátého století, přičemž se nejedná o sémantickou hodnotu díla, ale o určitou duchovní očistu a procítění z pozice diváka: *„Redukce inscenačních prostředků na jejich materiálnost/smyslovost znesnadňuje hercům produkci významů, ale zároveň dává divákům volnost je samostatně dotvářet. Vytváření významů aktéry výrazně oslabuje účinek na diváky. Proto estetika účinku po aktérech vyžaduje rezignaci na jakékoli pokusy o vytváření významu.“*<sup>87</sup> Avantgardisté a umělci šedesátých let byli stejného názoru, a sice že: *„úkol představení nemůže být zprostředkování významů vytvořených jednou skupinou účastníků – aktéry, režisérem, scénografem, skladatelem či dramatikem – druhé skupině tj. divákům. Představení nemá sloužit k zprostředkování významů či – slovy Ejzenštejna – k zprostředkování smyslu.“*<sup>88</sup> Konečná podoba a význam divadelního představení nebo performance záleží pouze na divákovi a jeho subjektivním vytvoření závěru.

Erika Fischer-Lichte tvrdí, že pro estetiku účinku je důležitý návrat divadla k rituálu nebo slavnosti, což může odrážet touhu vytvářet nové formy společenství. Tím je vysvětlen zájem lidí například o sport, vždy se jedná o skupinu lidí, tedy konkrétní společenství, které má podobné zájmy. Takovéto formy událostí *„záměrně rezignují na zprostředkování významů a soustředí se na vyvolání údivu, šoku, fascinace a děsu u diváků, čímž okamžitě tělesně působí. Liminální zkušenost má v těchto případech dvojí cíl: na jedné straně stojí společenská přeměna jedince na člena společenství, na druhé somatická –*

---

86 FISCHER-LICHTE, Erika, cit. d., s. 43.

87 Tamtéž, s. 201.

88 Tamtéž, s. 201.

*fyziologická, afektivní – proměna.*<sup>89</sup> Divadelní představení a performance by se měly, pomocí svých účinků, těmto formám přiblížit. Avantgardní umělci používali k dosažení potřebného účinku dvě metody: „*šok a zapojení pohlcujících emocí a jednání.*“<sup>90</sup> Pojem estetika účinku úzce souvisí s pojmem katarze, který ovlivňoval debaty o estetickém prožitku během představení: „*Aristotelés v Poetice definoval účinky tragédie jako bázeň (fobos) a soucit (eleos), čímž upozornil na afektivní sílu představení, která bývá tělesně zakoušena a může vést až k proměně těch, kdo jsou jí vystaveni.*“<sup>91</sup> Termín katarze opět odkazuje ke svým kořenům vycházejících z rituálu. Afektivní vzrušení při divadelním představení nebo performance přivede diváka do stavu hraniční zkušenosti – liminality, ale vlastní transformaci s sebou přinese až katarze: „*Zkušenost – prožití katarze – umožněná tragickým divadlem v sobě spojuje liminální zkušenost a transformační účinek.*“<sup>92</sup> Takže pro dosažení kýženého výsledku, například rituálního očištění, je potřeba vytvořit afektivní a šokové situace, které dostanou diváka do určité hraniční situace, která mu umožní se transformovat.

Erika Fischer-Lichte pojem estetika účinku do jisté míry nahradila estetikou prožitku, kterou definovala jako: „*liminální zkušenost, mezní prožitek, které mohou vést až k transformaci, respektive mohou být jako transformace zakoušeny.*“<sup>93</sup> Je přesvědčena, že: „*tento druh estetického prožitku je pro estetiku performativity klíčový.*“<sup>94</sup> Můžeme říci, že významy pojmů estetika účinku a estetika prožitku jsou velmi podobné. Takže bychom oba pojmy mohli shrnout slovy, že: „*divadelní představení mají transformativní schopnost – vyvolávají tedy procesy, které mohou vést k přeměně všech zúčastněných, jak aktérů, tak*

---

89 FISCHER-LICHTE, Erika, cit. d., s. 283.

90 Tamtéž, s. 217.

91 Tamtéž, s. 276.

92 Tamtéž, s. 275.

93 Tamtéž, s. 275.

94 Tamtéž, s. 276.

*diváků*.<sup>95</sup> V obou případech se jedná o spojení umění a života, což je i jednou z myšlenek umělců šedesátých let.

Pokud bychom chtěli tyto pojmy aplikovat na Nitschovo *Divadlo orgií a mystérií*, můžeme říci, že se svou estetikou velice přibližují tezí koncipujícím estetikou účinku na divadle. Využívá symbolů, rekvizit a aktérů, kteří asociují určité významy, ale žádné nové nevytvářejí. Dokonce dává křesťanskou symboliku do kontrastu se středověkými rituály a dionýsovskými slavnostmi. Divákovi předkládá poměrně drastický pohled, takže ho uvádí pomocí afektivního vzrušení do liminálního stavu, jehož výsledkem je určité transformační a rituální očištění, katarze. Finální podobu představení nechává pouze na divákovi.

Podstatnou součástí performance jsou diváci, kteří nemusí být nutně aktivně zapojeni do děje, ale mohou dostávat podněty k finální realizaci díla ve své mysli. Ovšem v počátcích performance byla výrazná konfrontace publika a umělce, tvůrci performance chtěli publikum především šokovat. V současnosti jsou performance mnohem klidnější a neatakují tolik diváka. Tím, že oproti happeningu nejsou v performanci aktivně zapojeni diváci, je v nich méně nepředpokládaných reakcí a dějů, proto jde důkladněji připravit. Ovšem to nevylučuje, že se nemůžou stát nepředvídatelné situace, performer musí počítat i s určitou nahodilostí. Při prvních performancích, například Mariny Abramović v šedesátých a sedmdesátých letech, býval kladen důraz na proces tvorby a především performance nemohla být nikdy ve stejné podobě opakována, protože těžila z přítomného okamžiku. Tato jedinečnost už dnes také neplatí, v současné době existují performance, které se dají opakovat hned několikrát. Navíc performeři obnovují představení ze začátků své tvorby. Příkladem performance, do které aktivně zasáhli diváci, jsou již zmiňované *Tomášovy rty* od Mariny Abramović. Po několika hodinách jejího sebetrýznění publikum nevydrželo poměrně drastický pohled na pomalu se ničící nahé tělo a zasáhlo. Snesli Marinu Abramović z ledového kříže, na němž ležela, a tím předčasně ukončili představení. Tento moment je jeden ze zlomových okamžiků ve vnímání hraničních forem divadla. Je příkladem toho, jak se dá pomalým psychickým atakem vyburcovat k akci poměrně velké množství lidí.

---

95 FISCHER-LICHTE, Erika, cit. d., s. 276.



V případě Hermanna Nitsche a jeho postoji k divákům, nebo přesněji zúčastněným, není úplně jednoznačný přístup. Ve všech akcích počítá s mentálním zapojením publika a jeho rituální očišťováním. Jsou akce, kdy dovolí publiku být v bezprostřední blízkosti odehrávajícího se rituálu, jak tomu bylo i při 122. akci ve vídeňském Burgtheatru. Diváci se mohli volně pohybovat po celé budově i před ní a popřípadě se procházet mezi aktéry. Odlišné jsou akce, kde Nitsch poměrně výrazně odděluje diváky od účinkujících, takovým příkladem je 135. akce z kubánské Havany. Zde byli diváci pouze pozorovateli, kteří měli přesně určené místo ke svému stání a pozorování akce. Úplným opakem jsou Nitschovy akce ze šedesátých let, které byly tvořeny pro úzký okruh diváků, takže pro zpřístupnění širšímu publiku byly pořizovány poměrně detailní videozáznamy. Nitschovy první akce neměly takový rozsah, jako mají v současné době, proto nebyl tehdy problém pořídit záznam například jednoho zúčastněného pasivního modelu. V tomto případě počítal se zprostředkováním záznamu divákovi a jeho následnou aktivitou, kterou nemůže nijak ovlivnit. Do jisté míry tímto technickým zásahem ztratil jedinečnost neopakovatelnosti a přímý kontakt s divákem.

Vypracovat komplexnější typologii akčního umění není jednoduché, je velice rozmanité, široké, individuální a neopakovatelné. Problémem je nezařaditelnost jednotlivých performancí a happeningů, protože procházejí napříč několika uměleckými obory a médii a tím jsou zařaditelné hned do několika kategorií: „*Většina autorů se tudíž celkovou typologií nezabývá a věnuje se pouze vybrané části akčního umění, ať už je to body art, happening, land art nebo performance.*“<sup>96</sup>

Dalším důležitým pojmem, věnujícím se hraničním formám divadla a především netradičním prostorům, je *site specific*. Autoři knihy *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific* se snaží pojem *site specific* definovat a chtějí ho zasadit do české divadelní terminologie. Osvětlují jeho vznik a přihlížejí k ostatním netradičním a hraničním formám divadla. Všichni se shodují v tom, že jednotlivé druhy netradičních divadel mezi sebou prostupují

---

96 MORGANOVÁ, Pavlína, cit. d., s. 37.

a navzájem se ovlivňují, a proto nebývá jednoduché určit jednotnou formu daného divadla nebo jen představení. Vždy záleží na úhlu pohledu teoretika: „*Termínem site specific se označují umělecké projekty vytvořené pro konkrétní prostor a čas. Hlavním tématem této umělecké formy je právě prostor (či místo) – jako nejdůležitější médium a nástroj pro veškeré tvoření. Jedná se o umění, které je závislé na konkrétním místě, od něž se odvíjí.*“<sup>97</sup> Pro projekty site specific je tedy stěžejní místo, v němž se událost odehrává, z vlastností a okolností místa jsou čerpána témata, která se zde nabízejí. Stejně tak jako pro performance a happeningy je také pro tento druh divadla charakteristická autentičnost a jedinečnost. Projekty jsou vytvářeny pro konkrétní lokaci, tudíž jsou nepřenositelné a tím se stávají časově omezené, unikátní a originální. Důležitá je zde i dramaturgie – při akcích bývá vyprávěn příběh konkrétního místa, který je zachycen v čase a v prostoru, a tím se i on stává jedinečným a neopakovatelným. Samotný prostor je tudíž pro dramaturgii stěžejní: „*Jedinečné a autentické je umění site specific v tom, jak vychází z identity místa, které se stává předmětem výzkumu, sociální sondou či určitou rozehranou výzvou pro jeho obyvatele a komunitu.*“<sup>98</sup>

Je třeba si uvědomit, že site specific projekty dávají novou šanci chátrajícím prostorům a budovám tím, že mohou reflektovat jejich minulost. Nejčastěji jsou těmito projekty oslovováni lidé, kteří žijí v dané lokalitě, a přímo se jich to týká. Ze strany organizátorů a tvůrců se jedná o poměrně hloubkový sociologický a antropologický výzkum: „*Ovlivňovat životní či veřejný prostor a vytvářet aktivity vedené ke sdílení a společnému zážitku je hlavním tématem projektů site specific. Místo není kulisa či atraktivní scénografie pro divadlo a výtvarné dílo.*“<sup>99</sup> Všechny projekty site specific se snaží o vytvoření společného zájmu o aktuální problém související s lokalitou. Tvůrci těchto projektů většinou pracují s místními a autentickými prostředky, ale chtějí zároveň také vytvořit nové prostředí, redefinovat a znovuobjevit daný prostor.

---

97 SCHMELZOVÁ, Radoslava a kol. autorů. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific*, s. 86

98 Tamtéž, s. 86.

99 Tamtéž, s. 86.

Projekty site specific jsou většinou založené na kolektivní práci a spojují několik oborů výzkumu a umění, čímž dostávají interdisciplinární charakter. Proto se jedná o uměleckou disciplínu, která se pohybuje na hranici výtvarného a divadelního umění. Tímto širokým vymezením je site specific blízko jiným hraničním žánrům, jako je happening nebo performance. Jelikož je tento směr poměrně nový, stále nemá přesnou a konkrétní definici, neustále se vyvíjí, a proto se také různé verze výkladu tohoto pojmu mohou od sebe lišit. Problematický je i samotný překlad slova, pojem site specific nemá svůj český ekvivalent. Většinou bývá s tímto pojmem spojeno slovo projekt, který vyplývá z určitého charakteru produkce, jenž zahrnuje nejrůznější druhy umění, a tím se stává výsledkem spojení několika uměleckých složek: „*Termín site specific volně navazuje na umělecké pojmy, jako je happening, land art nebo earth art, body art, environment a performance.*“<sup>100</sup> S tímto termínem bývají velice často spojovány pojmy jako například revitalizace, ožívování, recyklace, second hand místa a další. Z důvodu poměrně složitého uchopení tohoto pojmu bude proto nezbytné uvést hned několik definic pro jeho zpřehlednění: „*Site specific jsou představení koncipovaná pro nalezená místa, existující sociální vztahy či sociální lokace (ať již užívané či neužívané), vystavená v jejich rámci a podmíněná jejich náležitostmi.*“<sup>101</sup> „*Pojem site specific v divadelní teorii označuje divadlo, divadelní cestu, metodiku, která chce vědomě být v kontaktu s konkrétním prostředím se všemi jeho kvalitami, jedinečnostmi, ale také s jeho historií a konflikty. Site specific přístup vychází z prozkoumávání možností konkrétního prostředí (místa, budovy) pomocí umělecké tvorby.*“<sup>102</sup> Obě definice jsou postaveny na důležitosti místa, pro které

---

100 SCHMELZOVÁ, Radoslava a kol. autorů. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific.*, s. 92.

101 Mike Pearson (umělecký vedoucí souboru BrithGof, pedagog Aberystwyth University v Anglii věnující se studiu performance, sám od roku 1971 vytváří fyzické a site – specific projekty). SCHMELZOVÁ, Radoslava a kol. autorů. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific.*, s. 89.

102 Roman Černík (Centrum Johan Plzeň, spoluzakladatel Centra pro kulturní a sociální projekty JOHAN, je velice úzce spjat se vznikem Otevřeného komunikačního prostoru Moving Station na bývalém nádraží Plzeň – Jižní město). SCHMELZOVÁ, Radoslava a kol. autorů. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific.*, s. 89.

jsou projekty site specific tvořeny. Projekty z dané lokace čerpají všechno, od historie, specifičností, sociálních vztahů, až po konflikty.

Prostorem, jeho využitím a přetvářením se zabývala druhá divadelní reforma. Dokonce se nad prostorem uvažovalo tak, že ho může ovlivňovat konkrétní představení, které se v něm odehrává: „[...] *prostor inscenace není předem dán, inscenace není ‚vložená‘ kamkoli, nýbrž naopak ovládá a podřizuje si každý, i původně sebevíc ‚nedivadelní‘ prostor, to ona prostor artikuluje a organizuje jej pro herce a pro diváky.*“<sup>103</sup> Myšlenka zde sice není zaměřena na upozornění na chátrající objekty, ale uvažuje se o divadelním prostoru jako o něčem, co nemusí sloužit pouze divadelním účelům. Z toho je zřejmé, že představení určuje prostor, ve kterém se odehrává. Aby nové formy divadla vyzněly v plném rozsahu, nejsou pro ně úplně vhodné divadelní budovy s kukátkovým typem jeviště. Většinou se jedná o hraniční žánry jako je performance a happening, které se snaží aktivně zapojit diváka, čehož není možné docílit v odděleném prostoru pro herce a pro diváky. Navíc se tyto formy divadla snaží nejvíce přiblížit lidem tím, že jsou akce konány v reálném prostředí blízkém lidem, jako jsou ulice, továrny a nejrůznější veřejná prostranství.

Poměrně novým pojmem, oscilujícím mezi hraničními formami divadla jako je happening, performance a site specific, je imerzivní divadlo: „*Imerzivní divadlo je [...] divadlo, které člověka zcela obklopuje, divadlo bez rampy mezi hledištěm a jevištěm, alternativní realita, v níž divák přistupuje na herní principy a pravidla a sám si určuje svoji dramaturgii vnímání pohybem po prostoru, který musí mít dostatečný rozsah, aby se v něm – jako v realitě – mohly odehrávat paralelní děje, ale dostatečně koncentrovaný, aby se v jeho rámci dal dovyprávět kompaktní příběh.*“<sup>104</sup> Příkladem imerzivního divadla v Čechách je projekt *Golem*, který se uskutečnil na pražské Štvanici (Vila Štvanice) v roce 2014. Tvůrcem tohoto projektu je Ivo Kristián Kubák, který také napsal zde citovanou monografii s názvem *Imerzivní divadlo a média*. Kubák se v knize snaží vysvětlit hraniční formu imerzivního divadla na konkrétním projektu, kterým je již zmiňovaný *Golem*. Imerzivní divadlo vychází z hraničních forem divadla,

---

103 BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 1993. s. 35.

104 KUBÁK, Ivo Kristián, cit. d., s. 12.

především z happeningu: „[...] tedy spontánních neopakovatelných uměleckých akcí na pomezí hry a života, umění a každodennosti, reagujících na okamžité okolnosti.“<sup>105</sup> Tato interaktivní forma divadla má velice blízko k site specific, také se váže na konkrétní místo, je s ním v úzkém propojení a přináší divákovi nějaké aktuální sdělení. Celý koncept imerzivního divadla vychází z interaktivního vztahu mezi performery, diváky a místem: „Výtvarné řešení se dá nazvat sadou instalací, jichž je možné se dotýkat a detailně je prozkoumávat, podobají se filmové scénografii, která vytváří iluzi reálných prostředí. Samotná inscenace pak může divákovi připomínat počítačovou nebo společenskou hru (tzv. bojovku), [...]“<sup>106</sup> Stejně tak jako happeniny může i imerzivní divadlo trvat několik dní, čímž může hraničit s reality show.

Výsledná forma je kombinací mezi divadlem a atrakcí. Divák do děje nijak nezasahuje, je pouze v pozici pozorovatele, ale musí vynaložit aktivitu k rozkrytí a objevení děje. Silný vliv má i samotné místo a výtvarné instalace, takže diváka nemusí nutně ovlivnit pouze jednání herce. Důležitou podstatou imerzivního divadla je to, že se divák fyzicky ocitá v iluzivním světě a v jeho bezprostřední blízkosti se odehrávají situace vytvářené herci: „Diváci popisují svůj zážitek z návštěvy představení jako pocit hráče počítačové hry, voyeur, detektiva, hosta ve virtuální realitě, ale zároveň pocit bezpečí neviditelného pozorovatele.“<sup>107</sup>

Stále populárnější jsou hraniční a interaktivní formy divadla, které zapojují diváka aktivně do děje, ale jiným způsobem než happeniny a performance. Divák je do děje zapojen vědomě a podle toho také jedná. Nemusí se jednat o hraniční formy divadla čerpající z rituálu, ale o formy vycházející například z počítačových her. K těmto druhům divadla se vyjádřil i Kubák: „Interaktivní a akční formy divadla získávají svou popularitu právě díky kombinování tradičních divadelních postupů a nových médií, aktivnímu zapojování divákovy

---

105 KUBÁK, Ivo Kristián, cit. d., s.16.

106 Tamtéž, s. 16.

107 Tamtéž, s. 16.

*mysli a těla, hravosti, dobrodružství, objevování nových prostor a rozšiřováním kultury mimo oficiální instituce.*“<sup>108</sup>

Pojmy, které se využívají k označení nejrůznějších forem akčního umění, jsou rozmanité, což zhoršuje jejich přesné vymezení a určení. Komplexnější definování těchto pojmů je v českém kontextu poměrně složité, protože existují nejrůznější definice. Navíc většina akčních projevů zasahuje do různých druhů umění, a proto je můžeme zařadit do více kategorií, v tom případě se jedná o takzvané žánrové crossovery. Na druhou stranu takovéto propojení žánrů divadla jenom prospělo. Všechny formy hraničního divadla usilují o aktivní zapojení diváků do akce.

Díky přiřknutí důležitosti představení, což souvisí s uvažováním o divadle mimo literární vědu, vzrostl zájem o studium rituálu, kterému se věnují někteří teoretici zabývající se definováním happeningu a performance. Dlouhou dobu bylo divadlo součástí literárních teorií. Teprve divadelní věda, jako nová uměnovědná disciplína založená Maxem Herrmannem na začátku dvacátého století v Německu, nasměrovala pozornost na představení. Zaměření se na představení mělo svou paralelu také v jiné nově založené vědě, věnující se rituálu. Tímto se pozměnila do té doby vnímaná pozice mýtu a rituálu, rituál se stal nadřazeným nad mýtem a mýtus poskytoval interpretaci rituálu.<sup>109</sup> Takže můžeme říct, že došlo k posunu od dramatického textu k divadlu a od mýtu k rituálu.

Rituál je forma aktivity, která předcházela vzniku divadla a jejíž pomocí se vyprávěly základní mýty. Jedná se o paradivadelní aktivity, které fungují na jasně daných pravidlech a normách. Rituál chápeme jako zpřítomnění mýtu pomocí nonverbálních praktik. Jsou to prastaré praktiky, kdy společné konání (obětování zvířat nebo předmětů) spojilo všechny zúčastněné pevným poutem. Po obětování obvykle následovala hostina, což byl podnět ke vzniku společenství, takže můžeme říci, že ze seskupení rituálního se stalo seskupení politické a sociální.

---

108 KUBÁK, Ivo Kristián, cit. d., s. 16.

109 FISCHER-LICHTE, Erika, cit. d., s. 40 – 44.

Z divadelních teorií i historie je známo, že vznik divadla se připisuje k oslavám kultu boha Dionýsa, jejichž obsahem byl i oslavný zpěv dithyramb, ze kterého se později podle Aristotela vyvinula tragédie.<sup>110</sup> Performance je dokladem velice úzkého propojení divadla s rituálem, což se budu snažit ukázat na Nitschově *Divadle orgií a mystérií*.

Eva Stehlíková se ke kultu boha Dionýsa vyjadřuje následovně: „*Neumíme odpovědět na otázku, proč je řecké divadlo spjato právě s kultem boha Dionýsa. Mnohé náboženské slavnosti byly veřejně přístupné a pravidelně se opakovaly. Při mnohých z nich byly rituální úkony doprovázeny hudbou, zpěvem a tancem a spojeny s procesím.*“<sup>111</sup> Dionýsos byl řecký bůh, který učil lidi pěstovat vinnou révu a lisovat víno, a jakmile lidé poznali příjemné opojení z této tekutiny, stal se pro ně Dionýsos symbolem veselí a bujarosti. Nebyl pouze bohem vína, ale rozdával nadšení a byl bohem veškerého růstu v přírodě. Byl oceňován za to, že přinášel radost ze života, uvolňoval inspiraci a nadšení, dával podněty k lásce a osvěžoval tělo i ducha. Přiváděl lidi do opojných stavů, ve kterých začínali být sami sebou. K jeho počtě byly pořádány velkolepé slavnosti, které se postupem času staly až nespoutanými taženými. K těmto oslavám je připisován i vznik divadla jako takového, především dithyrambu, zpěvu mužů oděných do kozlích kůží. O tomto zpěvu je velice málo dochovaných informací, zprávu o něm podal Aristoteles v *Poetice*, proto je složité si utvořit o této akci ucelenější představu. V každém případě se jedná o kult boha, který umožňuje pestrou podívanou. Nitsch si ke svému rituálnímu divadlu vybral úplný počátek vzniku organizovaných a bujarých oslav, které jsou plné hojnosti a extatických stavů.

*Divadlo orgií a mystérií* vychází z mýtu o Dionýsovi a rituálům mu zasvěceným, proto krátce nastíním význam tohoto boha a vznik antického divadla. Divadlo mohlo prakticky vzniknout kdekoliv, ale jediné podložené svědectví pochází z antického Řecka. Eva Stehlíková se ke vniku divadla vyjadřuje následovně: „*Předpokládáme sice, že všude na světě mohlo z rituálu vzniknout*

---

110 ARISTOTELES. *Poetika*. Praha : GRYP, 1993. s. 10 – 11.

111 STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. s. 7.

*divadlo, jediné místo, kde pro to máme svědectví, je však právě antické Řecko.*“<sup>112</sup> Z toho důvodu vnímáme antické Řecko za kolébku divadla. Ovšem pro vznik divadla bylo nutné učinit několik kroků, které pomohly oddělení divadla od rituálu: „*Aby mohlo z rituální podívané vzniknout divadlo v dnešním slova smyslu, bylo třeba učinit dva důležité kroky. První: bylo třeba přestat hrát pro bohy a začít hrát pro lidi – tím se z účastníků slavnosti stali inscenátoři a diváci. Druhé: bylo třeba měnit témata inscenace – tím se z opakované podívané stala podívaná jedinečná, konající se jenom zde a právě teď. V prostoru vzniklém mezi inscenátory, autorem tématu a diváky rozvinula antika dva typy divadla: divadlo – obřad a téměř všechny známé formy divadla – zábavy.*“<sup>113</sup> Pro vznik divadla bylo velice důležité vydělení prvního herce z chóru a zavedení herce druhého. Tím byl vytvořen zpočátku primitivní dialog mezi hercem a chórem. Dramatická situace vznikla až s výstupem druhého herce, až tehdy se rozvinul skutečný dialog. K rozvoji dramatické situace bylo potřeba střetu zájmů, čímž vznikaly dramatické konflikty, které mohly být buď komické, nebo tragické. Důležité je, že se drama snažilo od svých počátků vydělit z omezených hranic rituálu, opouštělo témata o bozích, jimž bývaly zasvěceny slavnosti a přebíraly jiné mytologické příběhy. Na druhou stranu však zůstalo řecké divadlo součástí náboženských slavností, přičemž tento vztah divadla a náboženství je důvodem, proč byla návštěva divadla bytostnou potřebou člověka a zároveň byla i jeho povinností. Náboženské rituály byly běžnou součástí tehdejšího života, ročně se slavilo až kolem třiceti svátků zasvěcených nejrůznějším bohům: „*Písňemi, tanci a maskovanými průvody slavený kult boha Dionýsa, z něhož se divadlo vyvinulo a s nímž bylo spojeno, měl mezi těmito slavnostmi významné postavení. [...] Dionýsovi bylo zasvěceno několik Svátků – Oschoforie, Anthestérie, Venkovské neboli Malé Dionýsie, Velké Dionýsie a Lénaje.*“<sup>114</sup> Divadelní představení byla původně součástí Malých Dionýsií, ty však ztratily své dominantní postavení v momentě, kdy Peisistratos vytvořil jejich městskou verzi s názvem Velké Dionýsie. Jednalo se o jednu z největších slavností antického Řecka organizovanou státem.

---

112 STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. s. 7.

113 Tamtéž, s. 8.

114 Tamtéž, s. 11.



### 3.1. Aplikace pojmů happening a performance na *Divadlo orgií a mystérií*

V následující části kapitoly se budu věnovat radikálnímu *Divadlu orgií a mystérií* Hermanna Nitsche a aplikaci pojmů performance, happening a rituál na tento koncept očišťujícího divadla. Je třeba mít na vědomí, že Nitschovým prvotním cílem nebylo vytvořit divadlo, které bychom mohli přesně zaškatulkovat pod pojmy performance nebo happening, jeho práce zahrnuje tolik oblastí umění, že není jednoduché ji komplexně zařadit a pojmut. Nitsch se snaží o vytvoření takzvaného totálního divadla, kde chce do vnímání svých akcí zahrnout všechny lidské smysly a tím dosáhnout rituálně očištných až extatických stavů aktérů a publika. Proto si Nitsch vytváří jednotlivé složky svých akcí sám, určuje choreografii, scénografii a sám si k jednotlivým akcím skládá hudbu. Navíc se akce *Divadla orgií a mystérií* pohybují na samé hranici umění, obsahují velké množství krve, těl a orgánů mrtvých zvířat a nahá lidská těla, což pro velké množství lidí není akceptovatelné. Tohle byl jeden z hlavních důvodů, proč byly Nitschovy akce zakazovány, napadány, odsuzovány a přerušovány policií.

Jak jsem již zmiňovala, v prvopočátcích divadla byl znatelný vývoj od mýtu k rituálu. Tento vývoj můžeme vnímat i v *Divadle orgií a mystérií*, kdy mýtem je celý kult boha Dionýsa, který si Nitsch přetváří do podoby vlastního rituálu, v němž kombinuje několik historických očišťujících praktik. Nitschovo divadlo můžeme chápat jako koncept netradičních rituálů, na kterém neustále pracuje a rozvíjí ho. Jak jsem již zmiňovala, prozatím nejbliže jeho dokonalé představě byla *Šestidenní hra*, kterou uskutečnil v roce 1998 na svém zámku Prinzendorf. Nitschův koncept *Divadla orgií a mystérií* čerpá z několika prvků, jimiž jsou divadlo a rituály spojené s kultem boha Dionýsa, Aristotelova katarze, okázalé barokní divadlo a opera a Freudova psychoanalýza. Nitsch je velkým obdivovatelem freudovských psychoanalytických teorií, ty se velice zřetelně odrážejí v jeho tvorbě. Přesněji Freudovy teorie o počátku náboženství a především myšlenka, že ve všech náboženstvích můžeme vypozařovat prvního otcovraha. V křesťanství se tato myšlenka váže k první vraždě, což je zabití Abela Kainem. V Nitschových akcích je znatelný symbol ukřižování Krista, což je považováno jako zmiňovaná vražda prvního otce. Dále upozorňuje na vraždy

antických bohů, jako například Dia a Orfea, ale i oslepení Oidipa a vykleštění Attise.<sup>115</sup> V *Divadle orgií a mystérií* je smrt podmínkou pro znovuzrození a přijetí všech aspektů života. Nitsch chce osvobodit lidstvo od zabíjení a smrti, k čemuž využívá silnou smyslovou zkušenost. Podle těchto tezí chápe pomyslný akt obětování jako určitý způsob odreagování.

Již na první pohled *Divadlo orgií a mystérií* vzbuzuje pocit starověkého rituálu obětování, očištění a znovuzkříšení. Klasická akce trvá několik hodin a začíná rozeznáním hlasité hudby, protože dle Nitsche byly extatické stavy při rituálech vždy doprovázeny co nejhlasitější hudbou. Poté dává Nitsch příkaz k zahájení obřadu, je přineseno mrtvé zvíře, které je vykucháno, vnitřnosti a krev jsou lity na figuranty. Také jsou využívány různé látky, bílá roucha, obvazy a jiné materiály. Ty přivedly Nitsche k myšlence, že by své akce mohl dovést k vrcholu a tvořit při nich obrazy.

Ve všech akcích *Divadla orgií a mystérií* jsou prvky starověkých rituálů, středověká mystéria, katolické průvody a kolektivní obětní slavnosti v aktualizované podobě pro dnešní dobu. Dominantou je „hromadná hostina“ (hodokvas), která symbolizuje poslední večeři: „[...] Nabízí excesivní prožitek blízkosti smrti, ale také následné uvolnění při jídle a pití.“<sup>116</sup> Ovoce a zelenina, převážně hroznové víno jako symbol boha Dionýsa a rajská jablíčka jsou vkládány do útrob mrtvých zvířat a na nahá těla figurantů nebo jsou drcena a rozmazávána po bílém plátně umístěném na stole. Nitsch tvrdí, že pro jeho divadlo je důležité, aby vše, co se odehrává, bylo reálné, takže mrtvé jehně je opravdu mrtvé jehně, taktéž i ovoce a krev. Tato naturalističnost umocňuje očišťující rituál.

Některé akce začínaly nebo obsahovaly procesí v krajině. Skupina figurantů se pod Nitschovým dohledem sešla na konkrétním místě a postupně se přesouvala na další přesně určené místo, kde se rituál dokonával. Tyto procesní akce bývají většinou konány především na Nitschově zámku Prinzenhof, kde má rozsáhlé pozemky s vinicemi. Při akcích na zámku je užíváno všech jeho

---

115 ROMANOVÁ, Lucie, cit.d., s. 21.

116 Tamtéž, s. 23.

místností, sklepení, stájí, kaple a ovocnářské zahrady. Venkovská atmosféra a především nebe plné hvězd v noci v Nitschovi vyvolávají kosmické sny, které vrcholí lucernovými průvody.<sup>117</sup> Procesuálnost je výrazným prvkem happeningu, přítomní jsou do akce aktivně zapojeni a pohybují se přesně s děním.

Čerpání z divadla a rituálů věnovaným bohu Dionýsovi je podle teoretiků příznačné pro druhou divadelní reformu, do které spadá i celá supina vídeňských akcionistů a samotná tvorba Hermanna Nitsche: „*Teprve druhá reforma vytvořila divadlo, v němž byl divák podnícen ke skutečnému spolutvoření. A teprve divadlo divákovy tvořivosti je ‚Dionýsovým divadlem‘.*“<sup>118</sup> I Nitschovo divadlo potřebuje divákovu aktivní účast, buď jeho mentální zapojení, anebo jeho přímou fyzickou angažovanost. Bez dostatečné aktivity není možné dosáhnout rituálního očištění, extáze a společného výsledku.

Cílem *Divadla orgií a mystérií* je dát dramatický tvar mýtům a náboženstvím, jedná se o metamorfózu umění do obřadu: „*Jeho [Nitschovo, pozn. B.M.] ‚totální divadlo‘ je neopakovatelná forma modelů, sloučení mýtů a estetiky, náboženských metafor a každodenního života. Usiluje o principy krásy v perfektní formě: ideál, duchovní krása se paradoxně objeví při odhmotnění a smyslovém zintenzivnění.*“<sup>119</sup>

Nitsch své akce nedefinoval jako happeningy nebo performance, což také zhoršuje zařazení *Divadla orgií a mystérií* do divadelních pojmů. Přestože sám tvořil netradiční divadlo, byl nadšen, když se dozvěděl, že umělci v Evropě začali tvořit happeningy. Důležité bylo, že se něco děje. Pokud bychom měli na jeho akce aplikovat pojmy happening a performance, více společných prvků by se našlo s pojmem performance. Proto bych se nyní chtěla věnovat aplikaci jednotlivých znaků performance na *Divadlo orgií a mystérií*. Nitsch vnímá své divadlo jako rozšíření své akční malby. Podstatnými prvky se pro něj stává scéna a celkové provedení, důležitý je pro něj samotný proces tvorby, protože ten je neopakovatelný a těžší z přítomného okamžiku. Všechno, co Nitsch anebo jeho

---

117 ROMANOVÁ, Lucie, cit.d., s. 23.

118 BRAUN, Kazimierz, cit. d., s. 35.

119 SCHIMMEL, Paul, cit. d, s. 184.

figuranti dělají, má striktně danou choreografii a přesně daný řád, jediný, kdo do něj může zasáhnout, je Nitsch sám. Přes všechna pevně daná pravidla je každá akce jedinečná a neopakovatelná. Diváci mohou být při akcích v poměrně velké blízkosti veškerého dění, ale přesto zůstávají pouze pozorovateli. Komunikace a samotný proces mezi jevištěm a hledištěm je zde velice důležitý, protože celá akce má spirituální a očišťující efekt pro všechny přítomné. Figuranti vše, co se děje, zažívají na vlastní kůži, takže jsou celému procesu tvorby a následnému očištění nejblíže, důležitá je otevřenost a smyslové nadšení u aktérů, každý je veden k novému pochopení vlastní existence. Kdokoliv se akce účastní, může se zapojit, například jako při akci v Burgtheatru, kdy se diváci mohli zapojit do lití krve na prasečí torzo, anebo zůstat pouhým pozorovatelem, jak je tomu ve většině případů. Ovšem lidé jsou poměrně striktně rozdělení na aktéry a diváky. Proto můžeme říct, že je *Divadlo orgií a mystérií* pevně rozděleno hranicí jeviště – hlediště a publikum zde do jisté míry produkuje přítomnost. Ale na druhou stranu jsou všichni zúčastnění herci a tvůrci v jednom, všichni se podílejí na dosažení kýženého výsledku, jímž je rituální očištění. Pouhý pohled na Nitschovy rituální praktiky je pro zúčastněné a diváky očišťující. Ne každý divák se vydrží koukat na takto krvavou akci, natož aby se do ní zapojil, pokud chce z akce odejít, není mu nijak bráněno. Ale když vydrží poměrně brutální pohled, jsou mu umožněny extatické a uvolňující stavy. Tyto akce nejsou uzavřené a komorní a jsou ohlášené dopředu, takže se může kdokoliv přijít podívat nebo se zúčastnit. Z tohoto důvodu zde publikum hraje důležitou roli, což je i jedním z určujících prvků performance.

Na začátku této kapitoly jsem si dala za cíl zjistit, zda je *Divadlo orgií a mystérií* performance nebo happening. Po detailním studování pojmů jsem zjistila, že jednotlivé prvky performance jsou na Nitschovo divadlo lépe aplikovatelné než prvky happeningu. Hlavní důvody k označení Nitschova divadla jako performance a ne happeningu jsou následující: Nitschovy performance jsou blíže k divadlu, protože mohou mít pevně danou posloupnost událostí a choreografií, happening může mít pouze nějaký plán, jak by měl vypadat. Vše je propracované do posledního detailu, oproti tomu happening počítá a pracuje s velkou nahodilostí a spontánním jednáním účastníků. V Nitschových performancích jsou diváci v pozici pozorovatelů, ale kdykoliv se můžou do akce zapojit nebo odejít, kdežto u happeningu je důležité aktivní zapojení diváků, popřípadě kolemjdoucích. Na

druhou stranu, pokud se Nitschovy akce odehrávají na jeho zámku Prinzendorf, kde využívá veškeré prostory budov a plenéru, jsou diváci nuceni se za představením pohybovat, takže jsou velice aktivním způsobem zapojeni do akce. Rozdíl je i v prostoru, kde se happening nebo performance konají. Jelikož jsou performance do jisté míry naplánované akce, můžou být předváděny i v divadelních budovách, galeriích, továrnách nebo na ulici, zatímco happening bývá většinou situován do ulic mezi nejrůznější vrstvy lidí a společnosti. Dalo by se říct, že happening je určen pro širší publikum. Finální verze Nitschova utvořeného díla se odehrává v mysli diváků v podobě očištění, ale důraz je kladen na proces tvorby jako v případě performance. Tyto rozdíly jsou nejzřetelnější a určující k označení Nitschových akcí jako performance.

V následující kapitole, kde se budu věnovat komparaci akcí *Divadla orgií a mystérií* v minulosti a dnes, přihlédnou rovněž k pojmu *site specific*. Nitsch své akce tvořil ve starých továrnách, v plenéru nebo na zámku Prinzendorf, úplným opakem těchto míst je vídeňský Burgtheater, kde v roce 2005 vytvořil svou 122. akci. Zajímá mě, jak takováto hraniční forma divadla ovlivnila okázalou divadelní budovu.

## 4. Prostor *Divadla orgií a mystérií*

Tvorba Hermanna Nitsche zahrnuje 152 uskutečněných akcí *Divadla orgií a mystérií* a zatím poslední 153. a 154. akce je naplánovaná 17. – 18. března a na 20. května 2018. Takovéto množství tvorby zahrnuje i nejrůznější místa a lokality ke svému konání. Nitschovo divadlo není přímo určené pro divadelní budovy s kukátkovým typem jeviště, a proto považují za důležité poukázat na místa, která Nitsch vnímá za vhodná pro své akce. Kvůli omezování akcí vídeňských akcionistů, zaujímá v jejich a především v Nitschově tvorbě výrazné postavení prostor. Akcionisté své akce prováděli po nejrůznějších bytech, sklepech a malých alternativních galeriích. Nitsch našel nejideálnější lokalitu pro *Divadlo orgií a mystérií* na zámku Prinzendorf, který koupil za zděděné peníze po zesnulé manželce Beatě, a utvořil z něj pomyslný chrám pro svou tvorbu, jak malířskou, tak pro svou hraniční formu divadelnosti. Nitsch ovšem tvoří své akce i na jiných místech, například v plenéru nebo galeriích a to tehdy, pokud své *Divadlo orgií a mystérií* prezentuje v zahraničí. Nitschovým pomyslným vrcholem a poměrně kontroverzní událostí, co se týče prostoru, je 122. akce z roku 2005, která byla uskutečněna ve vídeňském Burgtheatru.

Pro lepší orientaci v Nitschových akcích je následně rozdělím do čtyř skupin podle míst, ve kterých se odehrávají. První z těchto kategorií jsou byty, malé galerie a studia, v nichž tvořili všichni akcionisté, poté zámek Prinzendorf, ve kterém Nitsch našel dokonalé prostředí pro svou tvorbu, dále performance v plenéru a čtvrtá, samostatná kategorie, je akce z vídeňského Burgtheatru, která se díky tomuto prostoru stala nekonvenční.

Začátky tvorby vídeňských akcionistů nebyly jednoduché. Už samotná myšlenka a koncept tohoto uskupení nabourávaly rakouský buržoazní systém. Proto akcionisté tvořili své první akce nejen po bytech a sklepeních domů, ale také si zařizovali studia, kde se mohli věnovat své tvorbě. V letech 1962 až 1967 tvořil Nitsch akce *Divadla orgií a mystérií* jak pod záštitou vídeňského akcionismu, tak i nezávisle na nich, k čemuž rovněž využíval prostorů svých přátel. První společná akce, která položila základy tvorby akcionistů, byly *Krvavé varhany*, uskutečněné v roce 1962, v Muehlově studiu v Perinetgasse. Otto Muehl

poskytl k volné tvorbě akcionistů svůj byt a studio. V těchto místech tvořil Nitsch zpočátku nejvíce, než si zařídil vlastní zázemí pro svou tvorbu. Dalším členem akcionistů, který dal k dispozici prostory svého bytu, byl Hans Cibulka, který jim pomáhal dokumentovat akce na fotoaparát a často býval pasivním modelem.

Stěžejním místem pro Nitschovy akce byla Vídeň, tu však byl po nějaké době nucen opustit. V šedesátých letech, kdy byl Nitsch rakouskou společností odsuzován, našel zázemí v západních zemích, především v USA. Po opuštění Rakouska vytvořil několik akcí v zahraničí, například jeho 25., 26. a několik dalších akcí byly uskutečněny v New Yorku, 28. na Univerzitě v Cincinnati a svou 30. akci vytvořil v Mnichově. Některé akce vytvořené v šedesátých letech Nitsch opakoval ke konci osmdesátých let na svém zámku Prinzendorf.<sup>120</sup>

Nitschovo místo, které považuje za dokonalé pro své akce *Divadla orgií a mystérií*, je zámek Prinzendorf, dříve patřící rodu Liechtensteinů, v regionu Weinviertel ve vinařské oblasti Dolnorakouska. Nitsch tvrdí, že koupí zámku v roce 1971 našel ideální místo pro své výtvarné a divadelní akce, všechny prostory zámku a přilehlé vinice a pole jsou natolik dokonalé, že se k jeho akcím nemusí nijak dále adaptovat. První akcí uspořádanou na zámku Prinzendorf bylo v roce 1973 představení *Svatodušní svátek*. Od této doby zde tvoří většinu svých akcí. Nitsch zde koná také své malířské akce (Malakce), které jsou důležitou součástí jeho tvorby, ale i celého konceptu *Divadla orgií a mystérií*. Prinzendorf byl rovněž jedinečným místem pro uskutečnění Nitschova, v současné době, „celoživotního díla“ *Šestidenní hry* v roce 1998. Vše, co ke své práci a tvorbě potřeboval, měl na jednom místě. Při akcích *Divadla orgií a mystérií* na zámku Prinzendorf je využíváno všech prostorů, představení se koná ve sklepeních, sálech, stájích, na nádvoří, v parku a v zámecké kapli, využívá všech možností, které mu zámek nabízí. Například díky hlasitému zvonění zvonů zámecké kaple si Nitsch uvědomil, že pouze velmi hlasitá hudba může napomoci dosáhnout vytoužené extáze a očištění. Proto při akcích používá výkonných elektrických zesilovačů k umocnění již tak hlasité orchestrální hudby. Některé části zámku jsou

---

120 Čerpáno z oficiálních stránek Hermanna Nitsche. [cit. 16. 2. 2017]. Dostupné z: <<http://www.nitsch.org/index-en.html>>.

vytvořené jako Nitschovo muzeum a ateliér, které bývají přístupné veřejnosti i mimo organizované akce.

Zámek Prinzendorf a jeho okolí vytváří ideální zázemí pro dionýsovské oslavy. Kolem zámku jsou rozlehlé vinice, což opětovně odkazuje k tomu, že bůh Dionýsos byl spojen s pěstováním vinné révy a pitím vína. K dionýsovským oslavám patří také velké množství jídla a stejně tak Nitsch má k několikadenním akcím na Prinzendorfu připravené i seznamy potravin, které aktéři mohou konzumovat. Dokonce má promyšlené i v kolik hodin a na jakém místě se potraviny budou jíst. Jeho nejoblíbenější místo k hodokvasu jsou vinné sklepy a jejich specifická vůně. Dalším prvkem příznačným pro kult boha Dionýsa je určitá procesuálnost. Nitschova choreografie vytvořená pro zámek zahrnuje všechny prostory, přilehlé budovy a především přilehlá venkovní prostranství, po kterých se aktéři pohybují. Procesuálnost nemusí být spojena pouze s dionýsovskými oslavami, ale může odkazovat i ke křesťanským procesím. Součástí pochodu bývá nesení dřevěných křížů s figuranty nebo zvířecími torzy, což procesí dodává hluboký náboženský a rituální charakter.

Součástí akcí *Divadla orgií a mystérií* jsou představení určená pro venkovní provedení. Představení se konají na přesně určených a upravených místech v přírodě, jež jsou příznačná pro nejrůznější prastaré rituální obřady a také celý rituálně očištný koncept Nitschova divadla. Plenérová lokace pro rituál může být vyvýšené prostranství třeba s křížem nebo nějakým obětním místem, nebo rozlehlé prostranství, které pojme poměrně velký počet lidí. Akce v plenéru jsou přístupné pro velké množství lidí, takže jsou dostupnější než akce konané v budovách. Proto Nitsch tyto akce tvoří převážně od doby, kdy je považován za váženého umělce. Jedna z takovýchto plenérových akcí se uskutečnila v květnu 2012 v Havaně na Kubě s názvem *Dionýsos a ukřižovaný*. Nitschova kubánská 135. akce trvala tři hodiny a byla součástí 11. bienále konaného v Havaně. Pro tuto akci Nitsch do jisté míry ozvláštnil rekvizity, k torzům mrtvých zvířat přidal i mrtvé ryby. Ryby jsou důležitou součástí obživy lidí na Kubě, proto tento prvek může být interpretován jako aktualizace akce k určitému prostředí. Prostranství, v němž se akce konala, byl univerzitní kampus, kde Nitsch ještě v ten samý den přednášel. Aktéry jeho představení byli studenti University of the Arts v Havaně. Na základě Nitschovy kontroverzní akce se univerzita zavázala k tomu, že do



budoucná bude poskytovat své prostory k tvorbě extrémních a různě vymezených umělců.<sup>121</sup>

Jedním z Nitschových častých a oblíbených plenérových míst pro akce *Divadla orgií a mystérií* jsou například vinice, cesty a pole přilehlé k zámku Prinzendorf. Pro Nitsche je toto místo a jeho krajina natolik důležité, že přímo na něj začal směřovat pokyny a popisy k *Divadlu orgií a mystérií*. Na ukázkou uvedu pár bodů z Nitschova konceptu k *Divadlu orgií a mystérií*:

- *Zámek Prinzendorf je Divadlo orgií a mystérií.*
- *Divadlo orgií a mystérií je situováno v idylické krajině weinviertelského regionu obklopeného vinicemi, kukuřičnými poli, hlubokými lesními roklemi a protkaného úzkými cestičkami lemovanými vinnými sklípky.*
- *V budoucnosti se Divadlo orgií a mystérií stane největším a nejintenzivnějším festivalem, který se bude konat v zámeckém parku, uvnitř zámku a v celém jeho okolí. Tato akce bude opakována každoročně.*
- *Umístění Divadla orgií a mystérií ve weinviertelském kraji se stalo místem, kde poznáváme nesmrtelnou realitu. Toto místo má též skutečný potenciál pro sdílení našich zkušeností a radostí.*
- *Účastníci festivalu jdou pěšky krajinou, vinicemi a poli v okolí Prinzendorfu jako procesí a skupina nadšených lidí.*
- *Je to nádherný pohled na jemně zvlněnou krajinu. Křivka, kterou vytváří vinice a cesty vinoucí se až k hřebenům kopců. Máme z té nádhery závrať.*
- *Procesí pokračuje po cestě až k vinným sklepům. Oslava se pak koná v příjemném chladu vinných sklepů.*
- *Cesty vedoucí kukuřičnými poli jsou nádherné.*
- *Cesty vinicemi jsou nádherné.*
- *Cesty mezi rozkvetlými sady jsou nádherné.*

---

121 *Aktion 135*. [ cit. 15. 2. 2017]. Dostupné z: <<http://www.lahabana.com/content/aktion-135/>>. Tato akce je poměrně detailně zdokumentována videozáznamy, které jsou dostupné z: <[https://www.youtube.com/results?search\\_query=nitsch+havana](https://www.youtube.com/results?search_query=nitsch+havana)>.

- *Prinzendorf je nejkrásnější v červnu. Kvetoucí příroda je prozářena svěží zelení.*<sup>122</sup>

Z těchto Nitschových myšlenek můžeme vypožorovat utvoření hlavního a nejdůležitějšího centra pro *Divadlo orgií a mystérií*, takže se může zdát, že akce konané jinde nemohou mít takový rozsah a především takový efekt, jako na Prinzendorfu.

Nejvhodnější prostředí pro akce *Divadla orgií a mystérií* jsou místa v plenéru. Volné venkovní prostranství umožňuje Nitschovi dosáhnout maximální rituality, stejně tak, jako jsem již zmiňovala, jako když venku probíhaly i oslavy kultu boha Dionýsa, starověké a křesťanské rituály. Volné prostranství v přírodě v sobě nese určitou praesenci: pohanské obřady a rituály byly rovněž prováděny v exteriéru, kde lidé uctívali bohy, kteří jim měli zajistit plodnou půdu, dostatek vody a slunce, tedy atributy spojené s ročním cyklem a plodností.

Plenérové akce koncept *Divadla orgií a mystérií* nijak neomezují, naopak mu dávají potřebný prostor. Přestože Nitsch považuje za ideální prostor pro své divadlo celý zámek Prinzendorf, využívá převážně venkovní prostory. Takovýto volný prostor mu umožňuje neomezeně manipulovat s rekvizitami, po případě do akcí instalovat ohromná plátna, která slouží k vytváření obrazů. Jelikož je součástí plenérových procesí vynášení poměrně rozměrných obrazců vytvořených z dřevěných křížů, figurantů či těl mrtvých zvířat, je pro aktéry daleko jednodušší s obrazci manipulovat v otevřeném venkovním prostoru než v interiéru.

Jedním ze základních prvků *Divadla orgií a mystérií* je procesuálnost. Takovýmto rituálním procesím bylo též vynášení ikonických obrazců z nahých lidských těl a mrtvých zvířat, které bylo součástí 122. akce ve vídeňském Burgtheatru, uskutečněné 19. listopadu 2005. V závěru této akce procesí vynášelo ven z uzavřené divadelní budovy obrazec nebo symbol utvořený z torza mrtvého býka pověšeného kopyty vzhůru a hlavou dolů, před nímž bylo přivázáno na kříži tělo jednoho z účastníků. Celá tato osm hodin trvající akce je v Nitschově tvorbě

---

122 NITSCH, Hermann. in DENK, Wolfgang et al. *Museum Hermann Nitsch*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2007. s. 68.

ISBN 978-3-7757-2013-7.

poměrně atypická a nezařaditelná z hlediska prostoru, ve kterém Nitsch běžně tvoří své akce. V této kapitole se akci v Burgtheatru budu věnovat pouze okrajově a podrobnou analýzu provedu v kapitole následující.

Vídeňský Burgtheater je národní divadlo, které hraje významnou roli v celé německojazyčné oblasti. Přes výrazně tradiční repertoár se divadlo otevřelo i nejrůznějším současným tvůrcům a jejich inscenacím. Je to klasická divadelní budova s architektonickým odkazem k renesanci, přepychovou výzdobou ve stylu francouzského baroka. Vchod je lemován bustami slavných dramatiků, dominantní je šedesát metrů dlouhé obloukovité foyer s portréty slavných herců a hereček, stropy jsou zdobeny freskami a hlediště je vyzdobeno bílou, červenou a zlatou, tedy císařskými barvami.<sup>123</sup> Divadelní sál je postaven jako klasická kukátková scéna, takže prostor pro herce je oddělen od prostoru pro diváky. Návštěvníci Burgtheatru, především hlavní scény, dříve očekávali inscenace klasických autorů, které jsou ztvárněny klasickým způsobem a většinou nepracující s aktivitou publika a narušováním prostoru hlediště – jeviště. V současné době už to není pravidlem, diváci chtějí rovněž něco ozvláštněného a nekonvenčního.

Při akci v roce 2005 využil Hermann Nitsch velkou část prostorů vídeňského Burgtheatru. Nitschova 122. akce začínala na dlouhém schodišti ve foyer, kde byla píšťalkou „odstartována“. Ve stejnou dobu se část performance odehrávala na jevišti, kde byla umístěna projekční plátna, a diváci akci mohli pozorovat ze sedadel. Hlavní část akce se konala na jevišti, po kterém se diváci mohli volně pohybovat, nebo mohli zůstat sedět v sedadlech a vše pozorovat s odstupem. Ke konci několikahodinového programu se procesí vynášející obrazec přesunulo ven před budovu Burgtheatru, kde průvod obešel budovu a vrátil se do vnitř. Závěr celé akce se uskutečnil opět na jevišti.

---

123 *Burgtheater*. [online]. [cit. 13.2. 2017]. Dostupné z: < <http://www.mestasveta.cz/viden/pamatky/burgtheater>>.

Celé akce se zúčastnilo devadesát aktérů a 1300 diváků. Nitsch přiměl zúčastněné, aby se pohybovali s procesím, které je pro představení stěžejní, a umožnil lidem přiblížit se do bezprostřední blízkosti aktérů, čímž naboural konvenční prostor tradičního kukátkového jeviště. K celé akci bylo využito velkého orchestru, který byl umístěn před jevištěm, v místě pro něj určeném – tento jediný klasický prvek zůstal na svém místě.

Nitschovo *Divadlo orgií a mystérií* se pohybuje na samotné hranici umění, proto je zřejmé, že většina akcí bude probíhat na jiných místech než v běžných divadelních budovách. V poměrně krušných začátcích vídeňského akcionismu a své samostatné tvorby vytvářel Nitsch akce po nejrůznějších bytech a studiích. Následně vytvořil několik akcí v zahraničí, které byly umístěny v galeriích a lidé zde byli k jeho tvorbě daleko otevřenější než v domácím Rakousku. Ovšem nejideálnější místo pro svou tvorbu našel v oblasti jižního Rakouska a koupil zámek Prinzendorf. Tato lokalita mu umožňuje tvořit volně a bez omezení. Místo, které se naprosto vymyká hraniční formě divadla, kterou Nitsch tvoří, je vídeňský Burgtheater, kde uskutečnil svou 122. akci jako etablovaný a uznávaný rakouský umělec. Pro *Divadlo orgií a mystérií* není žádný prostor omezující. Nitsch je schopen každou akci přizpůsobit místu konání a z daného místa vytěžit pro své divadlo maximum.

## 5. Analýza 122. akce *Divadla orgií a mystérií* z vídeňského Burgtheatru

V této kapitole se zaměřím na analýzu Nitschovy již zmiňované 122. akce, která proběhla 19. listopadu 2005 ve vídeňském Burgtheatru. Akce byla uskutečněna při příležitosti padesátiletého výročí znovuotevření Burgtheatru. Akce trvala zhruba osm hodin, následující analýzu jsem provedla na základě tří a půl hodinového videozáznamu pořízeného z této akce.<sup>124</sup> Dále bych v této kapitole chtěla komparovat současné akce Hermanna Nitsche s akcemi ze šedesátých, sedmdesátých let a začátku osmdesátých let.

Nitschova akce uskutečněná ve vídeňském Burgtheatru je něčím, co se vymyká prostorům, ve kterých bývá běžně *Divadlo orgií a mystérií* konáno. Jedná se o divadelní budovu s klasickým kukátkovým typem jeviště, která vždy byla spojována s rakouskou aristokracií a buržoazií. Proto je paradoxní, že Nitschovo *Divadlo orgií a mystérií*, které se snažilo nabourávat rakouský buržoazní systém, uskutečnilo svou akci na počest znovuotevření této budovy. Na druhou stranu bývá pro umělce pomyslným vrcholem, když vytvoří nějaké své dílo právě v těchto prostorách. V teoretické části jsem definovala pojem *site specific*, který je velice úzce spjat právě s prostorem. Projekty *site specific* jsou tvořeny přímo pro konkrétní chátrající prostor, na který chtějí upozornit, v tomto případě to však úplně neplatí. Jedná se zde především o symbol, který tahle budova vytváří. Na základě myšlenky ovlivnění prostoru divadlem a naopak mě zajímá, jak *Divadlo orgií a mystérií* ovlivnilo prostor a status vídeňského Burgtheatru anebo jak tato klasická budova ovlivnila Nitschovo divadlo.

122. akce byla Nitschovou první akcí konanou v budově určené přímo pro divadlo. V počátcích tvorby vídeňských akcionistů byl Burgtheater budovou, která jimi byla nenáviděná a obdivovaná zároveň. Sám Nitsch měl v době po období fašismu rozporuplný vztah k symbolu, jenž tato budova představuje,

---

<sup>124</sup> 122. *Aktion* (2005) – Sestříhaný tří a půl hodinový záznam z původní osmihodinové akce v Burgtheatru. Záznam vyšel v edici Burgtheatru za produkce společnosti Hoanzl a Atelier Hermann Nitsch. Režii záznamu provedl Klaus Bachler.

soupeřily v něm pocity lásky a nenávisti. Můžeme tedy usuzovat, že i pro nekonvenčního umělce, jako je Hermann Nitsch, může být představení v této budově určitým mezníkem v jeho kariéře a jeho *Divadlo orgií a mystérií* tím bylo „povýšeno“ na úroveň vysokého umění. Pozvání Hermanna Nitsche přišlo na popud tehdejšího intendantu Burgtheatru Klause Bachlera.<sup>125</sup> Ten ho oslovil z toho důvodu, že již dlouho obdivoval Nitschovu práci a podle něj je to jeden z nejvýznamnějších rakouských umělců. Navíc je jediným z akcionistů, který je činný do dnes. Pro Bachlera to byla však do jisté míry také výzva, netušil, co se stane, pokud k výročí znovuotevření rakouského národního divadla pozve kontroverzního umělce Hermanna Nitsche. Sám tento krok nazval jako určité dobrodružství.<sup>126</sup> Překvapivým úspěchem však už byl samotný prodej lístků. Přestože byla cena vstupenek nebývale vysoká (cena mohla dosáhnout až na 250 eur), bylo představení vyprodané hned během prvních hodin předprodeje. Celý koncept této akce byl však utvořen tak, aby se mohli zapojit nebo se jen podívat i ti lidé, kteří se na akci nedostali.

Zaměříme-li se na samotný okázalý prostor Burgtheatru a na to, jak ovlivnil *Divadlo orgií a mystérií* anebo naopak, zjistíme, že koncept Nitschova divadla nebyl nijak výrazně pozměněn pro potřeby této budovy. Všechny typické prvky *Divadla orgií a mystérií* zde zůstaly zachovány a nic nemuselo být radikálně měněno, což je také jeden z důvodů, proč někteří recenzenti psali, že Nitsch nepředvedl nic nového.<sup>127</sup> Pokud budeme uvažovat nad tím, jak toto netradiční divadlo ovlivnilo prostor a samotnou budovu Burgtheatru, bude význam znatelnější. V této akci byl využit prostor celé divadelní budovy a prostoru okolo ní, což není v případě takto velkých divadelních budov příliš časté. *Divadlo orgií a mystérií* Burgtheater ovlivnilo už svým samotným konceptem

---

125 *Der Guckkasten im Bluttausch.* [online]. [cit. 12.3.2017]. Dostupné z: <[http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/archiv/130567\\_Der-Guckkasten-im-Bluttausch.html](http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/archiv/130567_Der-Guckkasten-im-Bluttausch.html)>.

126 Tamtéž.

127 JANDL, Paul. *Drohen und Freiern.* [online]. [cit. 12.3.2017]. Dostupné z: <<https://www.nzz.ch/articleDCCP0-1.185639>>.

krvavého rituálu a z divadelní budovy udělalo obětní místo. Po první části akce ve foyer na schodišti zůstaly kaluže krve a zbytky zvířecích orgánů, které se na základě procesuálnosti divadla táhly až na jeviště. Nitsch při této akci využil všech možných prostorů v budově a jednotlivé části akce se odehrávaly na různých místech, což znamená, že se aktéři, figuranti a diváci museli přesunout namísto, kde se odehrávala další část. Takže *Divadlo orgií a mystérií* zanechávalo krvavé stopy. Použití tak velkého množství krve, zvířecích těl a orgánů vedlo k vyplnění prostorů jatečným zápachem, který byl kombinován s vůní kadidla, což do jisté míry také ovlivnilo tuto přepychovou divadelní budovu. Podle Hermanna Nitsche k *Divadlu orgií a mystérií* jateční zápach patří. Kombinace zápachu krve a kadidla je v tomto hraničním divadle přítomna už od počátku všech jeho akcí. Důležité si je uvědomit, že prostor Burgtheatru nijak významně neovlivnil *Divadlo orgií a mystérií*, naopak ovšem ano. *Divadlo orgií a mystérií* ovlivnilo prostor Burgtheatru tím, že po sobě zanechalo krvavé fleky, jateční zápach a byla učiněna různá opatření, aby nebyly ušpiněny textilie v interiéru, textilní obložení zdí bylo obaleno igelitem a na podlahách byla prostěradla. Opatření proti ušpinění interiéru působily poměrně směšně. Přestože všichni organizátoři věděli, co *Divadlo orgií a mystérií* po sobě zanechává, stejně s uskutečněním akce souhlasili a prezentovali ji jako ohromnou a nevídanou událost. Proto bychom mohli říci, že opatření Burgtheatru byla povrchní a snažila se o to, aby Nitschova akce po sobě nezanechala žádnou stopu.

Nitsch pro svou 122. akci využil také prostory mimo jeviště a před budovou. Celé představení začalo na schodišti ve foyer, následně bylo využito bočních chodeb, jeviště, hlediště, venkovního balkonu, chodníku před hlavním vchodem a v závěru okolí celé budovy. Nitsch tedy využil skoro všechny prostory, které mu Burgtheater nabídl. Nijak radikálně svůj koncept *Divadla orgií a mystérií* nezměnil a využil všech prostředků k dosažení maximální rituality.

S myšlenkou, že Nitsch nepředvedl nic nového, by se dalo souhlasit, pokud bychom k této akci přistupovali jako k běžné akci *Divadla orgií a mystérií*, z tohoto pohledu Nitsch opravdu nepoužil nic inovativního. Ale pokud se na akci v Burgtheatru podíváme jako na celek, je zřetelný nejvýraznější rozdíl, kterým je už samotná divadelní budova. A na základě kontrastu divadelní budovy a hraniční

formy divadla vzniká inovativní prvek, který klade poměrně velké množství otázek. Jedná se stále o hraniční formu divadla, pokud je předváděno v prestižní divadelní budově? Proč už Nitschovo *Divadlo orgií a mystérií* nešokuje tak jako dřív a lidé si na tyto akce kupují extrémně drahé vstupenky? Z mého pohledu předvedl Nitsch svou 122. akci něco ohromně nekonvenčního a ve své tvorbě netradičního, čímž vytvořil u lidí zvědavost.

Jak jsem již několikrát zmínila, pro Nitschovo *Divadlo orgií a mystérií* je nevhodnější jeho zámek Prinzendorf. Zámecká budova působí také poměrně okázalým dojmem jako rakouské národní divadlo, ovšem s tím rozdílem, že Prinzendorf nemá status pomyslné zlaté kapličky umění. Stejně tak při akcích na svém zámku Nitsch využívá všech vnitřních a venkovních prostorů jako v Burgtheatru, takže využití všech možných prostorů není v konceptu *Divadla orgií a mystérií* nic nového. Celý důvod diskutabilnosti této akce je ten, že v rakouském národním divadle, nesoucím status velké prestiže, proběhla akce velmi kontroverzního divadla, které do té doby bylo konáno mimo divadelní budovy. Myslím si, že lidé na tuto situaci mohli mít rozporuplné názory. Třeba, že bylo Nitschovo divadlo pozvednuto na úroveň vysokého umění, které je pro Burgtheater typické. Nebo že se rakouské národní divadlo stalo působištěm nepochopitelného hraničního umění, které vážnost této budovy akorát snižuje.

V kapitole o performance a happeningu jsem došla k závěru, že Nitschovo *Divadlo orgií a mystérií* je bližší performanci než happeningu, při zadávání tématu této práce jsem tehdy ovšem myslela, že se jedná spíše o happening. Zde v práci jsem uváděla, že performance mohou být rozlišené na divadelní a nedivadelní. Divadelní performance se odehrávají především v divadelních budovách a mají jasně daný začátek a konec a dají se pečlivěji připravit. Stejně je tomu v případě Nitschovy akce v Burgtheatru, vše bylo odstartováno píšťalkou a celá akce byla jasně ukončena s následným potleskem a nadšením. Nitschova 122. akce trvala osm hodin, začala ve tři hodiny odpoledne a končila o půl jedenácté večer.

Pro lepší přehlednost si na tomto místě rozdělím do dvou skupin osoby, které se Nitschovy akce aktivně účastnily. První skupinu nazvu figuranty. Jedná se o ty, kteří jsou přivázáni na dřevěných křížích, buď nazí anebo v bílých rouších, mají oči ovázané bílou gázou a do úst je jim vlévána krev. Většinu času akce jsou



nehybní a právě oni by měli nejintenzivněji prožívat rituální očistu, neboť jsou v pozici obětovaného. Druhou skupinu pojmenovávám aktéry, což jsou lidé oblečení v bílých kalhotách a tričkách. Jsou také do akce aktivně zapojeni, jejich úkolem je „vecpávat“ orgány do zvířecích torz, nosit kříže s figuranty a manipulovat s rekvizitami. Fungují přesně podle daného scénáře a dalo by se říci, že jsou těmi, kteří rituál vykonávají.

Před odstartováním akce byli figuranti a aktéři nachystáni na zaznění signálu, který zahájí jejich činnost. Na nahém těle figuranta bylo připevněno tělo mrtvého prasete, do kterého aktéři „vecpávali“ zvířecí orgány, které byly následně ještě polévány krví a teplou vodou. Tento akt se opakoval několikrát, pokaždé byl odstartován a ukončen písknutím na píšťalku. Poté byla použita nadrozměrná kopí nesená několika muži, která zabírala prostor velké části schodiště. Diváci se tak museli přizpůsobit poměrně omezenému prostoru, který na schodišti ohraničovalo kopí. Hroty kopí byly směřovány k figurantovi na kříži. Na jeho těle bylo položeno torzo prasete, na němž byl ještě položen bílý polštář. To vše vytvářelo určitý obrazec asociující hlubokou náboženskou symboliku, kterou lze vyložit několika způsoby. Člověk na kříži a kopí směřující k jeho tělu silně připomínaly ukřižování Ježíše Krista nebo také mohly odkazovat k první biblické vraždě, čili zabití Abela Kainem, či mohl být vyzorován odkaz k vraždám antických bohů, což je také velice častým a oblíbeným Nitschovým motivem. Nadrozměrná velikost zbraní umocňovala důležitost obětování a smrti a vyvolávala pocit malosti člověka. Stejný postup s využitím kopí se ještě několikrát opakoval a to nejen při první části akce na schodišti, ale i v hlavní části konané na jevišti. Aktéři s kopími manipulovali poměrně obratně, což svědčí o Nitschově propracované choreografii.<sup>128</sup> Všechno jsou to motivy, které jsou v Nitschově tvorbě výrazné, často se opakují a především jsou součástí konceptu *Divadla orgií a mystérií*.

---

128 Choreografie většinou spočívá ve vytváření nějaké kompozice tanečního díla, může ji mít však i jakékoliv jiné pohybové dílo, například rovněž módní přehlídky. Jedná se tedy o veřejné vystoupení jedinců, kde jsou předem dané pohyby těla tanečnicků nebo aktérů a pohyby bývají secvičeny přesně na hudbu. Všechny tyto prvky jsou obsaženy i v pevně daných akcích *Divadla orgií a mystérií*, proto je o Nitschově struktuře možné mluvit jako o choreografii. SMAHA, Miroslav. *Poznámky z teoretické práce „Filosofie umění – Význam tance a jeho vztah k hudbě i výtvarnému umění“*. [online]. [cit. 27. 3. 2017]. Dostupné z: <[http://www.skolatance.cz/clanky-ke-stazeni/clanek\\_filosofie\\_umeni.doc](http://www.skolatance.cz/clanky-ke-stazeni/clanek_filosofie_umeni.doc)>.

Nadrozměrná kopí zde nejsou inovativním prvkem, Nitsch je použil již ve své předchozí 120. akci, *Dvoudenní hře*, v létě roku 2004.

V průběhu první části akce odehrávající se na schodišti Nitsch zároveň využíval ostatních prostorů divadla. Na chodbách vedoucích do hlediště a k lóžím stála dechová kapela hrající polku, kolem které mohli zúčastnění volně procházet. Současně s akcí ve foyer a na chodbách se odehrávala akce i na jevišti. Zde byla umístěna tři rozměrná projekční plátna, na která bylo promítáno dění ve foyer. Díky tomu mohli účastníci akce pozorovat hlavní dění ve foyer distancovaně a z pohodlí sedaček. Dále na kraji jeviště byla umístěna bílá nakloněná plošina, na které se pomalu otáčelo a pohybovalo tělo nahé figurantky s ovázanou gázou kolem očí. Plošina s pohybující se figurantkou byla na jevišti po celou dobu trvání akce, což mohlo symbolizovat i ubíhající čas. Nohy a ruce figurantky mohly asociovat ručičky na hodinách. V momentě, kdy se hlavní část akce přesunula na jeviště, byla plošina odsunuta na bok a i zde se poté žena neustále ve svém pohybu setrvala.

Následně se hlavní část této akce přesunula na jeviště. Zde byli opět figuranti přivazováni na dřevěné kříže, poté k nim přicházel Hermann Nitsch nebo jeho asistenti, kteří každému lili do úst krev, ta jim pomalu stékala po bílých rouších nebo nahých tělech. V zadní části jeviště bylo pověšeno prasečí torzo, pod něž byly pokládány kříže s figuranty, které byly následně stavěny před tělo mrtvého zvířete. Součástí jevištních rekvizit byly také dvě dřevěné vany, v nichž byli opět položeni figuranti na křížích s mrtvými prasaty. Do těch byly také vecpávány vnitřnosti. S vanami aktéři manipulovali po bocích scény. Celé jeviště bylo rozděleno černou přerušovanou čarou, která byla vedena přesně ve prostřed, a veškeré činnosti na jevišti k ní byly směřovány, takže i pokládání dřevěných křížů s figuranty, bylo centralizováno na tuto černou čáru.

Při této akci byla scéna velice jednoduchá a funkční, byla zde umístěna tři obrovská projekční plátna, na něž byla přenášena projekce v době, kdy hlavní dění neprobíhalo na jevišti. Jednalo se o část akce probíhající na schodišti ve foyer nebo vynášení poraženého býka před budovu Burgtheatru. V zadní části jeviště byly spojené tři bílé panely vytvářející zadní stranu scény, která se mohla pohybovat k okraji jeviště i směrem dozadu. Na panely bylo umístěno vykuchané prase, do kterého se lila krev a vmačkávaly se do něj orgány. Na bílých panelech

se tvořily cákance krve, což mohla být součást Nitschova záměru vytvářet při akcích obrazy. Součástí akce před bílou zadní stěnou byli figuranti polití krví, jež byli vynášeni přes hlediště na divadelní balkony, kde byli postaveni a nasvíceni. Umístění a nasvícení kříže s figurantem asociovalo výjev boha nebo nějaké vyšší moci.

Poté Nitsch na zavěšené prasečí torzo nakreslil křídou menší kruh, do středu vyřezal do masa otvor, do kterého pomocí ampulí vléval krev. U tohoto úkonu se vystřídalo několik lidí, kteří nebyli přímými aktéry. Zem na scéně byla pokryta bílým igelitem, přes nějž vedla zmiňovaná přerušovaná černá čára. Také sedačky v hledišti byly pokryty bílou látkou, aby náhodou nebyly potřísněny krví. V rámci čistoty bylo pokryto igelitem látkové obložení zdí na chodbách, kudy procházelo procesí. Veškerá opatření, která měla zabránit ušpinění od krve, působila zvláště. Hermann Nitsch byl pozván do Burgtheatru, aby v něm vykonal svou akci. Vedení divadla se bálo případných následků a poškození v interiéru, proto udělalo vše, aby se tomu zabránilo. Tato opatření působila dojmem, který jde popsat následovně – „ano, chceme Nitschovo divadlo, ale nechceme, aby se nám tady s tím něco stalo“.

Vrcholem 122. akce bylo vykuchání a stažení býka z kůže, který byl následně pověšen na obrovský dřevěný rám hlavou dolů. Nitsch k těmto částem akce využívá licencovaných řezníků.<sup>129</sup> Dřevěný rám, na kterém byl přivázán býk, byl uzpůsoben k přenášení, takže se s ním mohlo po jevišti manipulovat. Do torza mrtvého býka byly skupinou aktérů vecpávány vnitřnosti, přičemž celá tato část působila daleko kolosálnějším dojmem než části předešlé. Bylo to dáno velikostí zvířete a vyvýšeným místem na jevišti. Do tohoto pomyslného krvavého rituálního obětování byl zapojen postižený muž, který byl aktéry doveden a vsazen do útrobu býčího torza a na nějž byly vkládány orgány a lita krev.

---

129 Nitsch se při uskutečňování svých akcí neustále potýká s problémy ze strany aktivistů za práva zvířat. Je až s podivem, že se tato akce obešla bez protestů ze strany aktivistů nebo kohokoliv jiného. Při každé akci musí Nitsch dodržovat striktní pravidla ohledně používání mrtvých zvířat. Zvířata pro Nitschovy akce nepocházejí z velkochovů a jsou vždy porážena profesionálními řezníky a pod dohledem veterinářů. Pro celou akci v Burgtheatru byl zabit jeden býk a tři prasata. Nitsch aktivisty nabádá, aby svou pozornost obraceli velkochovům, kde zvířata žijí v hrozných podmínkách a jsou zabíjena automaticky. BAUMBACH, von Marie. *Ich bin ein Kirchenmaler ohne Kirche*. [online]. [cit. 11. 3. 2017]. Dostupné z: <<http://www.planet-interview.de/interviews/hermann-nitsch/35436/>>.

Ze záznamu bylo znatelné, že se muž v útrokách býka jakoby svíjel a přestože byl celý od krve a prasečích orgánů, měl na tváři poněkud blažený úsměv, což evokovalo ono prožívání extatických a uvolňujících stavů, které mají být kýženým výsledkem pro účastníky akce.<sup>130</sup>

V předchozí kapitole jsem zmiňovala, že pro akce *Divadla orgií a mystérií* jsou typická procesí a stejně tomu bylo i v Burgtheatru. Po poražení býka a části akce vytvořené na jevišti bylo torzo přesunuto ven před budovu, kde bylo pověšeno na stejný přenosný dřevěný rám s plochou jako na jevišti. Před torzo mrtvého býka aktéři umístili figuranta na kříži, jemuž opět lili do úst krev, která volně stékala po bílém rouchu. Celá tato kompozice na rámu utvořila poměrně drastický obrazec, jenž byl nesen okolo budovy Burgtheatru. Zúčastnění diváci, kteří byli součástí procesí, drželi v rukou svíčky, dodávající jdoucímu davu hluboký rituální význam. Tato část probíhala ve večerních hodinách, kdy už byla venku tma. Tlumené světlo svíček v průvodu lidí a za tmy tudíž mohlo asociovat pohanské průvody jdoucí na místo rituálního obřadu, nebo mohlo procesí připomínat pietní průvody za mrtvé. Celá akce venku probíhala na pozadí vídeňských adventních trhů, což vytvářelo poměrně pozoruhodnou kompozici. Byl zde vytvořen kontrast mezi specifickou atmosférou adventních trhů v centru Vídně předcházející vánočním svátkům a narozením Ježíše Krista a procesuálním vynášením krvavé skulptury s člověkem přivázaným na kříži, oba kontrasty ovšem byly na pozadí křesťanských tradic.

Závěrem akce *Divadla orgií a mystérií* v Burgtheatru bylo položení býka na jeviště a naplnění jeho útroh hrozny a rajčaty. Na to vše byl opět položen figurant na kříži, kolem nějž se shromáždilo několik aktérů, kteří se v úzkém objetí hemžili okolo mrtvého býka a při tom rozdupávali hrozny a rajčata. Do tohoto chumlu byly vhažovány vnitřnosti a lita krev s vodou. Bílé oblečení aktérů se postupně zbarvovalo od krve do červena. Několik lidí bylo veprostřed tohoto reje a drtili vnitřnosti v býčích útrokách a kolem figuranta. Tito aktéři byli nejvíce od krve a nejbližší akci, proto jejich rituální očista byla nejintenzivnější. Celý vizuál

---

130 V příloze je obr. č. 5, který zachycuje muže v útrokách býka.

závěrečné části Nitschovy 122. akce můžeme pojmenovat jako „hromadná hostina“, jež bývá dominantou Nitschových akcí a má symbolizovat Poslední večeři.

Podobný rej lidí okolo figuranta se konal i v jedné z prvních částí této akce. Jednalo se o ženu, oblečenou v bílém rouchu se zavázanýma očima. Rozdíl můžeme vypořádat v tom, že nebyla přivázána na kříži, ale měla ovázaná lana kolem zápěstí a dva figuranti jí drželi ruce natažené. Nejprve jí Nitsch nalil do úst krev a následně ji položili na středovou čáru. Aktéři kolem ní pohazovali hroznové víno a rajčata. Poté kolem ní utvořili shluk, jeden z aktérů byl uprostřed chumlu a válel se po figurantce, takže probíhala stejná situace jako v závěrečné části okolo býka, pouze v menším měřítku.

Jídlo v Nitschových akcích odkazuje na poslední večeři a speciálně hrozny jsou odkazem k oslavám kultu boha Dionýsa. Oslavy boha Dionýsa byly nespoutané, plné veselí, jídla a pití, čímž lidé dosahovali maximálního uvolnění. Nitsch tvrdí, že pro divadlo je velice důležité, aby vše co se v něm odehrává a používá, bylo reálné. Realističnost umocňuje intenzitu prožití rituálu.<sup>131</sup> Díky vysoké míře naturalističnosti jsou aktéři a diváci lépe uvedeni do liminálního stavu, který jim umožní vysokou míru sebetransformace a může je dovést až k výsledku rituálního očištění. Akce Nitschova *Divadla orgií a mystérií* jsou velkolepé, choreograficky náročné a fyzicky vyčerpávající: „*Úmyslně nabízí publiku přímé smyslové zkušenosti a ne jenom pouhé popisy. Násilný exces je současně aktem psychického osvobození. [...] Předvádí porážku zvířat, scény ukřižování, proudící krev.*“<sup>132</sup>

Po celou dobu trvání akce byl Nitsch přítomen mezi aktéry a vše pečlivě kontroloval. Při pozorování akce se bavil s diváky a popíjel u toho víno, což mu dodávalo na uvolněném a přátelském postoji při těchto krvavých akcích. Je pro něj typické, že má své akce pečlivě přichystané, a proto chce mít všechno pod kontrolou. Navíc je jediný, kdo do akce může nějakým radikálním způsobem zasáhnout, tudíž je logické, že bude u každé akce přítomen.

---

131 ROMANOVÁ, Lucie, cit. d., s. 21 – 22.

132 TZ. Nelidské komunikace s Hermannem Nitschem. Artalk.cz. [online]. c 2011 [cit. 2012-03-01]. Dostupné z: <<http://artalk.cz/2011/04/23/tz-nelidske-komunikace-s-hermannem-nitschem/>>.

Této 122. akce se účastnilo zhruba devadesát aktérů a figurantů. Převážně se jednalo o studenty, a to až z patnácti zemí světa.<sup>133</sup> Složení aktérů při této akci bylo různorodé, byli zde lidé nejrůznějšího věku, etnik a obou pohlaví, dokonce zde byli zapojeni lidé s poměrně těžkými pohybovými dysfunkcemi. Tato různorodost mezi aktéry ukazuje na to, že Nitschovy akce jsou pro všechny, nezáleží ne věku ani na fyzických schopnostech, všichni mohou dosáhnout rituálně očištěného stavu.

Figuranti byli převážně nazí a pomyslnou pokrývkou jejich těla tvořily torza a orgány mrtvých zvířat, popřípadě ovoce. Pro některé lidi může být i nahota osvobozující a očišťující. Další figuranti byli oblečeni do bílých rouch připomínající kněžské alby a jejich natažený tvar zvýrazňoval obrysy kříže. Roucha a krví ušpiněná nahá těla mají pro Nitsche poměrně důležitou roli, protože jsou přímo poznamenána jeho divadlem: „*V podvědomí halena symbolizuje pocení krve, pití poháru utrpení, bičování, ukřižování, roztržení Dionýsa vedví, oslepení Oidipa. Košile nese pečeť.*“<sup>134</sup> Některé z potřísněných a použitých halen bývají vystavené na Nitschových výstavách. Aktéři na sobě měli bílé triko a kalhoty bez rozdílu, jestli to byl muž nebo žena. Kombinace bílého trika a kalhot mohla asociovat nemocniční personál. Při akcích *Divadla orgií a mystérií* jsou kostýmy velice jednoduché a pro všechny aktéry stejné, tím jsou mezi nimi setřeny všechny rozdíly. Dalším typickým prvkem pro Nitschovu tvorbu je používání obvazů a gáz, které omotává kolem mužských pohlavních orgánů nebo kolem očí aktérů. V případě této akce byly použity gázy k omotání kolem hlav a zavázání očí figurantů. Oči zavázané gázou a potřísněné krví mohou připomínat mýtické oslepení Oidipa, což je jedním z Nitschových motivů, které často využívá. Navíc zavázané oči umožňují figurantům lépe se vcítit do očištěných a extatických stavů, protože nejsou rozrušovány okolními vlivy. Dominantní při Nitschových akcích je bílá barva, ta dává vyniknout šmouhám a cákancům od

---

133 BAUMBACH, von Marie. *Ich bin ein Kirchenmaler ohne Kirche*. [online]. [cit. 11.3.2017]. Dostupné z: <<http://www.planet-interview.de/interviews/hermann-nitsch/35436/>>.

134 SCHMIED, Wieland. *Images between Spontaneity and Calculation the Role of Painting in Hermann Nitsch work in DENK, Wolfgang et al.* Museum Hermann Nitsch. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2007. s. 227. Jedná se o pracovní verzi překladu vytvořenou autorkou této práce.

krve. Kontrast k bíle oděným aktérům tvořili také hráči na gongy, kteří byli oblečeni v černém a byli rovněž přítomni na jevišti.

Při akcích *Divadla orgií a mystérií* bývá Hermann Nitsch oblečen převážně v černém obleku, čímž je v barevném kontrastu se svými aktéry a figuranty. Nejen na základě kontrastů barev je Nitsch od ostatních velice snadno rozpoznatelný, ale i jeho vzhled a fyzická stavba jsou velice osobité, čímž mezi aktéry vyčnívá. Hermann Nitsch má podsaditou postavu s výrazným břichem a charakteristický je pro něj velký bílý plnovous.<sup>135</sup> Svou vizuální stránkou může při akcích připomínat kněze. V jednom rozhovoru Nitsch prohlásil, že umělec je druh kněze, který není vázán konkrétním vyznáním.<sup>136</sup> Stejný pocit mám i z Nitschova vystupování při akcích *Divadla orgií a mystérií*.

Veškerá tvorba Hermanna Nitsche je spojena s červenou barvou, kterou intenzivně využívá při svých malbách. Červená barva je pro Nitsche nejintenzivnější, asociuje krev. Krev je pro něj velice zvláštní tekutina - pokud se jí někde objeví mnoho, symbolizuje to smrt a smrt je nezbytná ke vzkříšení.<sup>137</sup> Stékající krev po nahých tělech nebo rouších aktérů je proces, který je metaforou pro reinkarnaci a očištění. Tato myšlenka skvěle vystihuje Nitschův koncept *Divadla orgií a mystérií*. Vzkříšení, rituální očištění a extatické pocity jsou cílem jeho akcí, proto k dosažení kýženého výsledku využívá velkého množství krve. Krev ho také fascinuje z toho důvodu, že postupem času mění svou barvu, hnědne. V předchozí kapitole jsem psala, že výzdoba Burgtheatru je provedena v císařských barvách, mezi kterými je červená a bílá. Tyto kontrastní barvy, které jsou v *Divadle orgií a mystérií* typické, do jisté míry zvláštním způsobem podtrhovaly barevný koncept budovy.

---

135 Pro lepší představu je v příloze obr. č. 1, který zachycuje současnou podobu Hermanna Nitsche.

136 BAUMBACH, von Marie. *Ich bin ein Kirchenmaler ohne Kirche*. [online]. [cit. 11.3.2017]. Dostupné z: <<http://www.planet-interview.de/interviews/hermann-nitsch/35436/>>.

137 Tamtéž.

Význam byl kladen i na diváky. Ti se při pozorování akce mohli postavit hned do několika pozic. Buď mohli zůstat nestrannými pozorovateli v bezprostřední blízkosti akce, anebo mohli část akce sledovat s odstupem přes projekční plátna. Několika pozorovatelům bylo umožněno provádět stejnou činnost jako Nitsch, když lili krev do vyřezaného otvoru v praseti. Díky tomu, že má Nitsch vše pečlivě připravené, nenechá zúčastněné udělat jen tak něco nahodilého, ale vždy se je snaží korigovat. Do jisté míry však Nitsch nechal přístup diváků k této akci pouze na nich a na jejich iniciativě. Mohli se také volně pohybovat po budově. Tím, že diváci nebyli nijak omezeni v pohybu a pokud chtěli, mohli akci pozorovat z bezprostřední blízkosti, nemůžeme o nich mluvit jako o divácích, ale spíš jako o zúčastněných. Nitschovi jde vždy o společnou zkušenost mezi herci a diváky, chce dovést k očištění obě dvě strany. Diváci jsou chápáni jako spoluhráči a svou spoluúčástí vytvářejí důležitý podíl na akci. Největší zapojení zúčastněných bylo v momentě, kdy bylo okolo budovy procesuálně nesen torzo býka. Lidé v procesí nesli v rukou svíčky, což už je aktivně zapojilo do akce a na určitou dobu se stali její přímou součástí stejně jako aktéři. V momentu, kdy někteří ze zúčastněných byli součástí venkovního procesí, se zbytek usadil do křesel v hledišti a sledoval procesí z projekce. Ke konci celé akce se začala objevovat zřetelná hranice mezi jevištěm a hledištěm. Po návratu aktérů a zúčastněných zpátky do divadelního sálu, se lidé usadili do hlediště a konec akce už pozorovali pouze jako diváci.

Hudba je velice důležitou součástí Nitschových akcí. Podle Nitsche velmi hlasitá hudba pomáhá dosáhnout extatických stavů, a proto jí přikládá veliký význam: „*Nitschova hudba nemá ani sebemenší ilustrativní nebo vizuální charakter. Jejím úkolem je určovat a podbarvovat sled událostí.*“<sup>138</sup> K většině akcí si hudbu skládá sám a nespolupracuje s žádnými odborníky. Hudba, podkreslující jeho akce, je pouze jeho vlastním dílem. Při akci v Burgtheatru byl v prostoru před jevištěm umístěn orchestr Junge Philharmonie Wien, který byl posléze obohacen o několik hráčů na gong. Při velkých akcích, jako byly *Dvoudenní* nebo *Šestidenní hra* se hudební motivy opakují, anebo záměrně prodlužují. Stejně tomu bylo i při této akci. Nadto se po Burgtheatru volně

---

138 NITSCH, Hermann. in DENK, Wolfgang et al. *Museum Hermann Nitsch*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2007. s. 91.

Jedná se o pracovní verzi překladu vytvořenou autorkou této práce.



pohybovala dechová kapela s názvem Venkovanka<sup>139</sup>, která každých patnáct minut zahrála polku. V části odehrávající se na jevišti byla gradace hudby a celé akce umocněna zvukem zvonů. Může se zdát, že hudba jako celek zde působila poměrně chaoticky, ale ve skutečnosti je precizně propracovaná do posledních detailů. Zvuku zvonů Nitsch nejvíce využívá při akcích na zámku Prinzendorf, kde má v dispozici vlastní zvonici. Hudba je ve všech Nitschových akcích nosným prvkem a umocňuje atmosféru celého rituálu.

Na závěr své analýzy si dovolím krátkou citaci reakcí jednoho z přímých účastníků, která osobitým způsobem demonstruje onu zde předeslanou estetiku účinku a očisťující dopad Nitschova *Divadla orgií a mystérií*: „*Sám jsem se účastnil nejrozsáhlejšího šestidenního rituálu a posléze i 122. představení ve vídeňském Burgtheatru. Účinky byly mimořádné, do Vídně jsem odjížděl ve špatném psychickém stavu. Po představení, kdy na mně asi hodinu leželo těžké tělo zabitého prasete, kdy jsem stál vedle zabitého býka pověšeného uprostřed divadla, jemuž po hlavě ještě stékala krev, pominula dlouhodobá deprese. Podobné extrémní performance a akce člověka zasáhnou a dopřejí mu skutečně silné zážitky, jaké se v době virtuální reality vytrácejí. Dávají šanci uvědomit si hlubší podstatu, kterou reklama a média redukuje na pouhou vnější podobu, kdy je třeba neustál zdůrazňovat a podtrhávat atraktivitu vzhledu. Navíc nabízejí prožitek, který se slovy nedá popsat. Každý takový akt zpochybňuje zúžený racionální pohled na svět jako na kult spotřeby.*“<sup>140</sup>

## **5. 1. Komparace Nitschových akcí z počátku jeho tvorby s akcí z vídeňského Burgtheatru**

V další části této kapitoly bych chtěla komparovat Nitschovy akce z šedesátých, sedmdesátých a osmdesátých let s akcí z vídeňského Burgtheatru. Z akcí z počátku Nitschovy tvorby jsou obtížně sehnatelné jakékoliv videozáznamy,

---

139 Název Venkovanka je oficiální, nejedná se o můj překlad.

140 ŠVAMBERK, Alex. *Zkoumání hranic vlastní integrity II.* [online]. 2010 [cit. 11.3.2017]. Dostupné z: <<http://artikl.org/divadelni/zkoumani-hranic-vlastni-integrity-ii>>.

několikrát jsem se navíc setkala s tím, že pokud se objeví ve veřejných zdrojích záznamy z těchto akcí, bývají často hned smazány – jedná se především o youtube nebo o různé webové stránky. Naštěstí je však na internetu dostupné poměrně velké množství fotodokumentace. Prvním z výrazných rozdílů mezi akcemi *Divadla orgií a mystérií* na začátku Nitschovy tvorby a v současné době je prostor. Nitsch v letech 1962 – 1967 tvořil své akce pod záštitou vídeňského akcionismu. V kapitole o prostoru jsem uváděla, že akcionisté prováděli své akce po nejrůznějších bytech a studiích, což je poměrně malý prostor, který nepojme velké množství lidí a neumožní manipulaci s velkými předměty, jak je tomu v současném konceptu *Divadla orgií a mystérií*. Přestože byl Nitsch omezen prostorem, dokázal vytvořit maximálně krvavé a rituálně očištné akce. Opakem stísněného bytového a studiového prostoru je akce z Burgtheatru, která ukazuje, že se Nitschovy akce dostaly do povědomí některých lidí jako pomyslná vysoká kultura, kterou Burgtheater ztělesňuje. Už se nemusí nechávat omezovat malým prostorem, může využívat větších rekvizit, jako je samotné tělo mrtvého býka, velký stojan na jeho umístění a ohromná kopie. Velký prostor Nitschovi také umožňuje zapojení většího množství aktérů. Dalším prostorem určeným přímo pro umění jsou mezinárodní galerie, kam bývá Nitsch zván jako uznávaný umělec, aby tvořil své obrazy – Malakce.

Rozdílem je též samotný přístup k osobnosti Hermanna Nitsche. Několikrát jsem psala, že byl v šedesátých letech za svou činnost odsuzován rakouskou společností, jeho akce byly přerušovány policií a nakonec musel i na nějakou dobu opustit Vídeň. V opozici k tomuto extrémnímu postoji, který Nitsche radikálním způsobem odsuzoval, je dnes v rakouské společnosti považován za národního umělce, na kterého mohou být občané Rakouska hrdí. Paradoxem je, že byl vedením Burgtheatru pozván, aby předvedl jednu ze svých krvavých akcí v rakouském národním divadle. Myslím si, že důvodem Nitschovy současné popularity je to, že vytrval, neustále tvořil a rozvíjel svůj koncept *Divadla orgií a mystérií*. Díky neúplně dobrovolnému odchodu do zahraničí se stal uznávaným umělcem v cizině, kde se setkal a konfrontoval svoji uměleckou tvorbu s množstvím významných lidí z oblasti performance, což mu rovněž dodalo na jisté prestiži.

Akce *Divadla orgií a mystérií* dosahují v současné době mnohem větších rozměrů a bývají přístupnější velkému počtu lidí, než akce ze šedesátých a sedmdesátých let. Navíc jsou mnohem propracovanější než dříve. V akcích na začátku tvorby se aktéři nechávali unášet extatickými stavy, takže akce několikrát sklouzla k nekontrolovatelným orgiím. Při dnešních akcích má vše svůj pevně daný řád a choreografii, kterou nelze porušit. Tato přísná choreografie vyplývá ze zapojení velkého množství lidí, takže Nitsch nemůže připustit nějakou neorganizovanost a chaotičnost. Je si vědom, že se pohybuje na hranici snesitelného, a nemůže si dovolit, aby se někomu něco stalo. Doba maximálního extatického uvolnění je omezena určitým časovým úsekem, který je ohraničen písknutím na píšťalku.

Rozdíl také můžeme vidět v počtu zúčastněných na akcích *Divadla orgií a mystérií*. Na Nitschovy akce si v dnešní době lidé běžně kupují vstupenky, anebo se dobrovolně hlásí jako aktéři. Jsou dokonce ochotni dát za lístek na takovéto hraniční divadlo poměrně velkou sumu, jak tomu bylo například při akci v Burgtheatru. Už to svědčí o jistém statusu prestiže spojené se jménem a tvorbou Hermanna Nitsche. Přestože Nitsch nechává divákům velkou volnost v míře zapojení se, je při dnešních akcích viditelná hranice mezi aktéry a diváky. Pokud by tato hranice byla narušena, byl by to zásah do Nitschova přesně daného plánu a je možné, že by se tím také mohl narušit rituál. V prvních letech provozování *Divadla orgií a mystérií* nebyl počet zúčastněných tak velký, převážně to byli Nitschovi známí a spřízněnci. V tomto komorním počtu lidí se stírala hranice mezi aktéry a diváky, všichni byli do akce aktivně zapojeni, fungovali jako figuranti, nebo přinášeli orgány a lili krev. Jelikož se akce odehrávaly v menších prostorách, nebylo možné uniknout potřísnění od krve a aktivnímu zapojení se.

V dřívějších letech se Hermann Nitsch do akcí sám aktivně zapojoval, například ve 32. akci *Abreaktionsspiel* z roku 1970 uskutečněné v Mnichově. Vléval do zvířecího těla krev, tu následně rozmazával po útrobach zvířete, a poté tělo zvířete více nařezal. Při akci v Burgtheatru se aktivně zapojil při lití krve do úst figurantům nebo nařezávání prasečího torza a následného vlévání krve do rány. Nařezávání zvířecího těla bylo provedeno také při mnichovské akci, akorát s tím rozdílem, že do rány byly vtlačovány zvířecí orgány. Při dnešních akcích

Nitsch vše spíše pozoruje a kontroluje s jistým odstupem, ale už se tolik aktivně nezapojuje.

V akcích *Divadla orgií a mystérií* vidím posun rovněž v obnažování intimních částí lidského těla. Mnichovské akce v sedmdesátých letech se aktivně účastnila žena oblečená do spodního prádla, přičemž do spodní části jí byly nacpány zvířecí orgány a následně byla látka rozstříhána a odstraněna, a ženské genitálie tak zakrývaly pouze zvířecí orgány. Podobným případem je Nitschova 8. akce *Povstání penisu* z roku 1965, kdy obvazoval mužský penis do gázy a pokládal na něj vnitřnosti. Můžeme vypožorovat, že při prvních akcích se Hermann Nitsch zaměřoval na pomyslnou destrukci lidských pohlavních orgánů. Při dnešních akcích pokládá na nahé lidské orgány zvířecí vnitřnosti, ale už ne v takovém měřítku a především už netvoří takovéto akce pouze pro detailní kamerový záznam, jako tomu bylo například při 8. akci. Sexuální podtext, ke kterému de facto vybízí již samotný název *Divadla orgií a mystérií*, je tedy v Nitschových akcích přítomen od počátku jeho tvorby.

S destrukcí lidských orgánů<sup>141</sup> může souviset silná sexualita v Nitschových dřívějších pracích. Při akci v Mnichově v roce 1970 byla předváděna soulož mezi Hermannem Nitschem a jedinou aktérkou, která se do akce aktivně zapojila. Vše dosáhlo rozměrů nespoutaných orgií, kdy byla veřejně prezentována soulož lidí mezi zvířecími orgány, velkým množstvím krve a mrtvým zvířetem. Žena zde byla brána jako submisivní objekt mužské sexuální touhy a uspokojení, ležela nehybně na kříži, Nitsch jí na pohlavní orgány lil krev a následně s ní souložil. Všechny tyto prvky uváděly Nitsche do extaticky nespoutaných stavů, které mu měly umožnit rituální očištění. Na základě postoje k ženě byla celá akce považována za čistě mužskou až šovinistickou záležitost. Mužský pohled na celý koncept vídeňského akcionismu byl jedním z důvodů rozchodu názorů mezi akcionisty a performerkou VALIE EXPORT, o níž jsem se zmínila na začátku této práce. Přestože se akcionisté a VALIE EXPORT ovlivňovali a byla jim společná náklonnost k rozbíjení společenských tabu, jejich názory se výrazně rozcházel právě v pojetí ženského pohlaví.<sup>142</sup> Paradoxem je, že se Nitsch při

---

141 Názornou ukázkou Nitschova konceptu *Divadla orgií a mystérií*, přesněji destrukce orgánů, naleznete v příloze obr. č. 3.

142 Na Katedře divadelních a filmových studií byla k této problematice v roce 2010 úspěšně obhájena filmově koncipovaná bakalářská diplomová práce Anety Horákové s názvem *Obraz ženy v hraných filmech VALIE EXPORT*.

rozhovorech o ženách vyjadřuje v pozitivním smyslu, prý ho vždy podporovaly a pomáhaly mu.<sup>143</sup> S tím můžeme souhlasit, protože na základě dědictví své první ženy Beaty si mohl dovolit koupit zámek Prinzendorf. Otázkou zůstává, zda neměl své ženy pouze jako mecenášky.

Podle mého názoru, by však Nitsch v dnešní době nemohl dělat *Divadlo orgií a mystérií* tak, jak ho dělal v šedesátých a sedmdesátých letech. Jeho akce byly extrémně nespoutané a působily až zvrhlým a sektářským dojmem. I dnes je lidem nepříjemné pozorovat soulož na veřejnosti, natož aby byla prezentována v takových rozměrech, jako je dnešní *Divadlo orgií a mystérií*. Výrazný rozdíl je v množství lidí, kteří se Nitschových akcí účastní; na začátku Nitschovy tvorby byly akce do jisté míry komornějšího rázu pro menší počet lidí. Současné akce dosahují ohromných rozměrů dosahujících až několik set zúčastněných a aktérů. Určitě tak bude rozdíl i v samotné intenzitě prožitku těchto akcí. V menším počtu lidí je totiž prožitek daleko intenzivnější než na velké a volně přístupné akci. Také můžeme zaregistrovat posun od destrukce lidských pohlavních orgánů a neorganizovaných sexuálních orgií k umírněnějšímu, ale velkolepému, sofistikovanému a přesto šokujícímu *Divadlu orgií a mystérií*, které Nitschovi umožnilo stát se natolik významným umělcem, jakým dnes je.

Od počátku tvorby Nitsch vléval aktérům do úst krev a pokládal na ně orgány mrtvých zvířat, tyto aspekty jsou pro *Divadlo orgií a mystérií* příznačné dodnes. Odlišný přístup je ale k figurantům samotným, dříve s nimi měl daleko bližší kontakt, například při akci v Mnichově umístil na figuranta zvířecí orgány, které následně polil hustým roztokem a to vše sám rozmazával po figurantově těle tak, že vzbuzoval dojem, že se s ním mazlí. Je možné, že chtěl rituální očisty a extatických stavů dosáhnout i Nitsch sám. V těchto akcích také využíval gázu, která byla omotaná kolem očí figurantů a po polití krví zrudla. Ovšem objevovali se i figuranti, na příklad při akci v roce 1980, kteří gázu přes oči neměli a podstupovali stejný rituál s krví a orgány. Gáza přes oči umožní lidem uvolnit se, nerozptylovat se okolními vjemy a soustředit se pouze na rituálně očištné stavy, kterých má daný jedinec dosáhnout.

---

143 BAUMBACH, von Marie. *Ich bin ein Kirchenmaler ohne Kirche*. [online]. [cit. 11.3.2017]. Dostupné z: <<http://www.planet-interview.de/interviews/hermann-nitsch/35436/>>.

Určitý rozdíl spočívá i v Nitschově oblečení při akcích, zpočátku, kdy se do akcí sám zapojoval, byl oděn v bílém, čímž i na jeho oblečení byly výrazné stopy od krve. Od osmdesátých let se však Nitsch obléká převážně do černé. Stejně tak tomu bylo při akci v Burgtheatru a rovněž tak je ve všech jeho současných akcích, popřípadě má na sobě bílé roucho, které používá většinou při svých Malakcích. Při akcích *Divadla orgií a mystérií* tak prochází mezi aktéry jako černý stín, který vše pozoruje a hlídá. Černá barva je pro něj symbolem kněžství a umělec druhem kněze, který nemusí být vázán na konkrétní náboženství.<sup>144</sup>

Čím větší jsou Nitschovy akce, tím většího množství nejrůznějších rekvizit využívá. V první akci vídeňského akcionismu *Krvavé varhany* použil Nitsch kytice růží, které rozprostřel do prostoru. I dodnes používané kříže jsou mnohem větší než dříve. Při dnešních akcích *Divadla orgií a mystérií* hojně využívá hroznů a rajských jablek k vytvoření motivu Poslední večeře, což je také jedním ze symbolů, které Nitsch využívá.

Výrazný posun můžeme vyzorovat při zacházení s mrtvými zvířaty, dnes je s nimi zacházeno mnohem humánněji. Torza jsou buď pokládána na těla figurantů, nebo visí na zdi, jsou do nich vmačkávány orgány a ovoce a vlévána krev. V akcích z počátku Nitschovy tvorby byla torza podélně nařezávána, byly do nich vlévány celé kbelíky s krví, vmačkávány orgány a nařezávány části masa, do nichž byly také vepřávány orgány a lita krev. Poté byla torza zavěšena doprostřed místnosti, aktéři s nimi houpali, surově do nich vráželi, následně je strhli na zem a váleli se po nich. Takže i Nitschův postoj k mrtvým zvířatům se umínil a samotné zacházení s torzy je mnohem propracovanější. To vede k tomu, že si Nitsch může dovolit použít i velké kusy dobytka, jako jsou býci a krávy. Dříve používal převážně menší dobytek, jako jsou jehňata nebo prasata. Umírněnější zacházení a odborné porážení zvířat může být také v důsledku protestů aktivistů za práva zvířat, se kterými se Nitsch velice často setkává.<sup>145</sup>

---

144 BAUMBACH, von Marie. *Ich bin ein Kirchenmaler ohne Kirche*. [online]. [cit. 11.3.2017]. Dostupné z: <<http://www.planet-interview.de/interviews/hermann-nitsch/35436/>>.

145 *Hermann Nitsch*. [online]. [cit. 11.1.2017]. Dostupné z: <<http://www.occupyforanimals.net/hermann-nitsch.html>>.

Od počátku akcí *Divadla orgií a mystérií* zastává Nitsch postoj, že jeho tvorba není zaměřena ke kritice společnosti a politice. Jeho akce jsou určeny k uvolnění od kolektivního stresu a měly by fungovat jako oslava života. Prý nikdy nechtěl šokovat, i když si je vědom toho, že jeho práce je něco, co šok může vyvolat. Záleží mu hlavně na intenzitě prožitku.<sup>146</sup> Tato Nitschova tvrzení jsou v rozporu s vídeňským akcionismem, jehož byl jedním z hlavních představitelů. Akcionistům šlo o šokování především buržoazní společnosti a nabourávání společenského a politického systému.

Po celou dobu psaní mé magisterské diplomové práce mě napadalo velké množství otázek. Jednou z nich je například, jak se tento nekonvenční a radikálně se vymezující počin Hermanna Nitsche za ta léta posunul? Tvorba Hermanna Nitsche se neustále vyvíjí, zpočátku byly jeho akce nespoutané a extatické orgie zaměřené na destrukci lidských pohlavních orgánů, plné krve a těl mrtvých zvířat. V současné době jsou jeho akce umírněnější, ale přesto velkolepé, zahrnují několik desítek aktérů, orchestr a vše má přesně danou choreografii, do které může zasáhnout pouze Nitsch.

Další otázkou, která mi neustále tanula na mysli, je zda můžeme i dnes o *Divadlu orgií a mystérií* hovořit jako o nonkonformní formě divadla? Také v současné době Nitschovo divadlo umí šokovat, ale už ne tolik jako dřív. Hermann Nitsch se musel určitým způsobem přizpůsobit nárokům a požadavkům společnosti, konkrétně používání mrtvých zvířat v akcích, jelikož dnes musí dodržovat určitá zákony při zacházení se zvířaty. Akce už nemohou být natolik neorganizované, protože se jich účastní velké množství Nitschovi neznámých lidí, zároveň však potřebuje také dodržet určitou choreografii, aby dosáhl kýženého účinku. *Divadlo orgií a mystérií* neustále vzbuzuje otázky a do jisté míry i odpor, proto se Nitschova tvorba nedá zařadit mezi formy klasického divadla, jako je opera nebo balet, na které je zvyklá velká skupina diváků.

Pokud hraniční formy divadla nespadají do „klasických forem“ je otázkou, jak vnímají v současnosti lidé tyto typy performačního umění, a zdali se tyto akce

---

146 BAUMBACH, von Marie. *Ich bin ein Kirchenmaler ohne Kirche*. [online]. [cit. 11.3.2017]. Dostupné z: <<http://www.planet-interview.de/interviews/hermann-nitsch/35436/>>.

již nestaly konvenčními, a zdali ještě lidi vůbec šokují? Důležitou roli hrají jména umělců tvořící tyto akce, pokud totiž lidé jdou na konkrétního tvůrce, kterého znají, nejsou tolik šokováni jako v šedesátých letech. Navíc velké množství umělců vytvářejících hraniční performační umění tvoří už od šedesátých let a některé performance opakují, jak tomu bylo například u Mariny Abramović s performancí *Tomášovy rty*. Při představení v sedmdesátých letech její konání donutilo lidi zasáhnout a zabránit jí v sebezrazení, takže tato performance byla něčím velice nekonvenčním a dokázala šokovat. Při opakování té samé performance v roce 2005 se však nikdo ani nezvedl, diváci ji nechali celou performance dokončit a na závěr jí zatleskali. Důležité je zmínit rovněž fakt, že performance *Tomášovy rty* byla uskutečněna v rámci cyklu *Seven Easy Pieces*, což byla série individuálních performancí Mariny Abramović a pěti dalších významných performerů, například Josepha Beuyse nebo VALIE EXPORT. Marina Abramović se stala ikonou, kdy její jméno samo o sobě funguje jako výborná reklama. Lidé při performance *Tomášovy rty* tedy věděli, na co přišli a co od performerů mají očekávat, proto nijak aktivně do performance nezasáhli a ani ji nepřerušili.

V souvislosti s ikoničností jména Mariny Abramović mě napadlo, do jaké míry hraje ve vnímání akcí *Divadla orgií a mystérií* jméno Hermanna Nitsche? Hermann Nitsch je chápán jako rakouský národní umělec a lidé vnímají účast na jeho akcích do jisté míry jako prestižní záležitost. O jeho významu pro rakouskou společnost svědčí i fakt, že má Nitsch dvě vlastní muzea, jedno v Mistelbachu a jedno v Neapoli.



## Závěr

Cílem mé magisterské diplomové práce bylo zmapovat tvorbu rakouského hraničního umělce Hermanna Nitsche se zaměřením na analýzu 122. akce uskutečněné ve vídeňském Burgtheatru. Hermann Nitsch je v současné době jednou z nejvýznamnějších osobností rakouského umění, přestože byl v počátcích své tvorby za *Divadlo orgií a mystérií* striktně odsuzován. Většina členů vídeňských akcionistů, přestala po určité době vytvářet svá umělecká díla. Nitsch je však jako jediný činný i v dnešní době a je vnímán jako úspěšný a známý rakouský umělec, který byl za svůj umělecký počin oceněn Rakouskou národní cenou.

Pro lepší orientaci jsem se nejdříve zabývala přehledovými kapitolami o vídeňském akcionismu a o osobnosti Hermanna Nitsche. Abych mohla zařadit *Divadlo orgií a mystérií* do některé z kategorií performance, happening nebo do jiné formy hraničního umění, jako je například imerzivní divadlo nebo site specific, vytvořila jsem obsáhlou kapitolu, kde jsem tyto pojmy definovala a blíže specifikovala a následně aplikovala na *Divadlo orgií a mystérií*. Pro Nitsche a jeho divadlo je jedním z nejdůležitějších atributů tvorby prostor, proto jsem se v další kapitole snažila zařadit *Divadlo orgií a mystérií* do prostoru. V poslední části mé práce jsem provedla analýzu Nitschovy 122. akce, kterou jsem komparovala s akcemi ze šedesátých a sedmdesátých let.

Na základě toho, že je *Divadlo orgií a mystérií* netradiční formou divadla, nelze jej komplexně analyzovat jako klasické divadelní přestavení určené pro kukátkový typ jeviště. V akcích Hermanna Nitsche nejsou profesionální herci, samotné akce trvají několik hodin nebo dnů a můžeme říci, že tyto performance jsou zaměřeny spíše na duchovní očistu člověka, než na estetický zážitek. Nitsch při své 122. akci využil všech prostorů v Burgtheatru i prostoru před ním, stejně tak nedodržel oddělení diváků od účinkujících, takže nabourával hranici mezi hledištěm a jevištěm. Proto je prostor Burgtheatru v Nitschově tvorbě něčím maximálně atypickým. Při této akci proměnil okázalou buržoazní budovu v místo, kde se odehrál krvavý rituál.

K vypracování mé magisterské diplomové práce jsem pročetla několik rozhovorů s Hermannem Nitschem a při každém z nich jsem měla pocit, že Nitsch kolem sebe vytváří jakýsi růžový opar nebo bublinu, v níž sám sebe stylizuje do pozice nezaujatého a vysoce empatického člověka se správným pohledem na věc. Navíc ve většině rozhovorů opakuje jedny a ty samé informace, což působí poměrně zvláště až strojeně. Z takto koncipovaných rozhovorů nabývám dojmu, že se Nitsch spíše trvale prezentuje v určité konkrétní (a jemu příznivé) pozici a alibisticky obhájí své jednání.

Při rešerši informací o Hermannu Nitschovi jsem si všimla určitých nesrovnalostí. V rozhovorech tvrdí, že politika je zlo<sup>147</sup> a že jeho umění je výsostně apolitické, což však zásadně nezapadá do myšlenek vídeňského akcionismu pod jehož záštitou začínal tvořit svá umělecká díla. Jednalo se o uskupení, které svými akcemi naopak chtělo nabourávat rakouskou politiku a buržoazní systém. Vídeňský akcionismus byla de facto výsostně mužská záležitost a byl zde silně znatelný šovinistický přístup k ženám. Důkazem jsou akce Güntera Bruse, který do nich zapojoval i svou ženu, nebo akce samotného Hermanna Nitsche, kdy se z počátku své tvorby věnoval destrukci lidských pohlavních orgánů. Vrcholem machistického přístupu k ženám je Nitschova mnichovská akce *Divadla orgií a mystérií* z roku 1970, kde se Nitsch veřejně ukájí na ženě připoutané na kříži. Do doby, než jsem zhlédla toto video, jsem předpokládala, že i přes vybízející název *Divadlo orgií a mystérií* Nitsch vždy přistupoval ke svému konceptu hraničního divadla mimo rovinu explicitního sexuálního uspokojování, ale opak se ukázal pravdou.

V jednom z rozhovorů o sobě Hermann Nitsch tvrdí, že je malíř kaplí bez kostela<sup>148</sup>, což mě přivedlo k další myšlence, a sice zda si Nitsch nehraje na boha. Svrchovaný přístup má i při svých akcích *Divadla orgií a mystérií*, vše má pečlivě naplánováno a nikdo mu do propracované choreografie nemůže zasáhnout.

---

147 BAUMBACH, von Marie. *Ich bin ein Kirchenmaler ohne Kirche*. [online]. [cit. 11.3.2017]. Dostupné z: <<http://www.planet-interview.de/interviews/hermann-nitsch/35436/>>.

148 Tamtéž.

Vzájemnou komparací raných a pozdějších akcí lze rovněž vyzorovat určitý vývoj *Divadla orgií mystérií*. První akce byly nespoutané, působily neorganizovaným způsobem, konaly se pro menší počet lidí a byly vytvářeny převážně pro kamerové záznamy. Do prvních akcí se Nitsch sám aktivně zapojoval, dnes už na akce pouze dohlíží a střeží, zda jde vše přesně podle jeho plánu a pevně daného scénáře. Současné akce dosahují daleko větších rozměrů, jsou vysoce organizované a je do nich zapojeno velké množství lidí. Posun můžeme vidět i v tom, že dnes už Nitsch není za svou tvorbu stíhán a perzekuován, ale je označován za rakouského národního umělce.

Na základě Nitschovy popularity a netradičnosti jeho umění, se jeho jméno stalo výborným reklamním tahem a lidé v dnešní době považují svoji účast na jeho akcích jako prestižní záležitost. Hermann Nitsch je však osobností, která je vnímána rozporuplně i v dnešní době. I když už není za svou tvorbu zatýkán, je napadán aktivisty za práva zvířat nebo konzervativními jedinci, například ortodoxními křesťany.<sup>149</sup> Na druhou stranu je v Rakousku a v celém světě akceptován jako významný umělec.

Nitschova osobnost a jeho tvorba dává velký prostor k dalšímu zkoumání, například pro studie psychického dopadu *Divadla orgií a mystérií* na diváka, jak bylo v mé práci zmíněno v citaci jednoho z aktivně zapojených lidí do akce v Burgtheatru. Zajímalo by mne, zda tento typ divadla může mít i příznivý vliv na lidskou psychiku. V každém případě je tvorba Hermanna Nitsche stále otevřená a ne příliš probádané téma. Tato práce věří, že svým tématem podnítila řadu dalších myšlenek a otázek k zbytvání se osobností a dílem Hermanna Nitsche, podobně tak, jak jsem si to i já kladla po celou dobu zabývání se jím a jeho tvorbou.

---

149 MACH, Karel. *Dotaz voličům Karla*. [online]. [cit. 15. 10. 2016]. Dostupné z: <<https://cirkev.wordpress.com/tag/vidensti-akcioniste/>>.

## Prameny

8. Aktion (1965) – Zhlédnuto na výstavě ve Vídni. *My Body is the Event (Mein Körper ist das Ereignis)*, výstava probíhala od 6. 3. 2015 do 23. 8. 2015 v Muzeu moderního umění (MUMOK – Museum Moderner Kunst).

15. Aktion (1965) – Zhlédnuto na výstavě ve Vídni. *My Body is the Event (Mein Körper ist das Ereignis)*, výstava probíhala od 6. 3. 2015 do 23. 8. 2015 v Muzeu moderního umění (MUMOK – Museum Moderner Kunst).

32. Aktion, 7. Abreaktionsspiel (1970) – Dostupné z:

<[https://www.youtube.com/verify\\_controversy?next\\_url=/watch%3Fv%3Dns2p-FGF6qs%26t%3D318s%26spreload%3D10](https://www.youtube.com/verify_controversy?next_url=/watch%3Fv%3Dns2p-FGF6qs%26t%3D318s%26spreload%3D10)>.

37. Aktion (1974) – Zhlédnuto na výstavě ve Vídni. *My Body is the Event (Mein Körper ist das Ereignis)*, výstava probíhala od 6. 3. 2015 do 23. 8. 2015 v Muzeu moderního umění (MUMOK – Museum Moderner Kunst).

68. Aktion (1980) – Dostupné z:

<[https://www.youtube.com/watch?v=FOUKS\\_\\_IJhk&list=PLGeszt2kIe\\_7Tn5iB-01lzs1E4mvzLQ-](https://www.youtube.com/watch?v=FOUKS__IJhk&list=PLGeszt2kIe_7Tn5iB-01lzs1E4mvzLQ-)>.

122. Aktion (2005) – Sestříhaný tří a půl hodinový záznam akce z původní osmihodinové akce v Burgtheatru. Záznam vyšel v edici Burgtheatru za produkce společnosti Hoanzl a Atelier Hermann Nitsch. Režii záznamu provedl Klaus Bachler.

135. Aktion (2012) – Dostupné z:

<<https://www.youtube.com/watch?v=Sxv7z0ququM&t=101s>>.

*Aktion 135*. [online]. 2012 [cit. 15. 2. 2017]. Dostupné z:

<<http://www.lahabana.com/content/aktion-135/>>.

BAUMBACH, von Marie. *Ich bin ein Kirchenmaler ohne Kirche*. [online]. 2011 [cit. 11.3.2017]. Dostupné z: <<http://www.planet-interview.de/interviews/hermann-nitsch/35436/>>.

*Der Guckkasten im Blutausch*. [online]. [cit. 12.3.2017]. Dostupné z:

<[http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/archiv/130567\\_Der-Guckkasten-im-Blutausch.html](http://www.wienerzeitung.at/nachrichten/archiv/130567_Der-Guckkasten-im-Blutausch.html)>.

*Hermann Nitsch*. [online]. [cit. 11.1.2017]. Dostupné z:

<<http://www.occupyforanimals.net/hermann-nitsch.html>>.

Oficiální webové stránky Hermanna Nitsche. Dostupné z: <  
<http://www.nitsch.org/index-en.html>>.

## Literatura

ARISTOTELES. *Poetika*. Praha : GRYPF, 1993. 67 s. ISBN 80-85829-01-0.

BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 1993. 176 s. ISBN 80-7008-037-X

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. 1. vyd. Mníšek pod Brdy : Na Konáři, 2011. 334 s. ISBN 978-80-904487-2-8.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Theatre, Sacrifice, Ritual – Exploring forms of political theatre*. 1. st. edition. New York : Routledge, 2005. 289 s. ISBN 0-415-27675-6.

FOSTER, Hal a kol. *Umění po roce 1900: modernismus, antimodernismus, postmodernismus*. 1. vyd. Praha : Sloart, 2007. 704 s. ISBN 978-80-7209-952-8.

GREEN, Malcolm. *Brus, Muehl, Nitsch, Schwarzkogler, Writings of the Vienna Actionists*. 1. st. edition. London : Atlas Press, 1999. 257 s. ISBN 1-900565-10-2.

HÜTTLER, Michael. *Hermann Nitsch*. Wien : Böhlau, 2005. 248 s. ISBN 3-205-77480-9.

KUBÁK, Ivo Kristián. *Imerzivní divadlo a média*. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 2015. 181 s. ISBN 978-80-86102-94-8.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 2007. 365 s. ISBN 978-80-88987-81-9.

LUŇÁK, Petr. *Encyklopedie moderní historie*. 2. vyd. Praha : Libri, 1999. 654 s. ISBN 978-80-85983-95-8.

MARSCHALL, Brigitte. *Politisches Theater nach 1950*. Wien, Köln, Weimar : Böhlau Verlag, 2010. 483 s. ISBN 978-3-82523403-4.

NESVABOVÁ, Irena. *Hermann Nitsch*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno : Masarykova univerzita, 2012.

NITSCH, Hermann. *Orgien Mysterien Theater*. Darmstadt : März Verl, 1969. 342 s.

LEVY, Aaron. *Blood Orgies: Hermann Nitsch in America*. Philadelphia : Slought Books, 2008. 229 s. ISBN 9780981540900. Dostupné z: <  
[https://slought.org/media/files/blood\\_orgies.pdf](https://slought.org/media/files/blood_orgies.pdf)>.

OLIVA, Achille Bonito. *Art Tribes*. 1. st. edition. Milano : Skira Editore, 2002. 564 s. ISBN 978-8884911384.

- PAVIS, Patrice. *Teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 2003. 493 s. ISBN 80-7008-157-0.
- PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha : Libri, 2004. 352 s. ISBN 80-7277-194-9.
- ROMANOVÁ, Lucie. *Vídeňští akcionisté akce a reakce*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno : Masarykova Univerzita, 2009.
- RÜHM, Gerhard. *Wiener Gruppe*. 1. vyd. Praha : RUBTO, 2015. 236 s. ISBN 978-80-87705-37-7.
- SESERKO-OSTROGONAC, Tatjana. *Viennese Actionism (Total Art and the Social Unconscious)*. Magisterská diplomová práce, Faculty of Architecture, Landscape and Visual Arts, The University of Western Australia, 2010. [online]. 2010 [cit. 21. 3. 2017]. Dostupné z: <[http://research-repository.uwa.edu.au/files/4841783/Seserko\\_Ostrogonac\\_Tatjana\\_2010.pdf](http://research-repository.uwa.edu.au/files/4841783/Seserko_Ostrogonac_Tatjana_2010.pdf)>.
- SCHECHNER, Richard. *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. 1. vyd. Bratislava : Divadelní ústav, 2009. 340 s. ISBN 978-80-89369-11-9.
- SCHIMMEL, Paul. *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949 – 1979*. 1st edition. Los Angeles : Thames and Hudson, 1998, 407 s.
- SCHMELZOVÁ, Radoslava, kol. autorů. *Divadlo v netradičním prostoru, performance a site specific – současné tendence*. 1. vyd. Praha : AMU, 2010. 249 s. ISBN 978-80-7331-184-1.
- SCHMIED, Wieland. *Images between Spontaneity and Calculation the Role of Painting in Hermann Nitsch work in DENK, Wolfgang et al.* Museum Hermann Nitsch. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2007. 264 s. ISBN 978-3-7757-2013-7
- SLAWIŇSKÁ, Irena. *Divadlo v současném myšlení*. 1. vyd. Praha : Nakl. Studia Ypsilon, 2002. 479 s. ISBN 80-902482-6-8.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. 1. vyd. Praha : Karolinum, 2005. 383 s. ISBN 80-246-1105-8.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. *Řecké divadlo klasické doby*. 1. vyd. Praha : J & J, 1991. 130 s. ISBN 80-901084-0-7.
- VÁLKA, Leoš, HUMMEL, Julius, PRIESSNITZ, Reinhard. *Ženský element ve vídeňském akcionismu*. 1. vyd. Praha : Dox Prague, 2012. 349 s. ISBN 978-80-87446-17-1.

## Studie

BURDA, Vladimír. Happening ve smyčce. *Výtvarná práce XV*. 1968, č. 15, s. 1.

KUBART, Tomáš. My Body Is Not a Cage. *Theatralia*. 2016, roč. 19, č. 2, s. 166 – 168.

KUBART, Tomáš. Theatre of Arranging Live Images. *Theatralia*. 2016, roč. 19, č. 2, s. 169 – 171.

## Internetové zdroje

AFFENZELER, von Margarete. *Hermann Nitsch wollte mit seinen Blutorgien eigentlich immer ans Burgtheater. Jetzt war es so weit Keine Haftung bei Verschmutzung*. [online]. 22. 11. 2005 [cit. 15. 2. 2017]. Dostupné z: <<http://www.berliner-zeitung.de/hermann-nitsch-wollte-mit-seinen-blutorgien-eigentlich-immer-ans-burgtheater--jetzt-war-es-so-weit-keine-haftung-bei-verschmutzung-15742286>>.

JANDL, Paul. *Drohen und Freiern*. [online]. 21. 11. 2005 [cit. 12.3.2017]. Dostupné z: <<https://www.nzz.ch/articleDCCP0-1.185639>>.

MACH, Karel. *Dotaz voličům Karla*. [online]. 23. 1. 2013 [cit. 15. 10. 2016]. Dostupné z: <<https://cirkev.wordpress.com/tag/vidensti-akcioniste/>>.

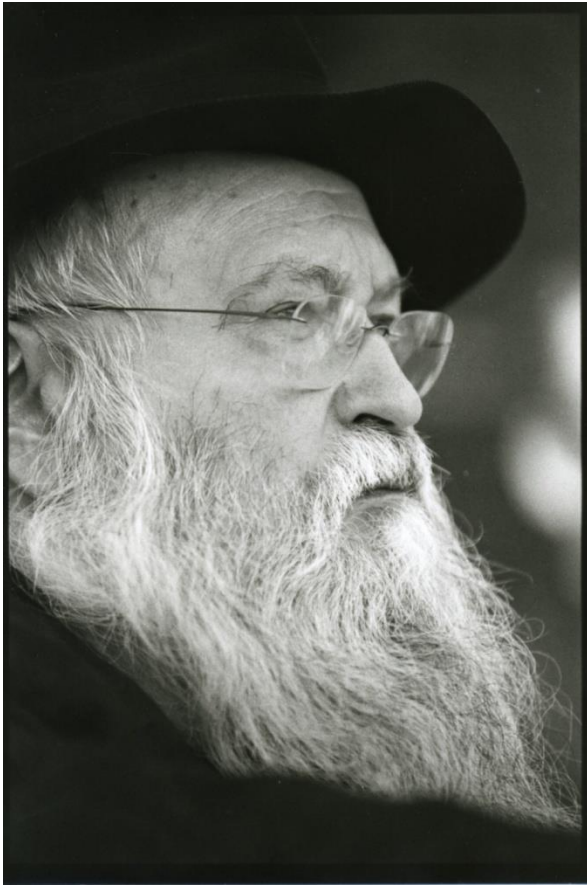
MORGANOVÁ, Pavlína. *Problematika pojmů v českém akčním umění*. [online]. 2013 [cit. 4. 2. 2017]. Dostupné z: <[https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/115784/1\\_OpusculaHistoriaeArtium\\_55-2011-1\\_4.pdf?sequence=1](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/115784/1_OpusculaHistoriaeArtium_55-2011-1_4.pdf?sequence=1)>.

ŠVAMBERK, Alex. *Zkoumání hranic vlastní integrity II*. [online]. [cit. 11.3.2017]. Dostupné z: <<http://artikl.org/divadelni/zkoumani-hranic-vlastni-integrity-ii>>.

VOGT, Jonas, NUSSBAUMER, Alexander. *Hermann Nitsch*. [online]. 1. 11. 2010 [cit. 10. 10. 2016]. Dostupné z: <[https://www.vice.com/en\\_us/article/hermann-nitsch-595-v17n11](https://www.vice.com/en_us/article/hermann-nitsch-595-v17n11)>.



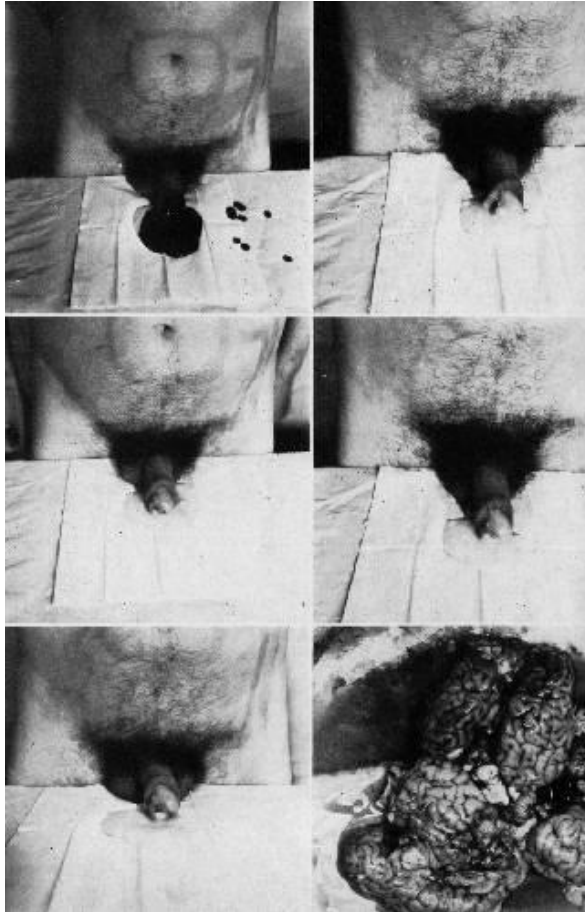
## Obrazová příloha



Obr. č. 1 – Současná podoba Hermanna Nitsche. Dostupné z:  
<<http://www.nitsch.org/index-en.html>>.



Obr. č. 2 – Halena potřísněná krví a barvou. Dostupné z:<  
<https://www.list.co.uk/event/508059-hermann-nitsch-das-orgien-mysterien-theater/>>.



Obr. č. 3 – Destrukce pohlavních orgánů. Dostupné z:<  
<http://www.nitsch.org/index-en.html>>.



Obr. č. 4 – Hermann Nitsch při Malakci. Dostupné z:<  
<https://cz.pinterest.com/olegfrolov/hermann-nitsch/>>.



Obr. č. 5 – Fotka z Burgtheatru. Dostupné z:<  
<https://cz.pinterest.com/olegfrolov/hermann-nitsch/>>.

## Anotace

**Autorka:** Bc. Barbora Machová

**Katedra:** Katedra divadelních a filmových studií

**Název práce:** Divadlo orgií a mystérií

**Vedoucí práce:** Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

**Klíčová slova:** Hermann Nitsch, vídeňský akcionismus, performance, happening, Burgtheater, Divadlo orgií a mystérií

Cílem práce je zařazení *Divadla orgií a mystérií* Hermanna Nitsche mezi současné formy hraničního umění se zaměřením na analýzu konkrétní akce z roku 2005 z vídeňského Burgtheatru. Práce vychází z doporučené literatury, videozáznamů a fotodokumentací Nitschových akcí a vlastní komparativní analýzy. Hlavní úlohou práce je provést analýzu 122. akce z Burgtheatru a komparovat ji s prvními Nitschovými akcemi ze šedesátých a sedmdesátých let. Vycházím především z knihy Eriky Fisher-Lichte *Estetika preformativity* a Hanse-Thiese Lemanna *Postdramatické divadlo*, také důležitým zdrojem informací jsou rozhovory s Hermannem Nitschem a odborné práce a články o něm samotném nebo o jeho akcích.

# Annotation

**Author:** Bc. Barbora Machová

**Department:** The Department of Theatre and Film Studies

**Title of the thesis:** The Theatre of Orgies and Mysteries

**Supervisor of the thesis:** Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

**Keywords:** Hermann Nitsch, Vienna acitonism, performance, happening, Burgtheater, The Theatre of Orgies and Mysteries

The aim of this thesis is inclusion Hermann Nitsch's *Theatre of Orgies and Mysteries* between contemporary forms of performance art, with focusing on analysis of specific event from year 2005 form the Vienna Burgtheater. The thesis is based on the recommended literature, videos and photos from Nitsch's performances and author's original analysis. The main accent is put on the make analysis 122. action from the Vienna Burgheater and compare this action with first Nitsch's actions from the sixties and seventies. The central text with witch the author works is above all Erika Fisher-Lichte *The Aesthetic of the Performative* and Hans-Thies Lehmann *The Postdramatic Theatre*. The important source of information are the interviews with Hermann Nitsch and thesis and articles about him or his performances.