

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Divadlo jednoho herce v současné
performanci**

Albina Feoilaktova

Katedra divadelních a filmových studií

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2016

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma „Divadlo jednoho herce v současné performanci“ vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne 8.12.2016

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. Jitce Pavlišové, Ph.D. za její cenné rady, trpělivost při vedení mé bakalářské práce a věnovaný čas. Rovněž bych chtěla poděkovat přátelům za pomoc při jazykových korekcích. Velké díky patří mé rodině a přátelům za podporu během psaní této práce.

OBSAH

ÚVOD	5
1. VZTAH DIVADLA A TEXTU V POSTDRAMATICKÉM DIVADLE.....	6
2. DRAMATICKÉ DIVADLO	11
2.1. OTAKAR ZICH A JEHO POJETÍ DRAMATICKÉHO UMĚNÍ.....	11
2.1.1. Dramatický děj.....	12
2.1.2. Tvorba hercova.....	12
2.2. JIŘÍ VELTRUSKÝ.....	14
2.2.1. Dramatický děj.....	15
2.2.2 Herec a text.....	16
2.3. IVO OSOLSOBĚ.....	17
3. POSTDRAMATICKÉ DIVADLO	20
3.1. ZNAKY POSTDRAMATICKÉHO DIVADLA.....	20
3.2.KONCEPT PŘEDSTAVENÍ.....	22
3.2.1. Ztělesnění.....	25
3.2.2. Prézentnost a percepční multistabilita.....	26
3.2.2.1. Prézentnost.....	27
3.2.2.2. Percepční multistabilita.....	27
3.3. SHRUTÍ.....	28
4. DIVADLO JEDNOHO HERCE.....	29
5. MŮJ BÁJEČNÝ ROZVOD.....	32
6. DEN OPRIČNÍKA.....	37
7. VYPRAVĚČ.....	42
ZÁVĚR.....	48
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	50
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA.....	55

Úvod

Motivací k napsání této bakalářské práce je můj praktický a teoretický zájem o autorskou tvorbu divadla a herectví samotné. V této práci bych se chtěla zaměřit na historickou změnu metod herecké tvorby a koncepty herectví po performativním obratu v šedesátých letech, s důrazem na divadlo jednoho herce. Performativní obrat je kulturním fenoménem, který se projevil ve všech humanitních vědách, kulturní a sociální sféře v americko-evropském světě. Jednou ze zásadních změn byla proměna myšlení, kdy se člověk začíná zajímat především sám o sebe a tento zájem vychází ze zájmu o antropologii člověka. V herectví a v divadle obecně se tato tendence dostala do opozice s tradičními přístupy k ztvárnění role a inscenační praxi. Úkolem herce vždy bylo vcítění se do postavy, která byla napsána autorem. Herecké umění tedy spočívalo v tom, jak nejautentičtěji ztvárnit někoho jiného. Po performativním obratu umění změnilo své zacílení, které znělo: Co nejvíce být sám sebou.

Tato bakalářská práce se zaměřuje na proměnu divadelní estetiky způsobenou tzv. performativním obratem v šedesátých letech. Tuto proměnu bych ráda pojala od změny pozice textu v hierarchii výrazových prostředků. Změněna pozice textu a absence její dominanty má pak za následek vytvoření úplně odlišných forem divadla, tzv. postdramatického divadla. V této práci bych ráda poukázala na rozdíl mezi herectvím v inscenaci, jejíž výchozím bodem je dramatický text, a herectví v inscenaci, kde text dominantním prostředkem není. Zvláštní důraz bych kladla na proměnu v herectví směrem k sebe prezentaci, přičemž problematika herectví bude pojímána vztahem herec-tělo-text, v čemž právě tato proměna spočívala. Rozdíl budu poukazovat právě na sólových inscenacích/performancích, jejichž specifikem je těsná komunikace mezi hercem a divákem.

Práce je rozdělena na dva bloky. Prvním z nich je část teoretická. Na jejím začátku se zaměřím na problematiku dramatu a divadla a jejich oddělení, což za následek mělo vznik divadla bez dramatu. První kapitola je krátkým historickým exkurzem proměny jejich vztahu od konce 19. století. Dále se zaměřím na teorii a hlavní znaky divadla dramatického a divadla postdramatického. Tyto kapitoly jsou koncipovány jako krátký diskurz do různých divadelních estetik a jako následek různé metody herectví a různé vyjadřovací prostředky.

Druhý blok je částí analytickou, kde na příkladech vybraných inscenací bude

demonstrována odlišnost herectví v divadle jednoho herce v dramatickém a postdramatickém divadle. Inscenace jsou vybrány podle role samotného textu v inscenaci tak, že v první (Můj báječný rozvod z roku 2003, Divadlo na Fidlovačce) je text výchozím bodem a při inscenování dominanta textu předurčuje všechny divadelní složky včetně herectví. V druhé inscenaci (Den opričníka roku 2013, Studio Hrdinů) je text také dominantním vyjadřovacím prostředkem, ale inscenační tvar se vzdaluje od textové dominanty. Třetí inscenace (Vyprávěč od Spitfire Company, roku 2016) je vhodným příkladem postdramatického divadla, kde vliv textu absentuje a hlavním vyjadřovacím prostředkem je fyzično a aura představitele.

V teoretické části jsem se nejvíce opírala o *Postdramatické divadlo*¹ Hansa-Thiesa Lehmannna a o Eriky Fisher-Lichte *Estetiku performativity*². Z nich jsem čerpala informací o prehistorii vzniku nových forem divadel v šedesátých letech., znaky „divadla bez dramy“ a jeho novou divadelní estetiku. Pomocnou literaturou pro mě byla také *Teoria modernéj drámy*³ Petera Szondi, která se zaměřuje na tzv. krizi dramatu, což pomohlo komplexněji pochopit příčiny odcizení divadla a textu. V kapitole druhé jsem čerpala z prací českých strukturalistů Otakara Zicha *Estetiky dramatického umění*⁴, Jiřího Veltruského *Drama jako básnické dílo*⁵ a *Příspěvky k teorii divadla*⁶ a Iva Osolsoby *Principia Parodica*⁷ a *Divadlo jako komunikace komunikaci o komunikaci*⁸. Kromě toho, že ve svých studiích se zaměřují na definování dramatického díla, také definují vztah textu a inscenace, role a herce. V této práci je také představeno jak Veltruský a Osolsobě redefinují a modifikují Zichův koncept.

Pro teoretické uchopení divadla jednoho herce jsem se potkala s malým

¹ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. 364 s. ISBN 978-80-88987.

² FISHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek po Brdy: Na Konáři, 2012. 334 s. ISBN 978-80-904487-2-8.

³ SZONDI, Peter. *Teoria modernéj drámy*. 1969. 175 s.

⁴ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Melantrich a. s. v Praze, 1931. 409 s.

⁵ VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. 1. vyd. Brno: Host, 1999. 168 s. ISBN 80-86055-60-4.

⁶ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1994. 270 s. ISBN 80-7008-046-9.

⁷ OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia Parodica*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2007. 358 s. ISBN 978-80-7331-082-0.

⁸ OSOLSOBĚ, Ivo. *Dramatické dílo jako komunikace komunikaci o komunikaci* [online]. Masarykova univerzita v Brně [20.08.2016]. Dostupné z WWW: http://is.muni.cz/el/1421/podzim2010/DVBKA001/um/Osolsobe_Ivo_Divadlo_jako_komunikace...pdf.

množstvím zdrojů, které se věnují tomuto druhu divadla. Informaci jsem čerpala z *Teatrologického slovníku*⁹ Petra Pavlovského. Pomocným zdrojem pro vystižnější definici se stála kniha současné ruské teoretičky umění Dženy Nikolajevny Katyševé *Teatr odnogo aktera. Literaturny teatr. Teatr Poeta*.¹⁰

Jsem si vědomá, že v této práci nejsou vyčerpávajícím způsobem pojaty teoretické koncepty výrazných představitelů divadelní teorie, jimiž se zabývám v první části. Jelikož bakalářská diplomová práce má své určité limity, jsou zde demonstrovány jen ty nejzákladnější teze, bez kterých se teoretické uchopení zkoumané problematiky nemohlo obejít.

V analytické části jako zdroje jsou používány především videozáznamy představení *Můj báječný rozvod* z roku 2008 a *Den opričníka* z roku 2015. Performance *Výprávěč* jsem shlédla osobně v Paláci Akropolis v Praze 28. října 2016. Pomocnými zdroji byly také recenze a kritiky z různých časopisů a internetových webů. Analytická část je z velké části autopsií a aplikováním demonstrovaných teorií v teoretické části. Jelikož cílem této práce je ukázat rozdíl v herectví v divadle jednoho herce mezi inscenací s různou rolí textu v hierarchii prostředku, tak je v každé z inscenací vždy popsána role textu, a z toho vycházející divadelní tvar inscenace, a pak herectví a jeho dominantní vyjadřovací prostředek.

⁹ PAVLOVSKÝ, Petr (ed.). *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. Praha: Libri, Národní divadlo, 2004, 348 s. ISBN 80-7277-194-9.

¹⁰ Katyševa, D.N. *Teatr odnogo aktera. Literaturny teatr. Teatr Poeta*. Sankt-Peterburg: SPbGUP, 2004.. ISBN 5-7621-02-05-X. 336 s.

1. Vztah divadla a textu v postdramatickém divadle

Pro účely této práce považují za důležité poukázat na vztah dramatického textu a divadelního představení směrem k jejich odcizení. Proto na začátku uvedu některé příklady z dějin od konce 19. století, kdy se tento jejich vztah začal proměňovat. Především bych se chtěla zaměřit na příčiny odcizení divadla a textu, jelikož právě tento fenomén v jejím vrcholu zkoumám ve své práci.

Oddělení divadla a textu začalo už se zrodem teatrologie. Až do konce 19. století existovala představa, že divadlo a literatura je totéž. Samostatný obor jako divadelní věda neexistoval a všechny teoretické práce týkající se divadla byly věnovány dramatickému textu. Divadelní inscenace byly ilustrací napsaného dramatu, které se podřizovalo pravidlům ustanoveným Aristotelem v *Poetice*¹¹, ze kterých pak teoretici v období renesance a klasicismu, např. Nicolas Boileau v *Umění básnickém*¹², udělali doktrínu. Jelikož Aristoteles zařazuje drama mezi literární druhy, a jako následek v propojení literatury a divadla se upřednostňují literární atributy, takové jako jsou fikční příběhy, postavy s charakterem a dramatická situace, která vzniká jednáním mezi postavami. Jako následek vlivu literatury právě z dramatického textu vycházely všechny ostatní divadelní složky. Herectví spočívalo ve ztvárnění postavy, jejíž povaha a emoce jsou v textu napsány.

Max Herrmann, literární vědec, který založil německou divadelní vědu, rozdělil pojmy drama a divadlo. Jeho chápání divadla jako vědy mělo sociologický směr. Zkoumal divadlo z hlediska divadelního představení. Podle něj dramatické dílo končí v okamžiku, kdy autor dílo dopíše. Pro divadelníka je text především návod a inspirace pro budoucí inscenaci. Literární vědec se dívá na dramatický text jako na literární dílo, které zkoumá a hodnotí podle pravidel literární teorie. Divadelník, podle Hermanna, oproti tomu uvažuje nad textem jako nad potenciálem pro divadelní uvedení.

Dlouhou dobu byla divadelní věda součástí literárních studií. Samostatný obor divadelní věda se zrodil díky zájmu o představení. Max Herrmann se divadlu pokouší dát status autonomní umělecké formy, kde představení je událostí, ve které

¹¹ ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Oikoymenh, 2008. ISBN: 978-80-7298-131-1. 292 s.

¹² Boileau Nicolas: *Básnické umění*, přel. Ján Švanter, 1.vyd. Tatran, Bratislava, 1990, 80 s. ISBN 80-222-0219-3

text, fikční příběh, iluze reality a katarze nejsou jejími základními atributy, ale jenom jednou z možných. Důležitým tedy je „spoluprožívání skutečných těl ve skutečném prostoru“¹³. Max Herrmann ve svém chápání klade důraz na specifickou materiálnost. Všichni zúčastnění aktéři a diváci vytvářejí svou přítomností specifickou auru, a tím pádem i jedinečnou a neopakovatelnou událost. Erika Fischer-Lichte vidí paralelu v založení divadelní vědy a vědy o rituálu.¹⁴ I když primární byl mýtus, který byl rituálem pouze zobrazen, ilustrován, „představován“, stejně jako dramatický text zobrazovaný na jevišti, v obou případech došlo ke změně hierarchických pozic – od textu směrem k představení.

Proměna v chápání divadla od doby moderny na konci 19. století se dotkla i dramatu samotného. Peter Szondi ve své knize *Teorie modernej drámy*¹⁵ píše o tzv. „krizi dramatu“. Drama psané v té době začíná obsahovat epické i lyrické prvky, což si protiřečí s klasickým pojetím dramatu popsaným Aristotelem v *Poetice*. Peter Szondi ukazuje krizi dramatu na příkladu her Ibsena, Čechova, Strindberga, Maeterlincka a Hauptmanna. „Pokusy o řešení“ a „pokusy o záchranu“¹⁶ Szondi nejdříve nazývá dramata napsaná na konci 19. století porušující pravidla „čistého dramatu“ a pak způsoby inscenování odlišné od tradice¹⁷ během 20. století. Takovým je např. epické drama a divadlo Bertolda Brechta. „V rámci všeobecné umělecké revoluce na přelomu 19. a 20. století dochází paralelně ke krizi dramatu a ke krizi formy diskurzu samotného divadla.“¹⁸ Divadlo si začíná uvědomovat svůj umělecký potenciál nezávislý na textu, a s tím divadlo vstupuje do éry experimentů,¹⁹ kdy vznikají nové divadelní formy. Takovými jsou avantgardní divadla 40. let 20. století a druhá divadelní reforma v 60. letech, která předznamenala zjevení éry tzv. postdramatického divadla a odcizila drama a divadlo zcela. Divadlo, kromě nezávislosti na textu, si také začíná svým živým představením uvědomovat uměleckou specifičnost oproti ostatním uměním. Další rozvoj divadla je zaměřen právě na specifikum živosti a druhá divadelní reforma je

¹³ FISHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek po Brdy: Na Konáři, 2012.

¹⁴ Tamtéž, s. 41.

¹⁵ SZONDI, Peter. *Teoria modernej drámy*. 1969. 175 s.

¹⁶ Tamtéž.

¹⁷ Podle Aristotele drama má mít jednotu místa, času a děje. Aristotel vyžadoval dodržovat jenom jednotu děje, který musí trvat jen východu do zapadnutí slunce. Zatímco klasicisté vyžadovali dodržení všech třech jednot.

¹⁸ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. ISBN 978-80-88987. s. 57.

¹⁹ Tamtéž, s. 57.

tomu jasným příkladem. Šlo o objevení nových, úplně odlišných forem divadla – pouliční divadlo, happeningy a performance. Zjevení performance v 60. letech je zásadní pro další rozvoj postdramatického divadla. Prolínáním divadla a performance vznikl úplně jiný model divadla s odlišnou divadelní estetikou. Vznikaly divadelní experimenty na hranici reality a umění. Cílem těchto divadel byl zájem a poznání člověka a společnosti. Takové umělecké počiny měly vždy být skutečností. Nemusely mít žádný příběh ani konkrétní postavy. Text pro ně nebyl výchozím bodem představení a přestal být dominantním prvkem. Docházelo k přeměně v hierarchii výrazových prostředků a spolu s tím k „osamostatnění“ jazyka, např. zvuk je tady chápán vzhledem ke své muzičnosti, nikoli k sémantice.²⁰ Tento typ představení se zaměřuje na událostní charakter, podívanou. Specifická atmosféra je vytvořena přímou komunikací herců a diváků. A tyto jevy jsou základem také současných rovin divadla a performance.

²⁰ HANÁČKOVÁ, Andrea. *Světové divadlo druhé poloviny 20. století*. Univerzita Palackého v Olomouci, 2003. ISBN: 978-80-244-3640-1. s. 14.

2. Dramatické divadlo

2.1. Otakar Zich a jeho pojetí dramatického umění

Jelikož cílem této práce je nastínit proměnu v přístupu k herectví spojenou s odcizením divadla a dramatu na příkladu srovnání s tradičními postupy, je na tomto místě relevantní přiblížit estetiku a hlavní principy dramatického divadla. Dramatické divadlo v této práci se rozumí jako to tradiční. Prostřednictvím českých strukturalistů se pokusím přiblížit, jak dramatické divadlo pojmají z pohledu teoretického. Nejdříve představím Otakara Zicha a jeho *Estetiku dramatického divadla*, napsanou v roce 1931. Ve své publikaci definuje všechny složky dramatického uměleckého díla z pohledu estetického. Jednou ze složek, které se věnuje, je herectví, a to jednak z pohledu vztahu mezi textem předem dané role a ztvárněním oné role hercem, jednak z pohledu samotné hercovy tvorby.

Ve své knize Otakar Zich považuje za dramatické umění samotné představení vytvořené syntézou jeho složek. Dramatický text chápe jako jednu z nich. Samotný text za dramatické dílo nepovažuje vůbec, neboť dramatické dílo je spojením *optické a akustické složky*. Pokud budeme číst knižní drama, kde čtení nahlas zaplní složku akustickou, vizuální složka bude mít podobu asociace a představ automaticky vyvolaných čtenářovi v hlavě, což podle Zicha nesplňuje požadavky pro dramatické dílo, jelikož v mysli každého čtenáře jsou asociace a představy jiné. Podle Zicha má být jak optická složka, tak akustická složka reálná, a tím pro svou existenci skutečně provozována. Tím odmítá „textové pojetí“ a své pojetí nazývá jako „pojetí divadelní“²¹.

Dramatické dílo je podle Otakara Zicha syntézou různých druhů umění. Části této syntézy musejí být *rovnocenné*. Všechny složky dramatického díla musejí zeslabit svůj vliv ve prospěch dramatičnosti. V tomto smyslu se centrální složkou stává herectví, jelikož se považuje za dramatické v pravém slova smyslu. Složka textová, hudební a scénická jsou podřízeny složce herecké, protože „(...) jsou

²¹ ZICH. Otakar. *Estetika dramatického umění*. Melantrich a. s. v Praze, 1931.

„dramatickými“ jen potud a natolik, pokud a nakolik přispívají k účinnosti složky herecké.“²²

Je nezbytné objasnit co tou dramatičností Zich myslí. Pojem „dramatický“ chápe ve smyslu lidského jednání. Lidské jednání svou psychologickou podstatou v běžném životě vyvolává řadu napětí, jednak emocionálních, jednak i fyziologických, jako např. napětí svalů. Tento jev nazýváme *složkou motorickou* (vjemy vnitřní hmatové, jimiž se budu zabývat v podkapitole Tvorba hercova), která je podstatná pro vytvoření dramatického dojmu. Dramatický dojem je tedy vytvářen spojením sluchové, zrakové a motorické složky.

Dramatické dílo tedy podle Zicha musí při jejích skutečném provozování nezbytně obsahovat optickou a akustickou složku. Dramatické dílo je svou podstatou syntézou různých druhů umění, ale tím, že jsou složky rovnocenné a žádná z nich se nedostává do popředí, nenarušují princip dramatičnosti. Tím se nám zjevuje jasná hierarchie prostředků. Literární, hudební a výtvarná složka se podřizuje herectví ve prospěch dramatičnosti.

2.1.1. Dramatický děj

Dramatické dílo nemůže existovat bez dramatického děje vytvářeného spoluhrů dramatických osob. Dramatický děj je u Zicha definován jako jednání osob vespolek²³, což předpokládá přítomnost nejméně dvou osob. Jelikož jde o umění časové, probíhající teď a tady, dramatické osoby svým jednáním vytváří dramatický děj přímo před očima diváků.

Proto je důležité zmínit, že „obecnou podmínkou je, aby nebyli diváci na takovém ději prakticky interesováni. To znamená především, že ho nejsme sami účastni, že jsme jen pozorovateli, (...) a že nás děj neohrožuje ani tělesně, ani duševně.“²⁴

2.1.2. Tvorba hercova

Nezbytné pro dramatické dílo jsou dramatické osoby hýbající dramatickým dějem svým jednáním. Dramatické osoby jsou tedy herci, kteří ztvárňují osoby v dramatu.

²² Tamtéž, s. 42.

²³ Tamtéž, s. 46

²⁴ Tamtéž, s. 50

Zásadním je to, jaký je pak vztah mezi dramatickou osobou a hercem, čili živou bytostí, která hraje postavu. Zich tento vztah nazývá pojmy *dramatická osoba* a *herecká postava*. Dramatická osoba je představa diváků odpovídající na otázku, kdo je ta postava a koho představuje na základě zrakových a sluchových vjemů. K tomu, co vidíme a slyšíme „přístupují vněmy vnitřní hmatové, způsobené naším vžíváním se do určité dramatické osoby, instinktivním vnitřním napodobením jejich postojů, pohybů, mluvy.“²⁵ Dramatická osoba je v podstatě subjektivní představa diváka vycházející z tělesného zjevu herce (kostým, specifikum fyziognomie), a také z divákových vnitřních zkušeností a asociací, vyvolávané tím, co vidíme. Objektivně pak divák vidí herce, kterého Zich definuje jako hereckou postavu. Je to tedy postava, kterou tvoří herec svým tělem a představuje sebe jako určitou osobu, kterou hraje. Proto herectví považuje Zich za umění obrazové, umění něco představující. Tento pojem upřesňuje tím, že artistry (akrobati, komedianti, kejklíři apod.) Zich nepovažuje za herce, jelikož nepředstavují žádné osoby. Artisti (a také tanečníci) jsou projevem fyziologickým, nikoli psychologickým. Z toho vyplývá, že „herecká postava jest úhrn všech psychofyziologických korespondencí“²⁶, přičemž úkolem herce je ztvárnění dramatické osoby podobné obrazu lidskému. Duševní život dramatické osoby pojatý hercem musí být ztvárněn tak, aby se shodoval s duševním životem dramatické osoby, jak ten duševní život chápe divák. Významy ztvárněné tělesným zjevem herce a jeho chováním musejí být pochopitelné pro diváka, jelikož tvoří dramatický děj a jeho činy musejí odpovídat dramatické pravdivosti.²⁷

Zich v *Estetice dramatického umění* názorně přibližuje postup tvorby hercovy. Úkolem herce je ztvárnit dramatickou osobu tak, jak je dána dramatickým textem a právě text zde bude výchozím bodem²⁸. Tento proces se dělí na pět základních fází. První fází je přípravné stádium, ve kterém si herec text přečte a naučí se ho nazpaměť. Ze zkoušek s naučeným textem vznikají u herce určité reálné duševní stavy, které pak musí zobrazit na scéně. Druhým stádiem je koncepce postavy, kdy se začínají objevovat určitá gesta a mimika vycházející z duševního stavu. Pak následuje třetí stádium – provedení postavy jako korekce hercem vymyšlené

²⁵ Tamtéž, s. 115

²⁶ Tamtéž, s. 139.

²⁷ Tamtéž, s. 119.

²⁸ Tamtéž, s. 157

postavy na zkouškách, kde dochází ke spolupráci všech složek a hlavně ke koordinaci herců v uskutečnění akce a reakce nutné pro jednání. Čtvrtým stadiem je fixace a automechanizace postavy, kdy všechny naučené prvky se zapisují do motorické paměti na zkouškách. Do motorické paměti se zapisují motivy a zaměření v každém jednání, stejně jako malíř kreslí obraz, tak také herec kreslí „vnitřně hmatový obraz“²⁹ v podobě fixace všeho naučeného v předešlých fázích. Posledním stádiem je definitivní výkon, výsledek předešlých fází, tedy všechny vyzkoušené a fixované nuance předváděné na scéně. Fixací si herec umožní vstup do dramatické osoby ze své vůle. Má svobodu tělesných výkonů a může se do nich vžívat. Můžeme tedy shrnout, že tvorbu hercovou Zich považuje za mechanickou, kde se zautomatizuje psychologická a fyzická stránka této tvorby.

Ze světových praktiků může být příkladem Konstantin Sergejevič Stanislavskij a jeho herecká metoda popsaná v jeho publikaci *Práce herce na roli*.³⁰ Hlavní princip, na kterém funguje tato metoda, jsou pravdivé city vyjádřené na scéně hercem. Herec se musí vžít do své postavy a zcela rozumět každému jejímu slovu a každé motivaci k jednání, aby při každém jejím ztvárnění /prožíval/zakoušel tyto pocity doopravdy. Teorie Zicha je na metodu Stanislavského zcela aplikovatelná, jelikož pro dosažení cíle pravdivých citů, herec v sobě musí najít emoce popsané v textu, a pak zautomatizovat jejich vyvolání.

Estetika dramatického umění je považována za základ české divadelní teorie, a také díky pojmům zavedeným v této práci, je Zich považován za presémiotika a stal se inspirací pro české strukturalisty. Týká se to především Zichova rozdělení v herectví na signifiant a signifié čili na hereckou postavu a dramatickou osobu, což položilo základ české sémiotiky. Členové Pražského lingvistického kroužku se kriticky vyjadřovali k tomuto konceptu, což se dále pokusím přiblížit. K nim patří např. Jan Mukařovský, Jiří Veltruský, Ivo Osolsoba.

2.2. Jiří Veltruský

Jiří Veltruský oproti Zichovi staví dramatický text do vyšší pozice a vytváří antitezi vůči Zichovi tím, že drama je dle něj samostatným uměleckým dílem, i

²⁹ Tamtéž, s.162

³⁰ STANISLAVSKIJ, K.S., *Rabota aktera nad roľu*. Moskva: Nakladatelství ACT, 2009. ISBN: 517064485X.

když je pouze čteno, nemusí proto být skutečně provozováno. Spory o povaze dramatu, tedy jestli je literárním druhem nebo druhem divadelním, považuje Veltruský za neplodné: „Jedno totiž druhé nevylučuje“³¹. Avšak literární kód je v struktuře jevištní realizace dominantní a dramatický text podle něj ve velké míře předurčuje všechny složky v jevištní realizaci divadelního představení. O tom svědčí dvě teze z publikace *Dramatický text jako součást divadla*.³² Dramatický text na jedné straně patří k literárnímu druhu a na druhé, „existuje se všemi strukturními rysy předtím, než jsou vytvořeny ostatní složky divadelní struktury.“³³

Veltruský zkoumá divadlo z pohledu struktury dramatu, jež je založená na dialogu mezi postavami. Každá postava má svůj kontext a v důsledku dialogu mezi nimi nikdy nemůže obsahovat jen jeden jasný smysl, vždy bude obsahovat víc významů. Všechny jednající postavy jsou zároveň přítomné na scéně a tím vzniká koexistence několika kontextů. Tyto kontexty na sebe vzájemně naráží, a tím vzniká dramatický konflikt.

Specifikem dramatu je také přímá řeč a autorské poznámky. Jelikož může mít přímá řeč spoustu významů, tak může přítomnost autorských poznámek omezit nebo upřesnit konkrétní význam, nebo naopak v určitých místech, kde jsou mezery a není autorská poznámka, dát větší svobodu. V jevištním uvedení se pak tyto mezery jeví jako mimojazykové prostředky a jejich utváření není libovolný proces, musí souhlasit se znakovým systémem nastoleným v textu.

Zichovo oddělení na dramatickou osobu a hereckou postavu se stalo pro Veltruského i ostatní členy Pražského lingvistického kroužku inspirací pro zkoumání signifiant a signifié v oblasti herectví. Veltruský se se Zichem v této otázce neztotožnil, neboť považoval vztah mezi signifiant a signifié mnohem složitější, než ho popisuje Zich. O tomto vztahu píše ve své studii *Příspěvek k sémiologii herectví*.

³¹ Veltruský, J. *Příspěvky k teorii divadla*, Praha: Divadelní ústav. ISBN: 80-7008-046-9. s. 78.

³² Veltruský, J. *Dramatický text jako součást divadla*. In: *Slovo a slovesnost*, ročník 7 (1941), číslo 3, str. 132-144.

³³ Tamtéž.

2.2.1. Dramatický děj

Základní jednotkou dramatického děje je podle Veltruského situace, která trvá určitý úsek času a je to v podstatě úsek dialogu, který v sobě zahrnuje i mimojazykové aspekty. Dramatická situace se během představení mění, což je spojeno s převahou určité z dramatických osob: „přejde-li převaha dramatické osoby na druhou [...], vzniká nová dramatická situace.“³⁴ Ke sloučení situací dochází tím, že se v nich vyskytují též osoby. Soubor situací, které mají společné osoby, jsou výstupy. Ke kontinuitě výstupů v jedné inscenaci dochází zapojením účastníků z jednoho výstupu i do druhého nebo např. stejným tématem dialogu v prvním i druhém výstupu. Pro všechny výstupy ale platí, že jsou ve vztahu s hlavní osobou a čtenář má na mysli její kontext (i když není momentálně osoba přítomna, čtenář rozumí tomu, co se děje skrz kontext hlavní osoby).

2.2.2. Herec a text

Stejně jako dramatický děj je založen na dialogu a autorových poznámkách, je problematika ztvárnění postavy hercem nahlížena z pohledu dominance textu a Veltruský proto tvrdí, že herecká postava je textem předurčená.

Předurčeny textem jsou především nezávislé pohyby a pohyby průvodní. Nezávislé pohyby jsou ty, které doprovází fyzickou akci např. gestem, čili (?) významy autorských poznámek. Na druhé straně má herec těmito pohyby? značnou volnost, jelikož text mu dává jen obecný smysl a neurčuje přesně výběr specifických prostředků. Průvodní pohyby jsou ty, které doprovází gestem přímou řeč. Specifikem je, že herec nesmí s textem zacházet libovolně, ale musí vyjadřovat významy ukotvené v textu. Zvolací věty, ironie, lexikalizovaná gesta nabývají významu z řeči, ale jednotlivě jsou slabými významy, proto jsou řečí předurčeny. Například, věta: „Na zdraví“ musí být doprovázena zvednutím sklenky a ironie musí být naznačena gestem, grimasou.³⁵

³⁴ VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Nakladatelství Host, 1999. ISBN 80-86055-60-4. s. 86.

³⁵ VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav. ISBN 80-7008-046-9. s. 84

Za důležitou klasifikaci předurčenosti herecké postavy textem považuje ve studii *Dramatický text jako součást divadla*³⁶ Veltruský také hlasový projev a dělí ho na tři zvukové složky – intonace, timbre a expirace. Intonace má tendenci k plynulému vlnění, které se projevuje v dialogu „vyváděním z rovnováhy obvyklý smysl slov.“³⁷ Dialog s dominantní intonací je omezen fyzickou akcí a připouští jen pohyby, které doprovází řeč a neodvádí pozornost od dialogu. Timbre směřuje k rozbití dialogu na množství nezávislých úseků, „které jsou navzájem odděleny sémantickými přeryvy.“³⁸ Fyzická akce je tady nepředvídatelná, neboť je vedena emocí. Předurčenost timbre se projevuje skrz emotivní vlastnosti přímé řeči napsané v textu. Expirace „výrazně dělí promluvu do úseků seřazených v zřetelnou hierarchii výdechových důrazů.“³⁹

Hercova tvorba podle Veltruského nikdy nemůže opomíjet povinnosti, vkládané dramatickým textem. I mimojazykové prostředky, které herec tvoří sám, musí upravit podle jazykové dominanty. Struktury různých prostředků se tak prolínají a tvoří svoji strukturu uvnitř širší struktury, která tvoří celek představení.

2.3. Ivo Osolsobě

Iva Osolsobě můžeme považovat za předního českého sémiotika. Kriticky se vyjádřil k Zichovi. Dále se pokusím přiblížit jeho názor na pojmy herecká postava a dramatická osoba, jak je charakterizuje v publikaci *Principia Parodica*⁴⁰. Osolsobě se stejně jako Jiří Veltruský s Zichovou teorií neztotožňuje, ale považuje jeho *Estetiku dramatického umění* za cenný podklad, na který „[...] všichni (teoretikové) totiž na Zicha navazují a diskutují k tématům, které otevřel Zich, některé dokonce výslovně.“⁴¹

Dvojici herecká postava a dramatická osoba Osolsobě považuje za skutečný triumf myšlení, ale nedostatkem je, že nerozlišil dvojici herecká postava a herec. Zich hereckou postavu a herce ztotožňuje a tvrdí, že herecká postava je hercem, kterého vidíme, ale logicky pro Osolsoběho vyplývá, že pokud to, co vidíme na

³⁶ Tamtéž, s. 77-94.

³⁷ Tamtéž, s. 85.

³⁸ Tamtéž, s. 85.

³⁹ Tamtéž, s. 85.

⁴⁰ OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia parodica*. Akademie múzických umění v Praze. ISBN: 978-80-7331-082-0.

⁴¹ Tamtéž, s. 213.

jevišti, je hercovo dílo, znamená to, že herce tam vůbec nevidíme. Vidíme jen proměňujícího se herce v hereckou postavu a herce jako člověka můžeme vidět, jen když nehraje. Osolsobě tento jev porovnává se čtením Dostojevského. Když čte dílo Dostojevského, tak nepoznává Dostojevského, ale jenom jeho dílo. Stejně to tak je v divadle, jelikož na scéně vidíme hercovo dílo, ale herce samotného neznáme. Dílo je tedy zpracovaný materiál, čili výsledek nějakého procesu, nikoli samotný materiál.

Zichovu definici herecká postava Osolsobě považuje za nepřesnou, jelikož ji Zich považuje za objektivní. Podle Osolsoběho však dochází k splynutí objektivního a subjektivního, protože herec musí svoje dílo pokaždé vnímat. Proto navrhuje vlastní cestu k pojmu herecká postava a to skrze interakci, spoluprodu a dialog a tvrdí, že herecká postava – není umělecké dílo, ale jenom jeho fragment. uměleckým dílem je teprve dramatické dílo jako celek.⁴² Ve smyslu divadelním považuje interakci za specifickou hereckého umění.

Ve studii *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci*⁴³ Osolsobě zpracovává pojmy ze Zichovy estetiky a aplikuje je na teorii sdělování, kde za podstatu dramatického umění považuje lidskou komunikaci. Pojem „vespolní jednání“ čili jednání, během kterého osoby se ovlivňují navzájem, nahrazuje pojmem „interakce“. Podstata divadla v komunikaci je podle Osolsoběho zřejmá. Samotné uspořádání jeviště a hlediště určuje jejich vztah a tím pádem i komunikaci, přičemž vztah mezi jevištěm a hledištěm popisuje jako „podřízení jednoho druhému“ nebo jako „iniciátora a dobrovolného vykonavatele“⁴⁴.

Divadlo je nejsložitějším sémiotickým systémem, jehož základem je ostenze⁴⁵ neboli ukazování. Ostenze je přítomna ve všech druzích umění, avšak pro divadelní umění je nedostačující. Divadlo je spojení ostenze a modelace života, modelování

⁴² Tamtéž, s. 212.

⁴³ OSOLSOBĚ, Ivo. *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci* [online]. Masarykova univerzita v Brně. [28.08.2016] Dostupné z WWW: <http://is.muni.cz/el/1421/podzim2010/DVBKA001/um/Osolsobe_Ivo_Divadlo_jako_komunikace...pdf

⁴⁴ Tamtéž, [cit. 20.10.2016].

⁴⁵ Podle Pavise: ostendere – ukazovat. Rozlišuje ostenzi na ostenzivní komunikaci (čerpáno z Osolsobě), kde ostenze umožňuje pozorovateli ukázat přítomné předměty a postavy přímo, tj. bez pomoci znakového systému, a ostenzi jako demonstrace, kde ostenze je chápána jako jeden ze základních principů divadelního představení. Na rozdíl od lyriky a eposu, kde předměty se ukazují nepřímo opisem, v divadle se obrací k publiku přímo pomocí hereckého gesta.

komunikace komunikací. Důležité tady je, že si uvědomujeme, že jsme v divadle a o skutečnou situaci nejde. Jde o pseudokomunikaci, předstírání a hru.

Divadlo může dosáhnout dramatičnosti nejen dramatickým jednáním. Ještě větší dramatičnosti přidávají epické prvky. Dramatická čistá drama připouští jazykový projev jen uvnitř systému, jen v dialogu mezi postavami, nikoli jako komunikace mezi jevištěm a hledištěm. „Jeviště nesmí s divákem mluvit, smí mu jen hrát.“⁴⁶Epické divadlo však porušuje čtvrtou stěnu a komunikuje s divákem přímo pomocí principu jazykového i principu ukazování. Rozdíl oproti klasické dramatické formy, popsané Zichem, je v tom, že epický herec může ukazovat cokoli jakýmikoli prostředky, které můžou, ale také nemusí přitom být pravděpodobné. Každý vypravěč svými slovy modeluje příběh, ale jakmile začne citovat, přímá řeč z něj udělá herce, jelikož právě dramatickému modelování je charakteristické modelování slova slovem.

⁴⁶Tamtéž, [cit. 20.10.2016].

3. Postdramatické divadlo

V šedesátých letech 20. století se vyvinuli nové formy divadla a s nimi i nová divadelní estetika. Rozvívělo se divadlo bez textu, tzv. postdramatické divadlo. Spolu se změnou pozice textu v hierarchii složek se do jiné (nové) podoby transformovaly také ostatní složky, včetně herecké. V následující kapitole bych chtěla přiblížit estetiku postdramatického divadla a jeho základní znaky a principy a pak nastínit, jak se proměnila poloha herectví, objasnit si nové pojmy, jimiž herectví v postdramatickém divadle je uchopeno.

3.1. Znaky

„Existuje divadlo bez drámy“⁴⁷. Touto zkratkou můžeme popsat postdramatické divadlo. Tento pojem samotný Hans-Thies Lehmann ve své knize nedefinoval, ale dá se říct, že to je divadlo zbavené nadvlády textu, kde se mění hierarchie výrazových prostředků. Z hlediska textu zanikají „principy narace a figurace“ a taky uspořádání „fabule“⁴⁸. Dochází k osamostatnění jazyka⁴⁹, a spolu s tím dochází k všeobecné tendenci muzikalizace. Jazyk je tedy vnímán především jako zvuk. Nadměrné hudební zvýrazňování řeči herců, akcentující na její specifčnosti, např. na různé kulturní a etnické osobitosti. Do zájmu se dostává nesrozumitelnost, zvláštnost a neznámost jako zájem o objevování něčeho nového. Jde nejen o řeč a o obecné experimentování se zvuky, rytmem a nástroji, ale dokonce i těla se stávají instrumenty, nebo objekty se proměňují svojí funkcí a používají se jako nástroje. Divadlo se vzdaluje literární estetice a vytváří si novou. Zásadně se v něm rovněž mění způsob používání divadelních znaků. Postdramatické divadlo nemá za cíl zobrazovat příběhy, nemá tedy konkrétní divadelní tvar a je vymezeno pouze společnými rysy ve stylových prostředcích, kterým se věnují v další části.

V tradičním divadle jsme byli zvyklí vidět souhrn divadelních složek a prvků vytvářejících jednotu, celek, jejich syntézu, k čemuž v postdramatickém divadle nedochází. Velké množství znaků často nemají hned pochopitelnou logiku a spojitost – podle Lehmana to přibližuje divadlo k realitě, připomíná atmosféru

⁴⁷LEHMANN, Hans-Thies. Postdramatické divadlo. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. ISBN 978-80-88987., s. 13.

⁴⁸Tamtéž, s. 14.

⁴⁹Tamtéž, s. 14.

každodenního chaosu: „Postdramatické divadlo jednoznačně požaduje, aby zjednodušující a uzavřenou percepci nahradila otevřená a roztržitá percepcie.“⁵⁰ Tím je divákovi umožněno si domýšlet své vlastní významy, a v tom spočívá otevřená percepcie na jedné straně, na druhé „nevzniká společenství podobných, čili diváků, kteří spoluprožívají všeobecné uznávané humánní motivy, ale pospolitost různorodých představ, které se nespojují do jediného celku, ale vytváří nanejvýš skupiny a skupinky společenství.“⁵¹

Snová struktura je dalším společným rysem a přidává postdramatickému divadlu charakter snu – absenci hierarchie mezi obrazy, pohyby a slovy. Jde především o radikalizaci tohoto principu, jelikož existoval i před tím. Dokladem toho jsou snové hry švédského autora Augusta Strindberga např. *Hra snů*⁵² a *Do Damašku*⁵³, kterými zásadně inovoval moderní drama. „Snové myšlenky tvoří texturu podobnou koláži, montáži a fragmentu – odsud fragmentární charakter takového představení – jsou vzdálené logicky strukturovanému sledu události.“⁵⁴ Jelikož proces percepcie je zkomplikován absencí řádu a spojitosti, stává se tím smyslové vnímání intenzivnější. Důraz je kladen na prožití, ne na pochopení; na proces, nikoli na výsledek.

Parataxe a nehierarchičnost jsou dalšími ze základních principů postdramatického divadla. Zatímco tradiční divadlo založené na textu podřizovalo tomuto textu všechny ostatní složky, zde se do popředí může dostat světlo, nebo hudba, nebo cokoli jiného. „Nehierarchické využití znaků, zacílené na synestetické vnímání stojí v protikladu k etablované hierarchii, které dominuje jazyk, způsob řeči a gestika, a ve které vizuální kvality, jako architektonická prostorová zkušenost, figurují jen jako podřadné prvky.“⁵⁵ To vyvolá určitý zmatek ve vnímání a každá drobnost se začíná zdát důležitá. Tohle Lehmann pojmenovává oddramatizování. Obvyklá pro dramatické divadlo je orientace skrz rozlišení hlavního a vedlejšího zde absentuje. Není to náhoda, protože cílem takových představení není pochopení, spíše naopak – spíše aby nedošlo k okamžitému pochopení, aby divák otevřel

⁵⁰Tamtéž, s. 94.

⁵¹Tamtéž, s. 95.

⁵²STRINBERG, August. *Hry II*. Praha: Divadelní ústav, 2004. 575 s. ISBN 80-7008-159-7.

⁵³Tamtéž.

⁵⁴LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. ISBN 978-80-88987, s. 96.

⁵⁵Tamtéž. s. 99.

své vnímání a stál se spolutvůrcem významů, chápání tady nese intuitivní charakter. Tak divák se stává spolutvůrcem významu.

Dalším principem je simultánnost, která na předešlé rysy navazuje. Jelikož postdramatické divadlo v sobě nese divadelní znaky se změněnou hierarchií a navíc nemá přímou logickou souvislost, nedochází také ke spojování prvků v jediný artefakt. Divák neví na co přesně se má dávat pozor, a jeho percepce nese fragmentární charakter, přičemž vnímatel má svobodu ve volbě a rozhodnutí, na co chce obrátit pozornost, a tím si vytvářet struktury vnímání.

Dominantní složkou se může stát také scénografie. Tento princip Lehmann pojmenovává „vizuální dramaturgií“, kterou charakterizuje jako nepodřízenou textu. Vizuelní složka má svou vlastní logiku, nese abstraktní bezpředmětný charakter anebo naopak konkrétní, ale ve smyslu autonomním nevytváří syntézu ani význam. Hra s hustotou znaků jako princip pak pracuje jak s její přeplněností, tak i s absencí některých z nich.

Průnik reálného a událostního charakteru postdramatického divadla je spojen se spřízněností s happeningem a performančním uměním: „Obě umělecké formy vzhledem ke ztrátě významu textu charakterizuje vlastní literární koherence. Obě zpracovávají tělesný, afektivní a prostorový vztah aktérů a diváků a zkoumají možnosti participace a interakce, obě zdůrazňují přítomnost (děj v reálné situaci) oproti reprezentaci (mimezis fiktivního), akt oproti výsledku.“⁵⁶ Divadlo se tak může stát provokující situací pro všechny zúčastněné, jak to bývá v performancích, kde performeři vědomě ohrožují vlastní těla, nepředstírají, vše, co se děje, se děje doopravdy, cítí bolest. Pro performační umění je přístup k vlastnímu tělu jako primárnímu nástroji jedním z hlavních, vztah objektu a subjektu se proměňuje. Lze to srovnat s estetikou cirkusu, prožívání a cítění podívané skutečných těl, proměnu způsobu percepce. Koncept performance přibližuje Erika Fischer-Lichte ve své *Estetice performativity*.

3.2. Koncept představení Eriky Fischer-Lichte

Pokud je v dramatickém divadle estetika ovlivněna především literaturou, z níž přímo vychází, pak si nová divadelní estetika klade za primární cíl samotné

⁵⁶Tamtéž s. 117.

představení ve smyslu jeho performativity. O ní píše Erika Fischer-Lichte ve své knize *Estetika performativity*. U začátků estetiky performativity stojí koncept představení, vycházející z díla Maxe Herrmanna.

Na začátku 60. let se v euroamerickém umění objevil tzv. performativní obrat, což výrazně ovlivnilo umění a také způsobilo vznik nových performančních nebo akčních umění.⁵⁷ „Performance je forma současného umění, která spojuje vizuální umění, divadlo, hudbu, video, poezii a film, bez apriorní představy. [...] 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 přímý vztah ke scénickým objektům a k situaci vyprávění.“⁵⁸ Příkladem je akční malba: umělec tvoří dílo za přítomnosti diváků, tím se malíř sice předvádí jako herec na divadle, ale zároveň nehraje žádnou roli, je skutečným umělcem, který teď a tady tvoří skutečné umělecké dílo. Divák může jakýmkoliv činem ovlivnit průběh performanci, zasahovat či jakkoliv jinak aktivně reagovat. Podstatou performance je de facto její událostní charakter a proměnlivý vztah aktérů a diváků. Charakter performance se zasahuje do různých typů umění včetně divadla, a tím zásadně mění jeho divadelní estetiku.

Všechno, co dělá performer v performanci, je skutečný akt oproti divadlu, ve kterém se hraje. Prolínání divadla a performance proto redefinuje některé zásadní vztahy a to je především vztah aktérů a diváků. Důraz je kladen na fyzickou přítomnost všech zúčastněných, tedy aktérů i diváků. Diváci už nejsou distancovaní pozorovatelé dění, které je uskutečněné herci na jevišti, a tomuto dění diváci přiřazují určité významy, dekodují hercové zprávy, soucítí s postavou apod. Divák na představení nového typu je nucen zaujmout určitý vztah k situaci, ve které se nachází, a tedy rovněž k hercům, prostoru, i ostatním divákům kolem sebe. Specifická materiálnost všech zúčastněných – rozličné charaktery, nálady, přání, představy, znalosti atd. – po určitou dobu na určitém místě tvoří jedinečnou a neopakovatelnou událost.⁵⁹ Herec svou nejednoznačností aktivizuje diváky, kteří při tom mají rozhodnout jak budou reagovat. Tím se představení stává

⁵⁷ FISHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek po Brody: Na Konáři, 2012. ISBN 978-80-904487-2-8. s. 21.

⁵⁸ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. 493 s. ISBN 80-7008-157-0.

⁵⁹ FISHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek po Brody: Na Konáři, 2012. ISBN 978-80-904487-2-8. , s. 67.

nepředvídatelným a každá reakce určitým způsobem změni jeho průběh. Divák tak může přejímat roli aktéra a představení, tím ztratí určitý sled, napsány např. ve scénáři. Záměna rolí aktérů a diváků tak způsobuje nahodilost tím, jak svojí reakcí můžou ovlivnit přestavení. Tato nahodilost je jedním ze základních principu modelu estetiky performativity.

Specifická materiálnost všech divadelních prvků je podstatou pro pochopení estetiky představení nového typu. Ve srovnání se Zichovým pojetím, již de facto semiotikem divadla, v konceptu performativity dochází k proměně vztahu označujícího a označovaného. Fischer-Lichte to vyjadřuje vztahem mezi fenomenálním a sémiotickým tělem, kde fenomenální tělo je tělo herce a sémiotickým je význam nebo postava, kterou ztvárňuje. Podle Zicha označující, čili herecká postava, přebírá významy označovaného, tedy dramatické osoby. Erika Fischer-Lichte oproti tomu nahlíží na herce především ve smyslu jeho těla, které nepojímá jako nositele významu, ale důraz je kladen na specifické fyzické hereckého těla – postava, hlas, intonace, gesta, charisma apod. Herec tedy neztvárňuje fiktivní postavu, nýbrž hraje sám sebe. Jelikož v postdramatickém divadle je mnohem více akcentována fyzická přítomnost herce v jeho „bytí-ve-světě“ oproti tradičnímu literárnímu divadlu, kde se diváci přijdou podívat například na Hamleta jako fikční postavu. V postdramatickém divadle je herec je sám sebou a neztvárňuje žádnou fiktivní postavu. Tím se mění vztah označujícího a potažmo čím se jeví.⁶⁰ Diváci tedy vnímají všechny prvky v jejich specifické materiálnosti a materiálnost je sama označovaným. Z druhé strany tyto prvky zůstat bezvýznamové nemohou, neboť automaticky vyvolávají ve vnímajících subjektech celou řadu asociací, myšlenek, vzpomínek, doprovázející divákovu vnímání.⁶¹ Z toho vyplývá, že označujícímu může divák vymyslet jakékoliv označované na základě svých asociací. Oproti Zichově teorii zde totiž nejde o určitý význam poskytnutý projevem herce, který divák buď chápe, nebo ne. Jelikož divák v postdramatickém divadle je nucen být spolutvůrcem významů, ovlivněného, předchozími prožitky, znalostmi či zkušenostmi, jedinečnými subjektivními zážitky i

⁶⁰Tamtéž s.47.

⁶¹Tamtéž, s. 202.

nepsaným kulturně-společenským kódem,⁶² dá se říct, že v pochopení dojde každopádně.

3.2.1. Ztělesnění

Jedním ze základních principů estetiky performativity je nově pojatý vztah herce a role, který je tradičně ukotvený pojmem „ztělesnění“. Tento pojem se objevil v hereckém umění v druhé polovině 18. století a dostal se do opozice konceptu ztvárnění postavy, jež potlačuje hercovo fenomenální tělo ve prospěch role. „Herec byl nucen transformovat své fenomenální tělo na tělo sémiotické, jež by posloužilo jako materiální nositel textového významu. Významy, které dramatik ukryl v textu, měly najít nové tělo – znak v hercově skutečném těle, v němž budou potlačeny všechny mimo významové aspekty, které by ovlivňovaly, falšovaly, znečistily, kontaminovaly či jakýmkoli jiným způsobem narušovaly dané významy.“⁶³ V šedesátých letech odklon od divadla textu vedl k novému pojetí herectví, kde herec nemusel ztvárňovat textem předem dané významy, namísto toho začal vystupovat sám za sebe, pomocí svého jedinečného fyzického – hlasu, intonace, gesta, specifické aury a své „živoucí hmoty“.⁶⁴

V podkapitole o ztělesnění uvádí Fischer-Lichte čtyři postupy, užívané od druhé divadelní reformy až po současnost a mají své představitele. Tyto postupy spočívají v podvojnosti „býti tělo“ a „mít tělo“, přičemž důraz je zde kladen na skutečná těla. Tyto čtyři postupy jsou: 1. „Obrat ve vztahu performerů a jeho role“.⁶⁵ Jedná se o postup užívaný Jerzym Grotowskim, který zásadně redefinoval vztahy herce a role. Grotowski neodděluje fenomenální a sémiotické tělo. Jelikož lidská psychika způsobuje překážky ve vnímání a podřízení vnitřním impulzům těla, jeho metoda spočívá v odstranění zábran a dosažení stavu, kde „tělo se chová jako vtělená mysl“⁶⁶. 2. „Zvýraznění a exponování individuálního (těla) představitele“⁶⁷, často užívaný Robertem Wilsonem ve svých inscenacích. Podstatou postupu je akcentování specifické tělesnosti jednotlivých představitelů. Jeho častou metodou je zpomalený pohyb, opakování, rytmizace, pohyb podle geometrických vzorců.

⁶²Tamtéž s. 206.

⁶³Tamtéž, s. 112.

⁶⁴Tamtéž, s. 113.

⁶⁵Tamtéž, s. 117.

⁶⁶Tamtéž, s. 118.

⁶⁷Tamtéž, s. 120.

Cílem je zdůraznit jedinečnou energii herce. 3. „Důraz na zranitelnost, křehkost a nedokonalost těla (představitele)“⁶⁸, příkladem je skupina Societas Raffaello Sanzio, která pro dosažení určitého účinku u diváků ve svých inscenacích používají „abnormální“ těla. Zranění, vada, postižení, věk a další specifčnost fenomenálního těla se stávají sémiotickými tím, že automaticky vyvolávají emoce a stávají se znakem. 4. „Obsazování role opačným pohlavím“⁶⁹. Zvláštnost daného postupu tkví v tom, že při obsazování role opačným pohlavím se fenomenální tělo nemůže ztotožnit se sémiotickým. Pozornost diváků je rozptýlena mezi hercem jako jeho fenomenálním tělem a postavou, kterou ztvárňuje. Dochází k oscilaci vnímání, která je základním principem *Estetiky performativity*. Toto téma přiblížím v následující kapitole.

Všechny postupy jsou spojeny s akcentací tělesnosti a proměnou paradigmatu „textu“, textem se stává tělo. Koncept ztělesnění staví prezentaci před reprezentaci. Takový vývoj je podle Fischer-Lichte možné propojit s medializací naší kultury v šedesátých letech: „Těla se mění ve svůj obraz v médiích, která si navzdory zdánlivé blízkosti udržují odstup a zabraňují veškerému kontaktu.“⁷⁰ Příkladem jsou televizní seriály, které svou seriálovou povahou opakovaného sledování donucují více soucítit s fiktivně zkonstruovanou postavou. Divadlo oproti tomu poutá pozorností ke skutečným tělům.

3.2.2. Prézentnost a percepční multistabilita

Estetika performativity je především estetikou prezéentnosti.⁷¹ Jak jsem psala výše, do popředí se dostává specifické fyzično herce – jeho postava, hlasový projev, zbarvení, gesta, charisma a specifická aura. Proto všechny pokusy se splynutím fenomenálního těla a ztvárňovanou postavou ve vnímání diváků selhávají. Koncept prezéentnosti souvisí se živostí představení, bezprostřední přítomností, energií a aurou. Na pojem aura odkazuje Walter Benjamin ve své studii *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*.⁷² Zdůrazňuje živost divadla a bezprostřední

⁶⁸ Tamtéž, s. 123.

⁶⁹ Tamtéž s. 114.

⁷⁰ Tamtéž s. 133.

⁷¹ FISHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek po Brody: Na Konáři, 2012. ISBN 978-80-904487-2-8. s. 146.

⁷² BENJAMIN, Walter. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha : Odeon, 1979, s. 17–47. 01-079-79.

přítomnost aury oproti uměním vytvořeným pomocí technologií, jakým je například film: „Umělcův výtvar se tak ztrácí ritualně-udalostý chrarakter, přichází o svoji auru a poníží se tím na úroveň průmyslného výrobku“⁷³

3.2.2.1 Prézentnost

Pojmem prezéentnost Erika Fischer-Lichte rozumí přítomnost těla a živost performativního aktu. Pojmem „slabý koncept performativity“⁷⁴ označuje působení fenomenálního těla herce, např. erotického charakteru, což automaticky vytrhává diváka z iluze pouhou svou přítomností. Příkladem uvádí herce, který „magickým“ způsobem obracel pozornost diváků jen vstupem na jeviště a svou energií zaplňoval celý divadelní prostor, přičemž tento dojem byl vytvořen nikoli tělem sémiotickým, ale tělem fenomenálním. Okamžik, kdy divák cítí prezéentnost herce jako „nepředvídatelnou, nekontrolovatelnou, neuchopitelnou a pohlcující sílu“⁷⁵, která ho nutí upřít veškerou pozornost, je označen jako „silný koncept prezéentnosti“.⁷⁶ Tělo je tedy zdrojem energie, díky které vnímatelé pociťují zpřítomnění herce, a spolu s tím i zpřítomnění vlastní. Prezéentnost je pro ně intenzivním prožitkem přítomnosti. Zážitek prezéentnosti záleží na hercově schopnosti uvolnit svou energii tak, aby byli diváci pohlceni, a v nejlepším případě se tato proudící energie zjeví jako vtělená mysl. Tím fenomenální tělo dosáhne konce duality těla a mysli, vychází z filozofické teorie Descarta o dualitě těla a mysli. Tento koncept se nazývá „radikální koncept prezéentnosti“⁷⁷, kdy se dosažený pocit prezéentnosti stává událostí – zpřítomnění sebe a ostatních dává všem prožít vlastní bytí teď a tady, prožít jednotu těla a duše a „extázi věcí“.⁷⁸

3.2.2.2. Percepční multistabilita

Zásadním je pak vztah mezi prezéentností a reprezentací, kdy prezéentnost je prožitkem své přítomnosti teď a tady, uskutečněné aurou a energií představitele a reprezentaci je proud myšlenek a asociací v návaznosti na vnímání toho, co vidíme.

⁷³ ŠIROKÁ, Dominika. *Teatralizácia dokumentárneho materiálu v procese premeny dokumentárneho divadla*. Olomouc, 2014. bakalářská práce (Bc.). UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI. Filozofická fakulta. s. 21.

⁷⁴ FISHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek po Brdy: Na Konáři, 2012. ISBN 978-80-904487-2-8s. 137.

⁷⁵ Tamtéž s. 139.

⁷⁶ Tamtéž s. 139.

⁷⁷ Tamtéž, s. 139.

⁷⁸ Tamtéž s. 139.

Reprezentace je zde procesem utváření významu svého vlastního, nikoli textem daného. Procesy přítomnosti a reprezentace postavy umožňují speciální procesy ztělesnění⁷⁹. Jelikož jsou tyto dva pojmy protichůdné a nemůžou existovat zároveň, vnímání začíná mít specifický charakter percepční multistability čili nahodilého přechodu od řádu přítomnosti k řádu reprezentace a naopak. Zážitek tak spočívá v chaotickém a nepředvídatelném procesu vnímání přechodu a změny. Čím častěji dochází k přechodu mezi řádem přítomnosti a řádem reprezentace, čili mezi „nahodilým“ pocitem, způsobeným živostí, a mezi cíleným procesem vnímání a utváření významu, tím více vrůstá nepředvídatelnost celého procesu a pozornost se přesouvá k samotnému aktu vnímání. Divák si stále více uvědomuje, že významy nejsou jasně dané, ale jsou jedinečně subjektivní a každý si je tvoří sám, a také možná by si vytvořil jiné, kdyby ke přechodu mezi řády došlo dřív nebo nedocházelo tak často.⁸⁰

3.3. Shrnutí

Nová divadelní estetika vychází zejména z performativního obratu šedesátých let a zájmu člověka o sebe sama. V tradičním literárním narativním divadle divák očekává, spojený z fikčním příběhem a fikčními postavami, kde má pozici pasivního pozorovatele. Odmítání divadla textu otevřelo neskutečné možnosti ve vývoji a proměně divadelních prvků, v jejich hierarchii, estetice a vnímání. Proměnil se samotný charakter divadla ve směru k akčním uměním a performancím, cirkusu a rituálům. Divák jde na takové představení za zážitkem nespojeným s příběhem postavy nebo vcítěním se do cizího života, jde tam, aby poznal sám sebe, jde se překvapit, jde na nějakou událost, jejíž součástí se stane a ovlivní její provedení svou účastí. Divák na takovém představení nemůže zaujmout pasivní pozici, neboť to, co vidíme, bude vyvolávat řadu asociací. Subjektivita vnímání dělá diváka spoluúčastníkem významu.

Spolu se změnou divadelní estetiky se postupně změnil i přístup k herectví. Prvním odlišným názorem přístup vyslovil Bertolt Brecht, kterého hercová osobnost zajímala stejně jako jevištní postava. Herec si měl podle Brechtovy koncepce zachovat své mínění na postavu, která jim byla vytvářena jako karikatura nebo

⁷⁹Tamtéž s. 144

⁸⁰Tamtéž, s. 216.

loutka. Jerzy Grotowski a jeho technika „chudého herectví“ také zdůrazňovala herece. Herec musel být na scéně sám sebou a tvořil svoji postavu především skrz sebe tak, že „(...) postava byla pohlcena hercovou osobností“.⁸¹ Členové skupiny Living Theatre během druhé divadelní reformy vypracovávali metodu „veřejného bytí sám sebou“⁸² a pomáhali si různými technikami transu. Důvodem byla „potřeba upřímnosti, odkrytí tajemství, potřeba dát expresivní výraz svým vnitřním prožitkem, sdělit se, což je i protikladná doplňující potřeba hraní roli určitou přirozenou, mohli bychom říci nepostradatelnou lidskou potřebu: právě tato potřeba vždy pojila s lidskými tužbami, sny a představami.“⁸³ Právě během 60. let se herec stává autorem a pro vytváření představení využívá svoje tělo a psychiku, objevuje sama sebe na jevišti. Podle Kazimierza Brauna je to změna především historická, kde v důsledku vytvoření nových forem divadel a proměny divadelní estetiky jako alternativa k herectví role vzniklo osobnostní herectví.⁸⁴

⁸¹ BRAUN, Kazimierz. Druhá divadelní reforma. 1. Vyd. Praha: Divadelní ústav, 1993. ISBN 80-7008-037-X. s. 71.

⁸² Tamtéž, s. 71.

⁸³ Tamtéž, s. 72.

⁸⁴ Tamtéž, s. 73.

4. DIVADLO JEDNOHO HERCE

Jelikož se tato práce zaměřuje konkrétně na herectví v divadle jednoho herce, je nutné objasnit, co divadlo jednoho herce vlastně je a v čem spočívá jeho specifikum. Divadlo jednoho herce je kvantitativní druh divadla, ve kterém vystupuje jeden herec, je od začátku existence divadla samotného. Může se vyskytovat ve všech druzích divadla, jak v tělesném i předmětném, tak i v pohybovém a nonverbálním. Teoreticky problematizováno kvůli nejistým hranicím, neboť divadlem jednoho herce je každé živé sólové představení před publikem. Nemusí být monodramatem, často se vyskytuje ztvárnění jedním hercem více postav. Specifikem je zde vysoká míra kontaktu s publikem, a proto je pozornost diváků obrácena jen na něj.

Od začátku 20. století v Čechách a na Moravě se v divadelní historii vyskytovala spousta umělců zabývajících se právě tímto druhem. V repertoárech „kamenných“ divadel bylo divadlo jednoho herce ojedinělým jevem a bylo charakteristické pro avantgardní hnutí studiových divadel v 70. letech. Od 80. let se vyskytovalo jako monodrama v podobě vnitřního existenciálního dialogu, scénického čtení nebo uplatnění krajních možností psychologického herectví. Po roce 2000 nastává vývoj básnických festivalů, na nichž probíhají soutěže v autorské recitaci – slam poetry. Tady se nepovažují za herce, ale za literární performery.

Specifikum divadla jednoho herce v naší době odpovídá současným tendencím v divadelním myšlení. Pozornost je tedy obrácená na zájem o člověka a poznání sebe sama. Sebe prezentace a intimita na veřejnosti je tím, co potřebuje člověk v éře globalizace, kde i přes prohlášenou svobodu člověk jako individuum závisí na společnosti.⁸⁵ Divák chce být aktivním, což mu poskytuje právě velmi těsná komunikace mezi jediným aktérem a diváky v divadle jednoho herce. Herec se zde přímo obrací k divákům, a proto je zde jejich komunikace koncentrovaná. Pro herce je úkolem udržet pozornost během celého představení. Jelikož veškerá pozornost je obrácená na jednoho herce výrazové prostředky hercova sdělení jsou výraznější a při takovém představení jsou zveličené. Kvůli přímé komunikaci mezi hercem a divákem divadlo jednoho herce má podobné rysy jako recitace. Stejně jako

⁸⁵ Katyševa, D.N. *Teatr odnogo aktera. Literaturny teatr. Teatr Poeta.* Sankt-Peterburg: SPbGUP, 2004. s. 122. ISBN 5-7621-02-05-X.

v divadle jednoho herce v recitaci kostrou představení je rytmus, zprostředkovaný intonací a pauzami. Gesty v divadle jednoho herce musejí mít přesný význam a určitý vztah s charakterem a stylem představení. Předměty a veškeré rekvizity tady slouží k podpoře a ilustraci významu, získávají tím větší symboličnost⁸⁶ Slovo je v divadle jednoho herce také více významové než v tradičním divadle.

⁸⁶ Tamtéž, s. 124.

5. Můj báječný rozvod

Můj báječný rozvod je komedií napsanou současnou irskou dramatičkou Geraldine Aronovou⁸⁷. Jedná se o příběh o ženě středních let, kterou opustil manžel a ona se vypořádává s touto situací. Tato hra získala pozornost značného počtu divadel po celém světě a byla inscenována nejen v rodném městě autorky Galway v Druid Theatre v roce 2001, ale také v Londýně v The Apollo Shaftesbury v roce 2003, v Praze pak v Divadle na Fidlovačce v roce 2003. V roce 2012 hra byla uvedena dokonce v Nairobi, v The Phoenix Players Theatre, pak ve Wellingtonu na Novém Zélandu v roce 2008 a v Athénách v roce 2012.

Hra je napsána pro jednu herečku, i když se v ní vyskytuje 18 postav. Všechny postavy v pražské inscenaci *Můj báječný rozvod* hraje Eliška Balzerová.⁸⁸ V Praze měla tato hra opravdu velký divácký úspěch. Od své premiéry v roce 2003 měl *Můj báječný rozvod* skoro 400 repríz⁸⁹ a hraje se dodnes. Úspěch hry z jedné strany předurčilo její téma, které je ve velké míře aktuální i v současnosti. Rozvody jsou v dnešní době častým fenoménem a můžou potkat téměř každého. Nicméně komedie se právě často vysmívají vážným společenským problémům, čehož je tato hra zdárným příkladem. Na druhé straně není jediným důvodem úspěchu inscenace jen aktuální téma, ale také herecký výkon na vysoké úrovni. Eliška Balzerová hraje zároveň Angelu Kennedyovou Lipskou, jejího muže, mexickou milenkou, ruskou výpomoc v domácnosti, právníka a spoustu dalších rolí. Všech osmnáct postav dokázala Eliška Balzerová autenticky ztvárnit a udržovat komický charakter hra po celou dobu inscenace.

Inscenace *Můj báječný rozvod* je rozdělena na dvě části a pro účely této práce dále popíšu jen jednu z nich. Je to uděláno hlavně kvůli prostorovým důvodům a také proto, že považují za důležité popsat formu inscenace, co tvoří fabuli a jakým způsobem. Pro této účely podle mého názoru stačí popsat část první, jelikož část druhá

⁸⁷ Geraldine Aron je současnou irskou dramatičkou. Své hry píše převážně na ženská témata.

⁸⁸ Eliška Balzerová je česká filmová, televizní a v neposlední řadě divadelní herečka. Svoji hereckou kariéru začala v roce 1969. Po skončení svého studia na brněnské JAMU katedry herectví a režie, získala angažma v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích. Od roku 1977 byla dvacet sezon členkou divadla na Vinohradech, hrála také v Národním divadle. Nemalou část její biografie ale tvoří poměrně obsažlá filmografie, natočila se v převážně televizních filmech a seriálech. V roce 1982 získala německou cenu „Bembi“ za nejlepší ženskou roli v televizi a v roce 2010 dostala Českého lva za nejlepší vedlejší roli.

⁸⁹ [online] Dostupné z [www: http://www.ceskatelevize.cz/porady/10169471681-muj-bajecny-rozvod/20854215262/](http://www.ceskatelevize.cz/porady/10169471681-muj-bajecny-rozvod/20854215262/), [cit. 5.11.2016]

tvořená stejnými prostředky. Vývoj sýžetu tady není podstatný. Inscenace je tvořena velkým množstvím se střídajících situací, které protagonistka opisuje a ilustruje. Tyto situace tvoří celek příběhu o procesu uspořádání se s odchodem manžela. Všechny situace dále mnou nebudou rozepsány, ale jen ty, které podle mého názoru tvoří kostru příběhu a na příkladech právě těchto scén budou demonstrovány hlavní principy inscenace Můj báječný rozvod.

Na scénu, která je řešena jako prostředí bytu, přichází Eliška Balzerová a první, co udělá, je, že upraví židle tak, aby na ně mohla postavit žehlicí desku. Začne žehlit a svěřovat se svým příběhem publiku, na které se přímo obrací. Celé její vyprávění je podáváno v minulém čase a promíchává se s ilustračními okamžiky, ve kterých Balzerová hraje sebe i všechny postavy, o kterých mluví a s odstupem komentuje předváděnou situaci. Způsob vyprávění je blízký žánru stand-up show.⁹⁰ Příběh divákům nepřiblíží do hloubky žádnou z postav, kromě protagonistky, neboť na situaci nahlížíme pouze z jejího pohledu. Když se seznámíme s první postavou, mužem Angely, Maxem, nedozvíme se o něm více než to, že má jinou ženu a chce rozvod. Nevysvětluje do hloubky problematiku jejich vztahu a omezí se na pouhý komentář, že jejich city ochladly. Angela je nepříjemně překvapená a neví, jak má žít dál, neboť po dlouhých letech manželství není zvyklá být sama, nemilovat a ne být milována. V textu se pracuje hlavně s určitými stereotypy, jak v mezilidských vztazích tak s hlediska společenského, které pro pochopení divákům nemusejí být vysvětleny detailněji. Tak Max zůstává pro diváky jen „typickým mužem, který opustil svoji ženu“. S komickým nadhledem je divákům přibližována problematika samoty a vyrovnávání se s přicházejícím stářím.

V následující scéně Balzerová předvádí změněnými hlasy a výrazy obličejové reakce svých kamarádek, ale z jejich dialogu se dozvídáme, že nikdo z okolí nedělá ze vzniklé situace tragédii. Díky ruské služce, která pracuje u Maxe v jeho novém domě, se dozvídá Angela o šťastném životě bývalého manžela. Služku dokázala Balzerová zahrát s ruským přízvukem velmi autenticky. Kromě toho její dcera oznamuje, že chce bydlet s přítelem a z domova odchází také. A tak zůstává Angela jenom se psem Axlem, který je v inscenaci představován plyšovou hračkou.

⁹⁰ Specifický druh divadelního představení, založený jedním hercem a jeho epickém vyprávění, která má komický charakter. Protagonista mluví na diváky a cílem je je rozesmat svým příběhem.

Inscenace není rozdělena klasicky na obrazy, ale kompozice je postavena na střídání ročních období v rámci tří let. Inscenace začíná v listopadu na výročí svatby, kdy Angelu manžel opustí. Následujícími obrazy jsou logicky Vánoce a Silvestr, které je Angela donucena slavit sama. I když je Balzerová na scéně sama, ve většině případů se dramatická situace odehrává v komunikaci s někým dalším, a to přímou i nepřímou řečí. Na Vánoce se Angela rozhodne zavolat na linku důvěry pro uvažující nad sebevraždou. Svěřuje se divákům, že její hlavní motivací pro uskutečnění hovoru je vyvolat co největší soucit. Ve skutečnosti Balzerová mluví sama se sebou a mění hlas a výraz obličeje tak, abychom poznali, kdo momentálně mluví. V silvestrovské situaci jedná se o situaci, kde cizí muž políbil Angelu o půlnoci. Angela vycházela z předsevzetí „Jak na nový rok, tak po celý rok“, což zase je komická situace, jejíž humor stojí stereotypě a všem známým věcem. V dané situaci dialogy ovšem nejsou, všechno je vyprávěno naopak nepřímou řečí. Nepřímou řečí je tady sděleno sled akcí a činů, doplněné tím, co v ten okamžik protagonistka pomyslela a jaká byla její motivace. Podobně tomu je v situaci, kdy popisujeme někomu o tom, co se stalo včera.

Některé situace se během inscenace opakují a skrze ně chápeme, jak se stav Angely mění. Takovými situacemi jsou například volání na linku důvěry nebo rozhovor po telefonu s maminkou. Po pokusu seznámit se s někým novým má Angela stav úplného zoufalství, který ji dovede až k tomu, že se rozhodne zavolat Maxovi. Jejich dialog Balzerová hraje také nepřímou řečí. První část inscenace končí neúspěšným pokusem Angely vrátit se k sobě s mužem po jeho infarktu.

Divadelní hra *Můj báječný rozvod*⁹¹ je pro inscenaci výchozím bodem. Hra vytvořila příběh, postavy a jejich charaktery, určila žánr a děj a inscenační tvar se toho pevně drží. Způsob inscenování, ve velké míře ovlivněný textem, řadí tuto hru pro účely bakalářské práce do tradičního literárního divadla. Právě text ve velké míře určuje divadelní prostředky. Hlavním prostředkem sdělení je tedy jazyk a právě vyprávěním Eliška Balzerová tvoří děj před očima diváků. Na začátku inscenace pozdraví diváky a představí se jako Angela Kennydiová Lipská. Popisuje situaci, ve které se nachází, co při tom cítí, co dělá a co chce udělat. Divák na takovém představení nemusí hádat nebo přemýšlet co se děje a hledat nějaký význam. Všechny

⁹¹ ARON, Geraldine. *My brilliant divorce*. London: Dramatistic play servis inc., 2002. 41 s. ISBN 9780822227700.

významy v takovém představení jsou přímo řečené. Všechny ostatní složky tomu vyprávění se plně podřizují, slouží jen k ilustraci toho, co je řečeno. Scénografie je řešena jako prostředí bytu, přičemž pro ilustraci situaci Angela se náznakově transformuje do jiného prostředí, např. hotelu, hospody apod. Rekvizity v těchto okamžicích mění svůj význam, např. žehlicí prkno se stává prodejním pultem v lékárně, krb se názorně transformuje do barového pultu, stůl zároveň slouží v prostředí bytu, pak jako sídlo právníka nebo lékaře. Zvuková složka se objevuje jen občas a také slouží pro ilustraci, např. když Balzerová říká: „5. listopad, výročí!“, na to hned navazuje zvuk salvy s ohňostrojem.

Jedním z nejdůležitějších principů v divadle je vzájemná komunikace mezi hercem a divákem. Jak jsem psala v první části této práce, v různých typech divadla má ta komunikace jiný model. V tradičním literárním divadle komunikace má model, ve kterém herec sděluje, divák pozoruje a soucítí. Specifická forma stand-up show tomu dodává prvek komunikaci skrz humor. „Humor stand-up comedy je založen na společné reakci publika, která se projevuje na základě společných zkušeností a znalostí, ať už kulturních, nebo praktických.“⁹² Role diváka je tady určená jako „posluchače“ vyprávění, který na své chápání situace reaguje smíchem.

Herectví Elišky Balzerové by se dalo z jistého úhlu nazvat epickým, jelikož celou dobu především vypráví. Své vyprávění ale samozřejmě se prolíná s hraním. Ilustruje situace, ve kterých Angela vede dialog s ostatními postavami, které taktéž sama Balzerová ztvárňuje. Dalo by se to de facto nazvat monologickým dialogem, jelikož je to svým způsobem dialog sám se sebou.

Je důležité upozornit na to, jakým způsobem se v *Mém báječném rozvodu* hraje. Jak jsem psala v předešlé podkapitole, inscenace se pevně drží textu, a to především v herectví. Ostatní složky slouží herectví ve prospěch dramatičnosti.⁹³ Scénografie a hudba zvýrazňují dramatický účinek. Komunikace tady probíhá především mezi herečkou a diváky, nikoli mezi herečkou a ostatními složkami. Balzerová se obrací na diváky a přiznává, že onen příběh vypráví pro ně a nepoužívá tzv. čtvrtou stěnu, jak to často bývá v tradičních monodramatech. Přeměnu do rolí spíše naznačuje, např. změnou výrazu nebo hlasu, ale nemění se tělesně a nesnaží se pokaždé plně

⁹² JORNÍČKOVÁ, Lenka. Začátky české stand-up comedy Na stojáka. Olomouc, 2010, bakalářská práce, (Bc.). UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI. Filozofická fakulta. s. 14.

⁹³ ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Cit. d.: s. 12.

transformovat v novou postavu. Je to prvek podobně používaný v stand-up show, kde představitel ve svém vyprávění používá přímou řeč jiných účastníků příběhu, a to spíše pro komický účinek. Stejnou funkci přeměny v jiné postavy plní i v *Mém báječném rozvodu*.

Můj báječný rozvod je příběh zcela fiktivní, i když se k tomu autorka hry Geraldine Aronová vyjadřuje takto, že její hra o nelehkém údělu ženy středních let opuštěné manželé je čirá fikce, na druhou stranu připouští, že kdyby sama za sebou neměla rozvod, patrně by tuhle hru nikdy nenapsala.⁹⁴ Herecká postava Elišky Balzerové ztvárňuje dramatickou osobu Angely Kennydiové Lipské. Ve svém hereckém projevu se pevně drží textu, jelikož text je tady hlavním zdrojem emoce, které musí herečka ztvárnit. Stejně jako výtvarná a hudební složka se podřizují a slouží pro podkreslení složky herecké, tak herectví je podřízeno textu. V rozhovoru pro regionpress.cz Eliška Balzerová o svém herectví hovoří: „Je to nesmírně náročné, protože jsem po celou dobu na jevišti sama, nemohu improvizovat a musím se striktně držet textu.“⁹⁵ Častým jevem v herectví v této inscenaci je rychlá změna výrazu, tak tomu je např. v „dialogích“ mezi postavy, nebo v okamžiky kdy střídá ilustraci a svůj komentář. Specifikem herectví v *Mém báječném rozvodu* je precizní a vypracované ztvárnění až 17 postav a střídání se rovin. Je také velmi důležité udržovat kontakt s divákem po celou dobu představení. Pozornost zde udržuje humorná komunikace čili komičnost a patrná reakce na ni. Eliška Balzerová avšak zůstává vtipnou pro diváky a drží s nimi kontakt, zůstává její výkon „čitelný“ po celou dobu. Právě tato čitelnost vyvolává smích diváků, neboť situaci chápou.

⁹⁴ *Program inscenace*. [online] Dostupné z WWW: http://uffo.cz/media/26783/muj_bajecny_rozvod.pdf, [8.09.2016]

⁹⁵ Jarmila Pospíšilová. *Eliška Balzerová zazářila ve své roli už po dvěstěpádesate*. [online] 09.12.2008. [cit. 8.09.2016] Dostupné z: <http://www.regionpress.cz/default.aspx?ID=3090>

6. Den opřičníka

Inscenace *Den opřičníka* v provedení Karla Dobrého⁹⁶ byla premiérována ve Studiu hrdinů 7. března roku 2013 v režii Kamily Polívkové. Inscenace je adaptací novely *Den opřičníka*⁹⁷ současného ruského spisovatele, scénáristy a dramatika Vladimíra Sorokina. Sorokin je velmi kontroverzním autorem, představitelem postmodernismu v ruské literatuře. Jeho tvorba má charakter konceptuálního umění a soc-artu, tématem je vždy ironické až groteskní ztvárnění ruské společnosti. V roce 2006 byla vydána jeho novela *Den opřičníka*⁹⁸ a měla velký ohlas ve světě. Kromě ruštiny byla vydána také v 10 dalších jazycích. Kniha, kterou kritici řadí k žánru anti utopie a politické satiry, podle záměru tvůrce musí varovat před osudem, na který čeká Rusko při pokračování současného politického režimu. Sám Sorokin ji nazývá „hledáním metafor pro popis současného Ruska“.⁹⁹ Novela je věnována známému opřičníkovi Maľutě Skuratovovi¹⁰⁰. Děj probíhá v Rusku v roce 2027 a naráží v novele na období vlády Ivana Hrozného a zároveň je to autorova vize budoucnosti putinského Ruska. Ve státu vládne samovláda, prospívá xenofobie, protekcionismus a neomezená moc trestných orgánů, v nichž moc častým jevem je právě korupce. Jediným zdrojem příjmů je prodej přírodního plynu a poplatky z přepravy čínského zboží do Evropy.

Do prostředí pražského Studia Hrdinů je novela *Den opřičníka* adaptována jako monolog Andreje Daniloviče, člena vlády a mohutné důvěrné osoby všemohoucího

⁹⁶ Roli Andreje Daniloviče hraje Karel Dobrý – český divadelní, filmový a televizní herec. „Jeho fyziognomie a výraz ho předurčuje především pro výrazné postavy“. Je jedním z nejobsazovanějších českých herců, dokonce nejen v Česku. Mluví plynule rusky, německy a anglicky a zúčastnil zahraničních filmů, hrál role v ruštině a němčině. Održel několik významných českých cen. V roce 2012 byl nominován na cenu Alfréda Radoka za nejlepší herecký výkon za roli v inscenaci Církev. V roce 2013 získal cenu Alfréda Radoka za roli Andreje Daniloviče ve Dni opřičníka za nejlepší herecký výkon a také održel cenu Divadelních novin za herecký výkon sezony 2012/2013 a byl nominován na Cenu Thálie za mimořádný jevištní výkon v oboru činohra. [cit. 15.09.2016]

<<http://www.csfed.cz/tvurce/4764-karel-dobry/>>

⁹⁷ SOROKIN, Vladimir. *Den opřičníka*. Vydal Zacharov, 2006. str. 224. ISBN 5-8159-0625-5.

⁹⁸ Opřičník je člen osobní gardy Ivana Hrozného. Vytvoření opřičniny bylo spojeno s politickou reformou roku 1565. Členy gardy opřičniny vastávali vedoucí funkce ve vládě a jejich činnost byla zaměřena především na boj a kruté pokarání revolucionářů. In: <<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%BF%D1%80%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%BA>>

⁹⁹ Autor neznámý. Rozhovor s Vladimírem Sorokiným. Gazeta, 8. 2008. [online] 26.8.2008. [cit.15.09.2016] Dostupne z WWW: <<http://sorokin-news.livejournal.com/>>

¹⁰⁰ Maľuta Skuratov byl oblíbený opřičník cara Ivana Hrozného, který se zúčastnil skoro všech zločinu Hrozného, např. vražda mitropolita Fillipa v roce 1569. [cit. 16.09.2016] Dostupne[online] z: <<https://slovar.cc/enc/brokhauz-efron2/1943050.html>>

Gosudara¹⁰¹. Andrej Danilovič v inscenaci různými činy demonstruje svojí moc a sílu během jediného dne. Témata inscenace velmi vystižně popsal Vojtěch Varyš v recenzi pro tyden.cz: „Ruský nacionalismus, touha po když ne ovládnutí světa, tak alespoň po zabránění všem cizím vlivům, přirozeně příklon k velmi autoritativní formě vlády, kruté zacházení s ostatními a neúcta k lidskému životu. K tomu šovinismus všeho druhu, pohrdání vůči ženám a latentní homosexualita, již klasicky připisovaná všem homogenním sociálním skupinám, zvláště těm založeným na obdivu k síle a vojenské moci.“¹⁰²

Inscenace začíná tím, že opričník Andrej Danilovič leží ve vaně a procítěným a dramatickým stylem vypraví svůj sen. Vzbudí se, vyleze z vany a začne pít vodku. Nahý běží do zákulisí a zvrací. Vrábí se a mlčky se pomalu obléká. Nachystá se a až v desáté minutě představení vysvětlí divákovi kde se nachází. Divák se ocitá v kremelské koncertní síni, kde probíhají různé slavnosti. Poukazuje na to, že ne vždycky se zde ty správné věci dějí a naráží na to, že právě představitele opričniny určuje tu onou „správnost“. Kromě obecné téze, která poukazuje na moc opričníku tato replika také poukazuje na moc, kterou má Andrej Danilovič na jevišti. Ke příkladu v jednom okamžiku luskne prsty a tím zapne světlo, v jiné scéně stejným gestem pozve podřízené, kteří unesou ženu s jeviště pryč. Karel Dobrý v roli Andreje Daniloviče v podstatě přiznává, že se nacházíme v divadle. A právě takovou formou je inscenace zkomponována, opričník pořád odkazuje, že diváci se nachazejí na koncertě a inscenace je komponována jako jednotlivá čísla, které ukazuje Andrej Danilovič. Je to on, kdo ovládá jeviště a rozhoduje, co a kdo tam bude a kdo ne. Každé číslo je momentem z jednoho dne opričníka, fragmenty spolu tvoří celistvý obraz „(...) krutosti a moci jakéhokoli vládnoucího zřízení v jeho obecnosti.“¹⁰³

Pouhými pozorovateli ale lidi v sále nezůstanou, Andrej Danilovič chce vyvolat skrze jasný příklad skutečný strach obecnstva před vládou Gosudara. Opričník se všimne, že někdo z publika čte knihu a nutí onoho čtenáře, aby to přečetl nahlas. Během čtení úryvku z knihy zazní sprostá slova. Proto opričník zavolá pana na scénu aby ho veřejně pokáral, neboť „Gosudar nemá přece hnusná slova rád“. V ten

¹⁰¹ Postavou Gosudara je výtvořena podle obrazu Ivana Hrozného.

¹⁰² VARYŠ, Vojtěch. Sorokon:“...a vrtí se údy v řitích“. [online] 10.02.2013. [cit. 10.10.2016] Dostupne z: <http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/divadlo/sorokin-a-vrti-se-udy-v-ritich_260938.html>

¹⁰³ MELICHAR, Domonik: Teror v kremelské koncertní síni. Divadelní noviny, 3. 2013. [online] 5.03.2013 [cit. 10.10.2016] Dostupne z: <<http://www.divadelni-noviny.cz/den-opricnika-recenze>>

okamžik divák na jedné straně zůstává na svém místě pouhého pozorovatele děje, na druhé hraje roli spoluobčanů, před kterými je pan za sprostá slova pokárán. Jde tady o záměnu rolí, která dodává v daném případě atmosféru hlubší iluze. Divák je zde součástí dramatické situace.

Následující scéna je velmi specifickým způsobem zahraná a doplněná o názorné ukázky toho, jak Rusové kradou na hranici se západem plyn. Opričník se přiznává, že onu situaci předvedl dost sprostým způsobem a následně se obrací k divákovi a obviňuje ho, že ten příběh vyprávěl divák sám: „Poslyšte, příteli, jak jste mohl něčeho takového dopustit? Vždyť plynový příběh je starý jako svět sám“. Jde o příběh, o kterém evidentně zakázáno mluvit, ale opričník si to dovolit může, je nedotknutelný (politicky) a všemohoucí. Je to určitá paralela se současným Ruskem, kde členům vlády neveřejně povoleno víc, než ostatním občanům. Avšak je to jen začátek demonstraci nakolik mocným opričník je.

V další scéně Andrej Danilovič obléká baletní špičky a na okamžik se promění v balerínu, co prosí o záchranu příbuzných od vyhnanství. Spadne na zem a úpěnlivě prosí, Karel Dobrý ji ztvárňuje až přehnaným způsobem. V dialogu přechází z role baleríny do Andreje Daniloviče. „Opričnína je přece schopná zázraku. Pro všecko na světě zapřísahám vás.“ – říká balerína opričníkovi a Karel Dobrý se dívá na diváky žalostnými očima.

V následujícím fragmentu Andrej Danilovič začne tleskat, publikum ho v tom podpoří a začne tleskat také. Na scénu pozve operní zpěvačku a ona začne svůj part. Zpívá a spolu s ní začne zpívat sbor, který sedí mezi diváky. Svě číslo však nedokončí, neboť opričník si přál aby byla odstraněná.

Dále absolutně bez příčiny vytáhne nějakého pána z publika, vede ho do zákulisí a zabije ho. Diváci uslyší pouze výstřel. Vráti se a sedne si na místo toho pána. Obrací svou pozornost k paní vedle a obviňuje ji, že je proti Gosudaru. Dodá: „a pak, takových lidí jsou tisíce“. Vtáhne ji na scénu a krutě znásilní nad vanou, její hlavu občas nakloní do vody. Pak ji vyhodí na zem jako nějakou věc, sedne si na vanu, zapálí cigaretu a řekne: „je slavné zanechat semínko v lůně ženy nepřítelů státu.“

V následujícím čísle se Karel Dobrý úplně svlékne a stoupne si dopředu scény. Fragment vyjadřuje homosexuální pohlavní akt mezi opričníky, který nahý herec popisuje se zavřenými očima. Další finální fragment je podobný sporu mezi andě-

lem a ďáblem, kde zvítězí ďábel. Herec to naznačí, když si nasadí zvířecí masku a zařve: „Trpět! To je ta věc, kterou by se od nás mladí začínající učit měli“ Na konci inscenace Andrej Danilovič ve zvířecí masce uvažuje nad tím, zda je správné, že v Rusku lidi mají výběr pouze ze dvou druhů jedné potraviny, což dává společnosti vnitřní klid. Skončí svoji zповěď slovy: „Gosudar všechno ví a zná, kdo co potřebuje.“

V případě Dne opričníka je text také výchozím bodem, ale není ilustrací novely.¹⁰⁴ Stejně jako v prvním inscenaci text určuje postavu a její charakter, téma je uchopeno textem. Avšak při inscenování Kamila Polívková upravila text tím způsobem, že se z něj zůstali jen fragmenty jednotlivých situací, které se drží tématu a spolu tvoří obraz jednoho dne ze života opričníka. Důraz v této inscenaci je spíše kladen na vytvoření patrné hrůzné černohumorné atmosféry, než na precizní ztvárnění postav a situace.

Inspirována tématem zlého panovníka, který si myslí, že je všemohoucí, vytvořila Kamila Polívková inscenaci, která je pro diváky silným zážitkem hnusu a odporu. Minimalistická scénografie s vanou uprostřed prázdná a šedými zdi kolem spolu s místy přehnaným výkonem Karla Dobrého přesně vytváří iluzi vnitřního světa Andreje Daniloviče. Avšak opričník se neustále snaží ukázat divákům svoji moc a tím s nimi pořád komunikuje. Pokud se na začátku možná zdá, že divák bude pouhým pozorovatelem, brzy tento princip bude zrušen prolínáním jeviště a hlediště vytahováním lidí z publika, či zpíváním chóru přímo v publiku. Divák je čím dál tím více pohlcen inscenací s pocitem, že ani v hledišti se nemůže cítit bezpečně. Opričník neustále vytahuje z obecnstva lidi na scénu, a ti se tak stávají součástí divadelní fikce.

Způsob percepce je určen extrémním výkonem Karla Dobrého, který vyvolává hrůzu a šok, což diváky aktivizuje a nutí zaujmout nějaký vztah. Ke příkladu „scéna, kdy opričník topí a znásilňuje manželku nepřítele státu (Dana Poláková) ve vaně, byla tak intenzivní, že ne jeden divák pocítil nutkání se nebohé ženy zastat.“¹⁰⁵

¹⁰⁴ Vyskytuje se tady problematika divadelní adaptace, kterou se ve své práci nezabývám z prostorových a časových důvodů. Touto otázkou se zabývá Iva Šulajová ve svém článku *Dramatizace jako teoretický problém* (ŠULAJOVÁ, Iva: *Dramatizace jako teoretický problém*. Divadelní revue, 4, 2004. <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=6828>, 8.12.2004.)

¹⁰⁵ MELICHAR, Domonik: *Teror v kremelské koncertní síni*. Divadelní noviny, 3. 2013. [cit. 10.10.2016]

Karel Dobrý sice ztvárňuje fikční postavu opričníka Andreje Daniloviče, ve velké míře je zde ale akcentováno hercovo fenomenální tělo. Tělesnost je zde představována jako jedna ze základních konstitutivních prvků inscenace, je použita pro reprezentaci postavy opričníka a také dává se fyzickou přítomností ovlivňuje diváckou percepci „Výkon hlavního představitele v sedmdesát pět minut trvajícím sólu musí být nesmírně vyčerpávající, nic z toho, co předvádí, nevyčerpá pozornost diváků. Součástí totální fantasmagorie je přehánění, pantomima, pot i tělesná krása.“¹⁰⁶ Fenomenální tělo Karla Dobrého je zde důležitým prvkem pro vytvoření patrné atmosféry hrůzy, která donutí diváky namísto pochopení k procítění. Podle přečtených recenzí je vhodné říct, že v inscenaci je akcentována přítomnost Karla Dobrého čili jeho pouhá přítomnost. Svoji energii a auru zaplňuje celý prázdný prostor jeviště. „Brilantní Sorokinova satira se dočkala mimořádně vnímavé divadelní interpretace, kterou režisérka postavila na herecké magii titulního představitele.“¹⁰⁷ Prvek, díky kterému dochází k silnému konceptu přítomnosti je přeháněný nebo extrémní výkon v určitých okamžicích, takovými jsou např. scéna znásilnění ženy a přehnaná ilustrace plynového příběhu. „[...] ve stínu tohoto herce zapomeneme nejen na přítomný sbor, ale svým způsobem i na téma, o kterém inscenace vypovídá.“¹⁰⁸ Ačkoliv jde ve Dnu opričníka o reprezentaci, v určitých okamžicích, kdy se tělo Karla Dobrého jeví ve své nahotě, je řád reprezentace nahrazen řádem přítomnosti.¹⁰⁹ Pozornost diváků je v tyto okamžiky obrácená na skutečné tělo. Podstata vztahu herce a role tedy spočívá v prolínání textu a fenomenálního těla představitele, přičemž tímto fungováním spolu dosahuje herecký výkon větších významových a emocionálních účinků.

Dostupne z WWW: <http://www.divadelni-noviny.cz/den-opricnika-recenze>.

¹⁰⁶ TILIU, Nina: *Totalní běs jako inspirace pro totální divadlo*. [cit. 10.10.2016] Dostupné z WWW: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/glosa-totalitni-bes-jako-inspirace-pro-totalni-divadlo/r~i:article:774183/?redirected=1480902807>.

¹⁰⁷ MELICHAR, Domonik: *Teror v kremelské koncertní síni*. Divadelní noviny, 3. 2013. [cit. 10.10.2016] Dostupne z WWW: <http://www.divadelni-noviny.cz/den-opricnika-recenze>.

¹⁰⁸ VARYŠ, Vojtěch. *Sorokin: „...a vrtí se údy v řitích“*. [cit. 10.10.2016] Dostupne z WWW: http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/divadlo/sorokin-a-vrti-se-udy-v-ritich_260938.html.

¹⁰⁹ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Cit. d.: 27.

7. Vyprávěč

Performance Vyprávěč, která měla premiéru 29. března roku 2016 ve výkonu jinak Cecile de Costa, členky Spitfire Company¹¹⁰, je inspirována knihou Atiqi

¹¹⁰ Spitfire company je uměleckou skupinou, která je reprezentam fyzického, tanečního a experimentálního divadla. Založena byla roku 2012 a za čtyři roky své existence stihli její tvůrci vytvořit desítku alternativních inscenačních tvarů, za které získali mezinárodní ocenění. Uměleckým ředitelem a zároveň režisérem je Petr Boháč, který se významně podílel na rozvíjení fyzického a pohybového divadla v České Republice a vytvořil festival tanečního

Rahimi *Kouzelný kamen*¹¹¹ a příběhem afghánské ženy, která se po letech mlčení rozhodne vyprávět svůj příběh muži, který leží v kómatu. Skrz její osobní zpověď čtenáři se otevírá velký přehled života v současném Afghánistánu, jež zahrnuje feudální krutost rodinných vztahů, existenciální destrukce všedního života a zároveň poetičnost náboženských tradic starobylého národa. Avšak témata spjata s životem v Afghánistánu detailněji nevidíme ve *Vyprávěči*, neboť performerka Cecile De Costa se knihou pouze inspirovala. Ze skromného popsání performance v programu můžeme vědět, že Cecile De Costa chce divákovi vyprávět svůj intimní příběh o tajemstvích, které zamlčuje mnoho žen, o svých zkušenostech s porodem, potratem a nechtěnou ztrátou nenarozeného dítěte.¹¹² Inscenace se dá nazvat autobiografickou, kde se chce Cecile De Costa svěřit zmlčenými událostmi jejího života. „Když za mnou Cecile De Costa přišla s tím, že zná knihu, ve které rozpoznala vlastní touhu a část svého života, a že by tento příběh ráda zdramatizovala, neváhal jsem ani vteřinu,“ říká Petr Boháč a dodává: „Hlavní hrdinka v knize šeptá svému muži v kómatu: ‘Ráda bych ti řekla vše, ale nevím, jak bys to přijal’. Tento obraz se stal pro mě vzrušujícím impulsem k úvaze o divadelním a tanečním tvaru zahrnujícím témata zpovědi, tajemství, vnitřního obnažení a touhy vypovědět pravdu.“¹¹³

Performance *Vyprávěč* měla svoji premiéru v Paláci Acropolis v Praze, ale také je přemístitelná na jiné prostory. Hrála se v Divadle Drak v Hradci Králové a současně se také hraje v Divadle v Celetné.

Diváci se shromažďují v sále a než začne performance De Costa už je na jevišti a nakládá cihly tak, že se s toho vznikne sloup. Jeviště je pojato jako podium a je rozděleno s několika samostatnými boxy, s nimiž s dále pracuje. Box s cihlami, s pískem, s vodou, prázdný box, box s mikrofonom. Vzadu jsou světla, které se přesouvají na kolečkách. Na začátku je otočené na diváky. Podium je vybaven mikro-

divadla, fyzického divadla a performing arts Nultý bod, jehož první ročník proběhl v roce 2009. Spolu s Miřenkou Čechovou tvoří divadlo, které za charakteristické rysy považuje „kladení důrazu na fyzické jednání na jevišti, experimentování s novými divadelními prostředky, existenciální rovinu postav, snahu o propojování různých žánrů a hledání nových vizuálních podnětů.“¹¹⁰ (<<http://cs.spitfirecompany.cz/pages/read/2>>) [5.11.2016]

¹¹¹ RAHIMI, Atig. *Syngué sabour*. P.O.L., 2008. 154 s. ISBN 2846822778.

¹¹² *Program inscenace*. [cit. 20.10.2016] Dostupné z: <<http://cs.spitfirecompany.cz/articles/detail/23>>

¹¹³ ČERNÁ, Eliška: Spitfire Company uvede intimní zpověď ztvárněnou performerkou Cecile De Costa. [20.10.2016] Dostupné z WWW: <<http://www.i-divadlo.cz/zpravy/spitfire-company-uvode-intimni-zpoved-ztvarnenou-performerkou-cecile-da-costa>>

fony na zemi, co ozvučují kroky, pády, dupání. Vlevo od podia jsou bubny a přímo na jevišti muzikanti tvoří hudební složku inscenace.

V prvním obraze De Costa se pomalu hybe s cihlami v rukách uprostřed podia. V následujícím obraze cihly odloží a půjde k boxu s mikrofonem kde recituje báseň ve svém rodném jazyce francouzštině. Její recitace je podkreslena kytarou. Pokaždé, kdy vstoupí do jednoho z boxů zhasne světlo na jevišti a je osvětlen ze spodu jenom box, ve kterém stojí. Tím je vytvořena intimní atmosféra a celá pozornost diváků je tedy obrácena na projev De Costa. Ve své recitaci performerka hlasově směřuje k extrémně vysokým tonům tak, kterými se asociuje plač nebo řev z bolesti. Svoji dynamikou tento okamžik je jakýmsi vrcholem, po němž se dynamika a rytmus na nějakou dobu uklidní. V následujícím obraze se De Costa přemístí do boxu s pískem a vezme si ho do rukou, pomalu se písek bude sypat a ona během toho zpívá jemnou píseň. Pak dynamika performance se začne zase stoupat výš a performerka se přemístí na podium. Z doprovodem bubnu se začne tančit, při tom dupat nohama rytmus. Pohyby de Costa jsou ozvučeny přes mikrofony a spolu s bubnem tvoří svým tancem i hudební složku. Tanec připomíná boj proti bolesti, kterou ona cítí, což naznačuje občas pózy z bojových technik. Dynamika při tom stoupa zase nahoru a ve svém tanci dojde až do extrému svého výkonu. Pozornost diváka je tedy plně obrácena do extrémního výkonu představitele. Ve chvíli vrcholu De Costa vezme kladivo a praští jím několikrát do sloupu z cihel, který na podiu celou dobu stojí.

Po vrcholu následuje ticho, ve kterém De Costa si vezme cihlu a přilepí si ji k ruce lepicí páskou. Pak začne se s cihlou tančit a nechá se ovlivňovat její vahou. Cílem je se cihly zbavit a performerka se bude snažit toho dosáhnout různými způsoby. Pomalu vlez do boxu s vodou, zpočátku ruka s cihlou a pak i celé její tělo se ponoří. Stejně jako okamžiky vrcholu s extrémním zpěvem a pak s tancem, je obraz těla De Costa ve vodě podívanou pro diváka. Následujícím pokusem se zbavit cihly bude ponoření do písku, kde se bude zakopávat a zakope i tu cihlu.

V následujícím obraze je performerka mokrá a celá v písku začne házet všechny cihly do boxu odkud je původně brala. Dělá to rychle, zase hystericky s podkreslujícím doprovodem bubnu. Pak tento box zavírá deskami, stejně zakryje ostatní boxy s pískem, vodou a box prázdný. Pak vezme desky, co jsou z druhé

strany zrcadlově. Nastaví zrcadlovou část na diváky, pak všechny části nashromáždí vzadu, tím zakryje jedno ze světel. Když ten celý proces přesouvání desek dosáhne dynamického vrcholu Cecille De Costa se zastaví naproti zrcadla a podívá se na sebe. Tím performance skončí.

Oproti předešlým inscenacím má text ve Vyprávěči velmi odlišnou funkci. Není výchozím bodem, dokonce se zde setkáváme s absencí textu. Spolu s textem zde absentují také literární atributy, např. fikční příběh, postavy, kontext. Výrazové prostředky a složky divadelního představení neslouží textu a ani se mu nepodřizují. Dominanta jazyka je nahrazena dominantou akce, kde slovo je vnímáno jako zvuk.¹¹⁴ Všechny složky ve Vyprávěči mají za cíl působit na divákovy smysly. Stejně jako hudební složka také scénografická složka má zde estetickou funkci. Ke příkladu světla nastavené na diváky vytváří obraz se siluetou těla Cecille De Costa nebo obraz performerky ve vodě apriori působí svojí vizuální stránkou. Ve scénografii nehledáme symboliku, neboť se všim, co se nachází na scéně performerka pracuje jako s objekty. Performance je doprovázena kytaristou Davidem Kollarem a multiinstrumentalistou Janem Šiklou, kteří doprovází akci Cecille zvuky. Zvuky mají nejčastěji charakter rytmu, zkreslujícího zpěvu a slov řečený do mikrofonu, nebo podkreslují akci. Tak esteticky působící obrazy s doprovodem hudby komplexně působí na smysly diváků, tím dochází k pocitu zpřítomnění.

Inscenace Vyprávěč je především divadlem emoce, neboť se tam nevyskytuje žádný příběh jako takový a všechno, co předvádí De Costa, není zasazeno do nějakého kontextu ani prostředí. Nejde tady o prezentaci příběhu autora, ale o sdělení vlastní zkušenosti. Divák neuslyší vysvětlení, co se stalo konkrétně, ale pouze intuitivně může pochopit nebo spíše „pocítit“ emoce, které Cecille De Costa předvádí svým výkonem. Táto performance mi osobně připomíná dynamicky klesající hysterii, agónii nebo jen bolest, city, které každý z diváků může vztáhnout k určitým situacím ve svém životě. Dynamika klesá mezi zdrženlivým tichem, andělským zpěvem a hysterií – „opilé woodoo čarodějnicí“¹¹⁵, hysterickým zpěvem-řevem-pláčem, zarýváním se v písku, topením se ve vodě a úderem po naskládaných

¹¹⁴ LEHMAN, Hans-Thies. Postdramatické divadlo. Cit. d.: 21.

¹¹⁵ ČERNÁ, Eliška: Spitfire Company uvede intimní zpověď ztvárněnou performerkou Cecile De Costa. [online] 22.03.2016. [cit. 22.10.2016] Dostupné z WWW: <<http://www.i-divadlo.cz/zpravy/spitfire-company-uvode-intimni-zpoved-ztvarnenou-performerkou-cecile-da-costa>>

cihlách. Všechny činy performerky z jedné strany jsou symbolické a ukazují přeměňující stavy bolesti a smíření se, ale z druhé strany tady není nijak dominantní způsob percepce jako „dešifrování významů“. Jednání Cecille De Costa především vyvolává v divácích emoce, resp. fyzické účinky, např. mravenčení. Během dynamických vrcholů, jakými jsou okamžiky řevu-pláče do mikrofonu a údery po cihlách, dochází diváci do stavu ovlivněného jenom intenzivní přítomnosti. Diváci v tyto okamžiky jsou pohlceni „magií“ podívané, uskutečněné na jevišti, performerka je tady zdrojem energie, proto na ní obrácená veškerá pozornost.

Vnímání diváka je ve vyprávěči podřízeno dynamice performance. Pokud v okamžiky vrcholů pociťují stav zpřítomnění a „extáze věci“, pak když dynamika klesá dolů tento stav nahrazuje klasické vnímání „hledajícího významy“, asociativní ráz dešifrující činy De Costa. Vnímání má tedy charakter percepční multistability.¹¹⁶

Hlavním prostředkem sdělení ve *Vyprávěči* je tělo. Tělo je tedy hýbatelem akce a nositelem příběhu. Jelikož žádný konkrétní příběh se tady nevyskytuje slovem „příběh“ je myšlen příběh těla. „Když končí svou divokou zповěď, je subtilní performerka, oblečená celá v černé, zmáčená vodou, zborcená potem a pokrytá pískem.“¹¹⁷ Tělesnost se stává v této performanci dominantním prvkem. Tělo se jeví jako znak a namísto reprezentace významu jde tady o prezentaci. Tělo se ukazuje jako tělo a nehraje žádnou postavu. Namísto narativního příběhu přináší performerka jakýsi cyklus poskytnutý různými emocemi. Tyto emoce pak jenom impulz k tomu, aby divák vytvořil si svůj vlastní význam, který bude ovlivněn asociativním proudem v hlavě a celkovou životní situací.

V určitých okamžicích pocity silného konceptu přítomnosti¹¹⁸ připomínají katarzi. V dramatickém divadle je katarze vyvolána vždy pochopením a soucitem se situací. *Vyprávěč* je jasným příkladem postdramatického divadla, kde divák pro katarzi nemusí chápat přesně co chce sdělit představitel. Ve svém vnímání asociativně vztáhne to, co vidí a cítí na něco ve svém životě, co vyvolává podobné emoce. Tak divák nemusí chápat situaci performerky a soucítí s ní, prožívá své emoce, které asociativně navazují na její přítomnost, akci a energii.

¹¹⁶ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Cit. d.: s. 27.

¹¹⁷ MUCKOVÁ, Johana: Spitfire Company vypráví opravdové emoce. [online] 3.04.2016. [cit. 22.10.2016] Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1742400-recenze-spitfire-company-vypravi-opravdove-emoce>>

¹¹⁸ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Cit. d.: s. 27.

Kromě pouhé přítomnosti De Costa vyvolává emoce v divácích i skrz jiné prvky, např. práce s objekty na scéně, práce s hlasem, práce s tělem. Emoce jsou vyvolávány v divácích skutečným aktem a skutečným tělesným a emocionálním účinkem na performerku. Tak každá akce nějakým způsobem transformuje její tělo: když vleze do vody je mokrá, pak do písku a písek se přilepí k tělu, údery do cihel jí fyzicky vyčerpají apod.

Celá performance je pro Cecille De Costa aktem sebeprezentativním, jelikož předvádí v ní svoje skutečné emoce a svůj osobní „příběh“, a pak ještě proto, že působí na diváky svojí skutečnou energií a aurou, což je v této performanci uděláno v koncentrované míře. Unikátní tělesnost a energie De Costa je dominantním prvkem performanci a je prvním, co odnáší s sebou divák po představení. "Energie performerky se zdá nekonečná."¹¹⁹

Závěr

Tato práce měla za účely nastínit estetiky dramatického a postdramatického divadla, aby na základě různých divadelních tvarů prozkoumat odlišné přístupy k herectví v divadle jednoho herce. Základní tezí bylo, že pokud se divadlo zbaví nadvlády textu tak se mu úplně změní průběh tvorby a tím pádem dojde k odlišnému tvaru. Herectví v tomto novém tvaru odmítá reprezentaci a proměňuje se směrem k sebeprezentaci. Proto herectví bylo v této práci zkoumáno vztahem herec-tělo-text a odlišnost vyjadřovacích prostředků byla demonstrována na třech inscenacích, kde v každé z nich text měl různou funkci.

V případě Mého báječného rozvodu jde o inscenaci, která je ilustrací napsané hry a text v ní má dominantní polohu. Jazykové složce se podřizují všechny složky a jsou textovou složkou tvořené včetně herectví, které zde má charakter reprezentace po-

¹¹⁹ Autor neznámý: Spitfire Company uvede představení Vypravěč. [online] 22.03.2016. [cit. 30.10.2016] Dostupné z WWW: <<http://operaplus.cz/spitfire-company-uvode-predstaveni-vypravec/>>

stavy dramatu. Úkolem herečky je vcítění se do významů napsaných v textu a ztvárnění je na jevišti. Účinek této inscenace je významový, komunikace mezi hercem a divákem uskutečňuje skrze chápání divákem ztvárněné situace.

V případě Dne opričníka jde o inscenaci, kde text slouží k nastolení tématu. S textem se zde pracuje víc libovolně a jevištní tvar se pevně textu nedrží. Úkolem herce je především stvoření atmosféry, ze které je patrná hrůza skrze reprezentaci vnitřního světa opričníka. Jde o typ divadla, kde se text a divadlo odcizují, je vidět odklon od estetiky textu. Z textu je vzat jenom charakter postav a fragmenty děje. Do popředí se dostává jiná estetika, kde úkolem herce je vytvořit auru svojí fyzickou přítomností a tělesným, energetickým působením na diváka. Ve Dnu opričníka dochází ke spolupráci textu a fenomenálního těla herce, kde fenomenální tělo se projevuje skrz text a naopak téma, ukotvené v textu, je víc znázorněno skrz prezentnost a tělesnost představitele.

V případě Vyprávěče jde o žánr fyzického divadla, ve kterém se uplatňuje úplné odmítnutí textu a jeho atributů jako jsou například postavy, fabulace, kontext. Namísto textu přichází tělo, které vytváří vztahy s objekty a akce, kde slovo pojímané jako zvuk. Významy nejsou přímo řečené, ani to nemá divák zapotřebí. Estetika percepce na takovém představení spočívá v ponechání působení prezentnosti a specifické tělesnosti. Všechny složky ve spolupráci s tělem performerky vytváří vizuální podívanou a v doprovodu zvukové složky tvoří komplexní smyslové vnímání. Takové vnímání v následku zpřítomňuje všechny zúčastněné necháváním působit tělesnosti a energii performerky. Vyprávěč je pro Cecile De Costa aktem sebezprezentace, neboť „vypráví“ svůj osobní příběh a hlavním prostředkem v herectví je její vlastní tělesnost a energie.

Zkoumání vztahu herec-tělo-text v herectví má další možnosti zkoumání. Jelikož v této práci je pojata pouze problematika onoho vztahu v divadle jednoho herce, jehož specifikem je těsná komunikace mezi divákem a hercem, další možnosti tkví ve zkoumání vztahu herec-tělo-text v ansamblovém divadle, kde komunikace probíhá také mezi herci. Dalšími možnostmi zkoumání může být jakékoliv inscenace s různou mírou závislosti na textu a různou rolí textu v hierarchii výrazových prostředků.

Prameny

ARON, Geraldine. *My brilliant divorce*. London: Dramatistic play servis inc., 2002. 41 s. ISBN 9780822227700.

Autor neznámý. *Rozhovor s Vladimírem Sorokiným*. Gazeta, 8. 2008. <http://sorokin-news.livejournal.com/>, 26.8.2008.

Autor neznámý. *Vladimir Sorokin: Den Opričníka*. Studio Hrdinů. Divadelní noviny, 2, 2013. <http://www.divadelni-noviny.cz/studio-hrdinu>, 18. 02. 2013.

Autor neznámý: *Spitfire Company uvede představení Vypravěč*. <http://operaplus.cz/spitfire-company-uvede-predstaveni-vypravec/>, 22.03.2016.

ČERNÁ, Eliška: *Spitfire Company uvede intimní zpověď ztvárněnou performerkou Cecile De Costa*. <http://www.i-divadlo.cz/zpravy/spitfire-company-uvede-intimni-zpoved-ztvarnenou-performerkou-cecile-da-costa>, 22.03.2016.

FIETCHER, Martin. *Ve vamberku herecky excelovala v divadelní hře: „Můj báječný rozvod“ Eliška Balzerová*. http://www.orlicky.net/index.php?id_zpravy=13684298901459622531, 1.04.2016.

MELICHAR, Domonik: *Teror v kremelské koncertní síni*. Divadelní noviny, 3. 2013. <http://www.divadelni-noviny.cz/den-opricnika-recenze>, 5.03.2013.

MUCKOVÁ, Johana: *Spitfire Company vypráví opravdové emoce*. <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1742400-recenze-spitfire-company-vypravi-opravdove-emoce>, 3.04.2016.

POSPIŠILOVÁ, Jarmila. *Eliška Balzerová zazářila ve své roli už po dvěstěpádesate*. <http://www.regionpress.cz/default.aspx?ID=3090>, 09.12.2008.

RAHIMI, Atig. *Syngué sabour*. P.O.L., 2008. 154 s. ISBN 2846822778.

SOROKIN, Vladimir. *Den opričníka*. Vydal Zacharov, 2006. str. 224. ISBN 5-8159-0625-5.

TILIU, Nlna: *Totalní běs jako inspirace pro totální divadlo*. <https://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/glosa-totalitni-bes-jako-inspirace-pro-totalni-divadlo/r~i:article:774183/?redirected=1480902807>, 15.3.2013.

VARYŠ, Vojtěch. *Sorokon: „...a vrtí se údy v řitích“*. http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/divadlo/sorokin-a-vrti-se-udy-v-ritich_260938.html, 10.02.2013.

Literatura

ARISTOTELÉS. *Poetika*. Praha: Oikoymenh, 2008.

BARBA, Eugenio. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*. Praha : NLN, Nakladatelství Lidové noviny:Divadelní ústav, 2000. 285 s. ISBN 80-7106-369-X.

BENJAMIN, Walter. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha : Odeon, 1979.

BOILEAU, Nicolas: *Básnické umenie*, přel. Ján Švanter, 1.vyd. Tatran, Bratislava,1990, 80 s. ISBN 80-222-0219-3

FISHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy : Na konáři, 2011. 334 s. ISBN 978-80-904487-2-8.

HANÁČKOVÁ, Andrea. *Světové divadlo druhé poloviny 20. století*. Univerzita Palackého v Olomouci, 2003.

HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha : KANT pro Akademii múzických umění v Praze, 2008. 319

JORNÍČKOVÁ, Lenka. *Začátky české stand-up comedy Na stojáka*. Olomouc, 2010, bakalářská práce, (Bc.). UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI. Filozofická fakulta

JUSTL, Vladimír. *Divadlo jednoho herce*. Praha : Svaz čes. dramatických umělců, 1989. 323 s.

Katyševa, D.N. *Teatr odnogo aktera. Literaturny teatr. Teatr Poeta*. Sankt-Peterburg: SPbGUP, 2004. s. 122. ISBN 5-7621-02-05-X

KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. Praha : KANT pro AMU v Praze, 2010. 216 s. ISBN 978-80-7437-019-9.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007.

MISTRÍK, Miloš. *Herecké techniky 20. storočia*. Bratislava : Veda, 2003. 305 s. ISBN 80-224-0779-8.

OSOLSOBĚ, Ivo. *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci* [online]. Maasarykova univerzita v Brně. Dostupné z WWW:

http://is.muni.cz/el/1421/podzim2010/DVBKA001/um/Osolsobe_Ivo_Divadlo_jako_komunikace....pdf

OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia parodica*. Akademie múzických umění v Praze.

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

PAVLOVSKÝ, Petr (ed.). *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. Praha: Libri, Národní divadlo, 2004, 348 s. ISBN 80-7277-194-9.

s. ISBN 978-80-86970-63-9.

STANISLAVSKIJ, K.S., *Rabota aktera nad roľu*. Moskva: Nakladatelství ACT, 2009.

STRINBERG, August. *Hry II*. Praha: Divadelní ústav, 2004. 575 s. ISBN 80-7008-159-7.

SZONDI, Peter. *Teoria moderněj drámy*. 1969.

ŠULAJOVÁ, Iva: *Dramatizace jako teoretický problem*. Divadelní revue, 4, 2004. <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=6828>, 8.12.2004.

Veltruský, J. *Příspěvky k teorii divadla*, Praha: Divadelní ústav.

VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Nakladatelství Host, 1999.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Melantrich a. s. v Praze, 1931.

LUKAVSKÝ, Radovan. *Být nebo nebýt: monology o herectví*. Praha : SPN, 1985. 245 s.

Internetové zdroje:

- Internetové stránky

<http://www.ceskatelevize.cz/porady/10169471681-muj-bajecny-rozvod/20854215262/>

https://en.wikipedia.org/wiki/Geraldine_Aron

<http://www.csfd.cz/tvurce/1071-eliska-balzerova/>

<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%BF%D1%80%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%BA>

<https://slovar.cc/enc/brokhauz-efron2/1943050.html>

<http://cs.spitfirecompany.cz/articles/detail/23>

<http://cs.spitfirecompany.cz/pages/read/2>

<https://www.studiohrdinu.cz/predstaveni/den-opricnika/>

<http://www.csfd.cz/tvurce/4764-karel-dobry/>

- Video ukázky

SPITFIRE COMPANY, *The Narrator*, official teaser,
<<https://vimeo.com/162940677>> 6.05.2016.

STUDIO HRDINŮ, *Den opričníka*, *Vladimir Sorokin*, *Kamila Polívková*. Ukázka představení. <<https://www.youtube.com/watch?v=UoRgyrcmOZk>> 2.04.2014.

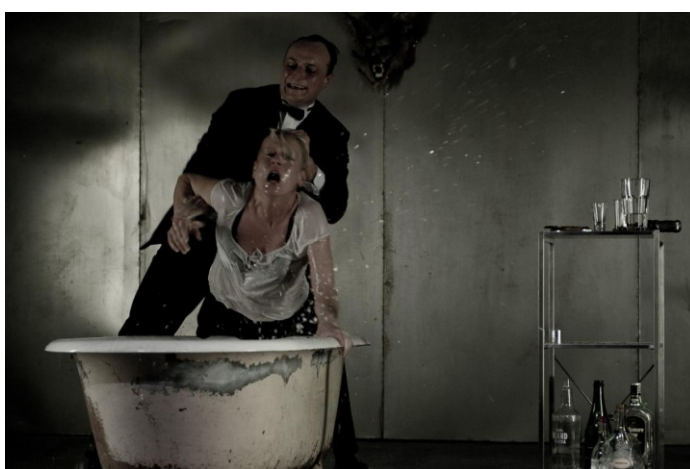
DIVADLO NA FIDLOVAČCE, *Můj báječný rozvod*. Ukázka představení. <<https://www.youtube.com/watch?v=GkiOHtCv3gA&list=PL176F2D0D08552A99>> 5.12.2008.

Obrazová příloha

Můj báječný rozvod



Den Opričnika



Vyprávěč



NÁZEV:

Divadlo jednoho herce v současné performanci

AUTOR:

Albina Feofilaktova

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph. D.

ABSTRAKT:

Herectví v divadle jednoho herce se výrazně proměnilo za druhé divadelní reformy. Hlavní proměnou je posun vnímání samotné podstaty herectví od ztvárnění role směrem k osobnostnímu herectví a sebe prezentaci, přičemž důležitý aspekt představuje rovněž antropologické stanovisko přístupu k herectví. Bakalářská diplomová práce bude zaměřena na herectví divadla jednoho herce v období po performativním obratu a na příkladu srovnání tradičních postupů při inscenování monodramatu a současných performancí ukáže podstatu této proměny. Pro teoretické uchopení tématu bude diplomantka vycházet především z děl zabývajících se teoriemi a technikami herectví a také z děl pojednávajících o estetice současných tendencí v postdramatickém divadle a performativním umění. Teoretické aspekty vzešlé ze specifikace herectví jednoho herce budou následně demonstrovány na vybraných inscenacích a performancích.

KLÍČOVÁ SLOVA:

One-man show, performance, sebe prezentace, herectví, české divadlo

TITLE:

One-actor theatre in contemporary performance

AUTHOR:

Albina Feofilaktova

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ABSTRACT:

Acting skills in the theater of one actor significantly changed during the Second Theatrical Reform. The main change is a shift in perception of an essence of artistic skills from embodiment of character to individual acting skills and self-presentation, and the main aspect of that is an anthropological vision in approach to artistic skills. The bachelor thesis will be focused on artistic skills in the theater of one actor in the period after the Performative Revolt and on the example of comparison of traditional approaches at presentation of monodrama and contemporary performance, as well as it will demonstrate the essence of changes.

The student will proceed from theory and techniques of artistic skills as well as from literature that includes aesthetics of contemporary tendencies in post-drama theater and performance art. Theoretical aspects deriving from specifics of the theater of one actor will be demonstrated on selected theatrical productions and performances.

KEYWORDS:

One-actor theatre, performance, acting skills, czech theatre, self-presentation.