

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2018

Kristýna Břeská

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Experti všedního dne v současné doku- performance

Kristýna Břeská

Katedra divadelních a filmových studií

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph. D.
Studijní program: Uměnovědná studia

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Experti všedního dne v současné dokumentace* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum 10.8.2018 v Olomouci

.....

podpis

Ráda bych na tomto místě poděkovala Mgr. Jitce Pavlišové, Ph.D. za její podnětné komentáře k bakalářské práci a neméně také za její pedagogickou činnost, která mi byla velice inspirující. Rovněž bych také chtěla poděkovat své rodině za podporu při psaní předloženého textu.

Obsah

Obsah	5
Úvod	6
1 Vývoj dokumentárního divadla	12
1.1 Charakteristika a vývoj formy.....	12
1.2 Současné dokumentární divadlo	15
2 Reální jedinci jako nový zdroj dokumentárního divadla	19
2.1 Definice pojmu reálný jedinec.....	19
2.2 Inspirační zdroje a vlivy.....	21
2.3 Úloha reálných jedinců.....	25
3 Budování autenticity	29
3.1 Využívání sémiotičnosti	30
3.2 Využívání performativity.....	33
3.3 Selhání jako konstituent autenticity.....	34
3.4 Pocit bezpečí jako podpora autenticity.....	36
3.5 Autenticita jako divadelní konstrukt	40
4 Nové pojetí pravdivosti v divadle reality	42
4.1 Prolínání reality a fikce	42
4.2 Sdílená přítomnost jako autenticita	44
5 Rimini Protokoll jako současní reprezentanti	46
5.1 Obecná charakteristika	46
5.2 Analytická část	51
5.2.1 Analýza inscenace Kreuzworträtsel Boxenstopp	52
5.2.2 Analýza inscenace 100% Amsterdam	58
6 Forklift Danceworks jako současní reprezentanti	63
6.1 Stručná charakteristika Forklift Danceworks	63
6.2 Analýza inscenace Served.....	68
Závěr	77
Seznam použitých pramenů a literatury	81

Úvod

Přítomnost neprofesionálů v profesionálních divadelních produkcích nebyla snad nikdy natolik akcentována, jak je tomu dnes. K tomuto, můžeme říct, etablojícímu se fenoménu, nepřispěla žádná jiná forma než ta, která je v současnosti jednou z nejprogresivnějších – dokumentární divadlo. Od využívání audiálních nebo audiovizuálních výstupů jako reprezentace skutečných výpovědí očitých svědků se rozvinulo doku divadlo až k přímému zapojení těch, kteří dříve za nahranými slovy audiálních nahrávek nebo za videokamerou stáli. Dokumentární divadlo nahradilo trénovaného herce jedincem z řad „obyčejných“ lidí. Jeho přítomnost se stala novým dokumentárním materiálem, který nemá za cíl pouze doložit pravdivost produkce, jak by se mohlo na první dojem zdát, ale především zprostředkovat autentický zážitek a sdílení společné přítomnosti s někým skutečným. Dokumentární divadlo se dnes snaží svým divákům přinést zážitek s realitou v její jiné podobě. Způsob, jak současní tvůrci dosahují autentického zážitku, kterého jsou reální jedinci prostředkem, představuje stěžejní otázku bakalářské práce. Cílem práce je představit, jaké inscenační postupy a strategie konstituují autentický zážitek, a jak reální jedinci změnili formu dokumentárního divadla.

Zkoumání dokumentárního divadla a jeho nového materiálu bylo bádáním, které započalo sledováním současných produkcí a následovalo snahou aplikovat vhodné teoretické přístupy k tématu. Nahlédnutí na dokumentární divadlo z hlediska způsobů reprezentování reálných jedinců a úloh, které v inscenacích plní, nás přeneslo přes hranice teoreticky uchopeného dokumentárního divadla a otevřelo nám nové možnosti jeho bádání. Zároveň pro nás bylo velkou výzvou a neustálým hledáním, jak k novému fenoménu přistoupit. Snaha o zodpovězení výše zmíněných otázek nás přiměla k pozorování odlišných divadelních forem, které již dlouhodobě pracují s neprofesionálními performery jako například v různých formách komunitního divadla. Neméně nás také charakter výstupů reálných jedinců zavedl k performativnímu umění, z něhož, jak bude představeno, nová forma výrazně čerpá. Reflexe nejrůznějších inspiračních zdrojů a hledání spojitosti s jinými divadelními formami bylo zpočátku jediným způsobem, jak na téma nahlížet, vzhledem k absenci

jakékoli české literatury. O zapojování očitých svědků v současných produkcích dokumentárního divadla nevznikla žádná česká publikace, ani nebyla přeložena

žádná zahraniční, která se danou problematikou zabývá. Z důvodu absence jsme se, i přes velký zájem o praktické uchopení tématu, v práci zaměřili především na popsání způsobů a strategií, kterých tvůrci užívají, a tím do budoucna poskytnout kvalitní teoretické zázemí také pro další badatele. Rozhodli jsme se tedy pojmout bakalářskou práci především jako práci teoretickou, která si klade za cíl představit postupy současné dokumentární formy práce s reálnými jedinci k vytvoření autentického zážitku.

Úvodní kapitola poskytuje širší vhled a uvedení do problematiky, a to prostřednictvím stručného shrnutí vývoje dokumentárního divadla. Od vyjmenování a krátkém představení ve své době průkopníků formy se výklad přesune až k současným představitelům, jejichž tvorba bude krátce charakterizována. V následné kapitole je pozornost věnována tématu neprofesionálů jako předních performerů současné formy dokumentárního divadla a budeme se v ní snažit vysvětlit různá pojmenování pro zmíněné aktéry. Kapitola se také zaměří na to, s jakými cíli jsou jedinci do produkcí zapojeni a následně poukážeme na jeden konkrétní záměr, a to vytvoření autentického zážitku, který bude tématem třetí kapitoly. Ve zmíněné kapitole bude pojednáno, jakým způsobem jsou jedinci zobrazeni, jak jsou režisérským týmem vedeni a jak se podílí na vzniku autentického zážitku. Budeme se také snažit zodpovědět otázku, zda je zmíněný zážitek opravu autentickým nebo zda se jedná o efektivně vytvořený konstrukt. Čtvrtá kapitola čtenářům představí zastoupení reality v současném dokumentárním divadle coby formy, která si na práci se skutečností zakládá, a pojednáme o tom, do jaké míry je na jevišti skutečnost zastoupena a do jaké míry se jedná o pouhou fikci. Popíšeme také, jak reální jedinci ovlivnili podobu současných dokumentárních produkcí a zodpovíme si otázku, zda změnili pojetí pravdivosti a v čem doopravdy spočívá autentický zážitek z inscenací. Pátá a šestá kapitola je věnována dvěma současným představitelům, a to německé skupině Rimini Protokoll a americkému uskupení Forklift Danceworks.

Díky Rimini Protokoll můžeme o zapojování reálných jedinců hovořit jako o fenoménu. Jedná se o trojici režisérů, která svou tvorbou proslavila nové způsoby inscenování v současném dokumentárním divadle. Jako hlavní představitele současného evropského divadla jsme se rozhodli uvést je v předložené práci, přičemž v první části šesté kapitoly představíme jejich tvorbu a v druhé přejdeme k analýzám

dvou inscenací. K analýzám budeme přistupovat na základě teoretického hlediska popsaného a vysvětleného v kapitolách třetí a čtvrté. Jelikož tvorba Rimini Protokoll, jak bude dále doloženo, je velice rozmanitou a užívá jednak odlišných uměleckých prostředků a jednak i odlišných strategických postupů popsaných v teoretické části práce, rozhodli jsme se podrobit analýze dvě inscenace. Na dvou odlišných projektech se budeme snažit dokázat, co doopravdy konstituuje autentický zážitek a které ze zmíněných strategií mají větší vliv na jeho vytvoření. Šestá kapitola se věnuje americké taneční skupině Forklift Danceworks, která vytváří projekty s různými pracovními komunitami města Austin v Texasu a jejichž tvorba má pozitivní dopady na společenské a politické dění ve městě Austin. Jejich tvorbu zde představujeme ze dvou důvodů. Prvním z nich je snaha o seznámení českého čtenáře se současnou tvorbou vznikající ve Spojených státech. Druhým důvodem je zmíněný sociální přesah, a to konkrétně budování společenství jako jednou z hodnot, kterým se uskupení prezentuje a jak také dokládají výsledky jejich dotazníků. Stejně jako jsme postupovali v případě Rimini Protokoll, i zde nejprve představíme projekty uskupení a budeme se snažit představit charakteristiku jejich tvorby, přičemž tvrdíme, že produkce Forklift Danceworks mají obdobný ráz a vyznačují se velice podobnou, ne-li stejnou strukturou. Z tohoto důvodu ve druhé části kapitoly přejdeme k analýze pouze jednoho projektu, na kterém bude naším cílem nejenom odhalit užití strategií popsaných v teoretické části práce, ale také zodpovědět otázku, zda uskupení dosahuje pozitivního sociálního vlivu prostřednictvím taktických postupů k vytvoření autentického zážitku, které, jak bude v teoretické části práce vysvětleno, mohou být jeho příčinou. V závěru práce pak shrneme poznatky, ke kterým jsme dospěli a zodpovíme na otázky položené v úvodu práce.

Z důvodu již zmíněné absence české literatury jsme podnikli hlubokou rešerši všech dostupných materiálů napsaných v anglickém jazyce nebo alespoň do něho přeložených. Teoretický základ práce tak netvoří jedna či dvě stěžejní publikace, ale několik studií. Za nejstěžejnější materiál pro vznik bakalářské práce považujeme knihu *Experts of the everyday. The Theatre Of Rimini Protokoll*.¹ publikace sice nahlíží na způsoby zobrazení reálných jedinců z pohledu tvorby

¹ DREYSSE, Miriam, MALZACHER, Florian. *Experts of the everyday. The Theatre of Rimini Protokoll*. Berlín : Alexander Verlag, 2008. s. 240. ISBN10 3895811874.

jednoho z nejvýraznějších současných uskupení – Rimini Protokoll – nicméně nás publikace seznámila s několika teoretiky, kteří se o problematiku zapojení reálných jedinců zajímají. Díky nim jsme objevili pro nás doposud neznámé studie v několika odborných periodikách a dostali jsme se tak k další literatuře. Například Jens Roselt, který přispěl do výše zmíněné publikace svým článkem *Making an appearance*² nás přivedl na podnětný magazín *The Performance Paradigm*, jehož jedenáctého číslo z roku 2015 se věnuje fenoménu zapojování reálných jedinců. Číslo nazvané *Staging Real People*³ obsahuje sedm článků, přičemž pět z nich posloužilo k detailnímu popsání strategických postupů současných tvůrců, které vysvětlujeme ve třetí kapitole. Každý z autorů nahlíží na zapojení jedinců z jiné perspektivy, vyjmenujme alespoň dva autory, na které se hojně odkazujeme. Prvním z nich je Chris Hay, který ve článku *The Corpse Corpses: Non-Professional Performers and Misperformance*⁴ nabízí nový pohled na selhání performerů během produkce a poukazuje na něj jako na paradoxně pozitivní hodnotu současných dokumentárních produkcí. Studii druhé zmíněné autorky Ariane de Wall *Staging Wounded Soldiers: The Affects and Effects of Post-Traumatic Theatre*⁵ jsme využili k popsání pojetí pravdivosti a fakticity v současných produkcích. Neméně důležitým byl také samotný úvod periodika autorů Mega Mumforda a Ulrike Garde, který nás odkázal na zmíněné autory a jejich publikaci *The Theatre of Real People*⁶, která se jako jediná zabývá fenoménem zapojování reálných jedinců. Publikace se věnuje historickému výkladu zapojování neprofesionálních performerů, současným strategickým přístupům, jichž užívají tvůrci zmíněné formy a následně analyzuje několik inscenací produkovaných berlínským kulturním centrem Hebbel am Ufer (HAU), kde působí například Rimini

² ROSELT, Jens. Making an appearance. In DREYSSE, Miriam, MALZACHER, Florian. *Experts of the everyday. The Theatre Of Rimini Protokoll*. Berlín : Alexander Verlag, 2008. s. 46-64. ISBN10 3895811874

³ GARDE, Urike, MUMFORD, Meg, Staging Real People: On the Arts and Effects of Non-Professional Theatre Performers. *The Performance Paradigm*. 2015, vol. 11, 120 s. ISSN: 1832-5580

⁴ HAY, Chris. The Corpse Corpses: Non-Professional Performers and Misperformance. *The Performance Paradigm*. 2015, vol. 11, s. 46-58, 120 s. ISSN: 1832-5580

⁵ DE WAAL, Ariane. Staging Wounded Soldiers: The Affects and Effects of Post-Traumatic Theatre. *The Performance Paradigm*. 2015, vol. 11, s. 5-15, 120 s. ISSN: 1832-5580

⁶ GARDE, Ulrike, MUMFORD, Meg. Theatre of Real People. Diverse Encounters at Berlin's Hebbel am Ufer and Beyond. London and New York: Bloomsbury Publishing, 2016. ISBN 1472580230.

Protokoll. Právě v jejich knize bylo sousloví reálný jedinec užito a mohlo být přejato pro účely bakalářské práce, která s termínem operuje. Z publikace jsme čerpali hlavně ve třetí kapitole, která pojednává o úloze reálných jedinců a vymezuje tento termín.

Literatura byla dále doplňována dalšími články, které byly vyhledávány pro účely konkrétních kapitol. Pro historický vývoj formy popsany ve první kapitole jsme čerpali z článku Thomase Irmera publikovaného v magazínu *The Drama Review*.⁷ K vysvětlení některých principů performativního umění jako jednoho z inspiračních zdrojů pro současné produkce jsme si vypomohli článkem⁸ Eriky Fischer-Lichte a Jense Roselta. Teoretickou oporou pro dokázání nového pojetí pravdivosti v dokumentárním divadle byla magisterská práce Michelle Read, jejíž výňatek byl autorkou zveřejněný na webu academia.edu. V bakalářské práci užíváme další zdroje, které primárně slouží jako doplnění tezí. Jedná se například o rozhovory s tvůrci otištěné v publikaci *'Expert' Dramaturgies: Halgard Haug of Rimini Protokoll in Conversation with Margherita Laera*, nebo článek *What is authenticity in art?*,⁹ který nám pomohl definovat pojem autenticity. Až na dvě výjimky, kterými je článek¹⁰ Barbary Herz v periodiku A2 nebo přeložený článek Fischer-Lichte a Roselta, je veškerá použitá literatura v anglickém jazyce. Citovaný obsah byl námi přeložen a originální úryvek může čtenář nalézt v poznámkovém aparátu.

Prameny bakalářské práce se staly především videozáznamy inscenací jak uskupení Rimini Protokoll, tak Forklift Danceworks. Záznamy jsou z velké části dostupné na webových stránkách uskupení nebo dalších online dostupných databázích jakou je vimeo.com. Z důvodu neúplných videozáznamů bylo kontaktováno uskupení Forklift Danceworks, které nám své záznamy poskytlo prostřednictvím emailu. Dalšími materiály, které posloužily jako prameny k práci, byly recenze k jednotlivým inscenacím nebo výsledky dotazníků v případě Forklift

⁷ IRMER, Thomas. A Search for New Realities. *Documentary Theatre in Germany. TDR/The Drama Review* 50 Fall, 2006, č. 3, s. 16-28. ISSN: 1054-2043.

⁸ FISCHER-LICHTE, Erika, ROSELT, Jens. *Přitažlivost okamžiku – představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy*. Přel. Miroslav Petříček. In Jan Roubal (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní teorie. Příloha Divadelní revue*. Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 147- 154.

⁹ LAERA, Margherita. 'Expert' Dramaturgies: Halgard Haug of Rimini Protokoll in Conversation with Margherita Laera. In LAERA, Margherita. *Theatre and adaptation: Return, Rewrite, Repeat*. London : Bloomsbury, 2014. S. 242. ISBN 978-1-4725-2241-2

¹⁰ HERZ, Barbara, 2018, Inscenovaná autenticita. *Advojka.cz* [online]. 2018. [cit. 11. 7. 2018]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2016/10/inscenovana-autenticita>

Danceworks. Za jeden z pramenů také považujeme osobní účast na festivalu komunitního umění v Rotterdamu v roce 2017, díky kterému jsme se seznámili s tvorbou uskupení Forklift Danceworks a neméně také účast na letní škole ICAF Summer School,¹¹ kde jsme se setkali s představitelkami stejného uskupení a jejichž způsoby práce nám byly detailněji představeny.

¹¹ Letní škola *ICAF Summer School* se uskutečnila v Barceloně a to od 22. do 27. července. Byla organizovaná rotterdamským festivalem ICAF (International Community Arts Festival), ve spolupráci s lokální kulturní organizací ComuArt.

1 Vývoj dokumentárního divadla

První kapitola práce nabízí vhled do historie a vývoje formy dokumentárního divadla. Formu dokumentárního divadla nejprve stručně charakterizujeme a následně představíme způsob, jakým se v historii vyvíjela. Období od počátku nového milénia, kdy se se svými inscenacemi představila současná divadelní uskupení jako She She Pop nebo Rimini Protokoll, můžeme považovat za další vývojový stupeň, do kterého forma vstoupila a kterou dnes nazýváme jako současné dokumentární divadlo. Nová etapa bude předmětem poslední části první kapitoly. Jejím cílem je čtenáři přinést poznání o tom, jak se výsledné produkce, které byly založené na faktech a pomocí dramatického textu a herců představovaly historické události minulosti, dostaly do fáze, kdy herec na jevišti již nefiguruje a je nahrazen samotným materiálem z vnější reality, reálným jedincem.

1.1 Charakteristika a vývoj formy

Patrice Pavise ve svém *Divadelním slovníku* definuje dokumentární divadlo jako: „*Divadlo, které jako text používá pouze dokumenty a autentické prameny, jejichž výběr a ‚montáž‘ se řídí dramatikovou společensko-politickou tezí.*“¹² Dále ho charakterizuje jako formu, která se staví proti čisté fikci, ale zároveň s dokumenty manipuluje dle svých intencí. Vznik dokumentárního divadla připisuje síle nových technologií, konkrétně rozmachu elektronických médií a jeho produktů jako rozhlasových a televizních reportáží.¹³ Carol Martin, profesorka působící na divadelní fakultě soukromé newyorské univerzity Tisch Schools, o formě dokumentárního divadla napsala řadu odborných publikací a výrazně přispěla k výzkumu dokumentárního divadla¹⁴. V jednom ze svých článků *Bodies Of Evidence*¹⁵ popisuje dokumentární divadlo jako formu, jejíž produkce jsou vytvořeny

¹² PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 115. ISBN 8070081570.

¹³ Viz PAVIS, cit. 12, s. 116.

¹⁴ Martin je autorkou publikace *Divadlo reality*, která se zabývá současným dokumentárním divadlem. V roce 2006 byla editorkou speciálního čísla o dokumentárním divadle magazínu *The Drama Review*. O rozvoji zmíněné divadelní formy přispívá do několika odborných časopisů jako *Theatre Journal*, *Theatre Arts*, *Peripeti* a další.

¹⁵ MARTIN, Carol. *Bodies of Evidence*. *The Drama Review : the Journal of Performance Studies*. Cambridge (MA) : MIT Press. 50 Fall, 2006, č. 3. s. 9-14. ISSN 1054-2043.

vnější realitou, která se zároveň stává svým subjektem. Integrace reality do divadelního aktu je uskutečněna pomocí několika různých materiálů z vnějšího světa, tedy ne divadelního či fiktivního. Jedním ze zdrojů reality mohou být rozhovory, fotografie, archivní filmové záběry, videa, očití svědci a další. Zmíněné materiály Martin připodobňuje ke specifickému tělu, které tvoří jádro dokumentárního divadla, a právě tímto tělem se podle autorky dokumentární forma divadla odlišuje od ostatních.¹⁶ Zdroje dokumentárních materiálů a způsoby jejich užití se proměňovaly v průběhu dvacátého století. S pomocí archivních materiálů zobrazovali autoři v Německu již od dvacátých let minulého století důležité historické události. Erwin Piscator, o kterém bude pojednáno níže, uvedl v roce 1925 inscenaci *Trotz alledem!*, pro kterou použil archivní filmové záběry z první světové války.¹⁷ Dnešní dokumentární performance se od výkladu historie odklonila a svoji pozornost zaměřila na problémy aktuálního dění. Materiály autoři rešeršují pro konkrétní inscenaci, které často předchází dlouhodobý výzkum problematiky. Inscenace fungují na bázi projektů, pro které je vždy sestaven jedinečný tým performerů, jehož členové se podílí na vzniku jediné produkce, a nejsou tedy tvořeni ze stálého divadelního ansámblu.

Podle Thomase Irmera¹⁸, německého teatrologa a pedagoga na katedře Evropských studií na univerzitě v Osnabrücku a autora několika publikací a televizních dokumentů, prošlo dokumentární divadlo od svého vzniku třemi základními etapami.¹⁹ Za „praotce“ divadelní formy je považován Erwin Piscator, který ve dvacátých letech minulého století v Německu, a později ve Spojených státech, využíval dokumentární prameny k politické aktualitě. Piscator nečerpal pouze z textových dokumentů, využíval také archivní filmové záběry a jeho tvorbu můžeme považovat za průkopnickou v zapojení neprofesionálních performerů jakožto nositelů autenticity. Piscator pracoval s amatéry s cílem zviditelnění jejich sociálního statusu a také za účelem zvýšit účast dělnické třídy a dalších kulturně

¹⁶ Viz MARTIN, cit. 15. s. 14.

¹⁷ Viz IRMER, cit. 7.

¹⁸ Irmer se soustředí na německé divadlo druhé poloviny dvacátého století. O dokumentárním divadle přispěl do magazínu *The Drama Review*. Viz IRMER, cit. 7.

¹⁹ Viz IRMER, cit. 7, s. 17.

marginalizovaných skupin do umělecké produkce a kolektivních společenských aktivit.²⁰

Později, od padesátých let dvacátého století, se v Německu vyvíjela nová dokumentární dramatika, za jejímž formováním stály osobnosti jako Peter Weiss²¹, Heinar Kipphardt²² a Rolf Hochhuth^{23, 24}. Jejich tvorba reflektovala historické události, a to především nacistickou minulost, kterou rekonstruovali do divadelního aktu. Konkrétní historické osoby byly reprezentovány herci a jako základ inscenace sloužil dramatický text. V této době se také zrodil nový žánr – doslovné divadlo, který je založen na výpovědích očitých svědků, kteří jsou na jevišti reprezentováni prostřednictvím herců a audiálních vstupů.²⁵ K nové formě doslovného divadla výrazně přispěl autor Peter Cheeseman²⁶. Ve třetí etapě, od devadesátých let, se

²⁰ GARDE, Urike, MUMFORD, Meg, Staging Real People: On the Arts and Effects of Non-Professional Theatre Performers. *The Performance Paradigm*. 2015, vol. 11, s. 5-15, 120 s. ISSN: 1832-5580

²¹ Peter Ulrich Weiss (1916-1982) byl německým spisovatelem, režisérem ale také výtvarníkem. Napsal několik dramát, které čerpají z historicky podložených materiálů. Mezi jeho nejznámější patří dílo zkráceně uváděné jako *Marat/Sade* (1964) o smrti Jeana Paula Marata. Celým názvem: *Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata provedené divadelním souborem blázince v Charentonu za řízení markýze de Sade*. Dalším stěžejním dílem jeho tvorby je dokumentární drama *Přelíčení* (1965), zachycující frankfurtský proces s osvětlimskými nacistickými zločinci.

²² Heinrich Mauritius Kipphardt (1922-1982) jako německý dramatik nové dokumentární dramatiky napsal stěžejní dílo *Ve věci J. Roberta Oppenheimer*, které se na základě faktů kriticky zabývá vyšetřováním proti americkým vědcům v McCarthyho éře. Reálná postava J. Roberta Oppenheimer byl vedoucím skupiny fyziků, kteří měli za úkol vybudovat atomovou bombu (projekt Manhattan). Loajalita vědců v otázce Oppenheimerova váhání se na výrobě bomby podílet, se stala v roce 1951 výzkumnou otázkou pro Komisi atomové energie. Kipphardovo drama získalo úspěch u samotného Erwina Piscatora.

²³ Rolf Hochhuth je švýcarským dramatikem, který se narodil v roce 1931. Hochhuth napsal v roce 1963 dokumentární drama *Náměstek*, které čerpá z historických událostí druhé světové války. Hrdina dramatu kněz Riccarda Fontanty zastupuje reálného kněze Bernarda Lichtenberga, který zemřel v osvětlimském koncentračním táboře. Autor v dramatu výrazně kritizuje postoje katolické církve a jejího nejvyššího představitele, tehdejšího papeže Pia XII.

²⁴ Viz IRMER, cit. 7, s. 17.

²⁵ Viz GARDE, MUMFORD, cit. 6, s. 30.

²⁶ Peter Cheeseman (1932-2010) byl britským divadelním režisérem a dramatikem, Jeho stěžejní dílem bylo *Fight for Shelton Bar* (1974), která představovala pracovníky místní ocelárny a jejich odpor proti jejímu uzavření. Cheeseman pro inscenaci natočil rozhovor s jedním z pracovníků Tedem Smithem, který byl během produkce puštěn. Reálnou postavu Teda Smitha reprezentoval v inscenaci herec. Cheeseman od roku 1962 do 1998 působil v dnešním New Vic Theatre, původně Victoria Theatre v anglickém Staffordshiru. Je považován za průkopníka ve využívání jeviště ohraničeného ze všech čtyř stran diváky a

dokumentární divadlo přesunulo k ryze autorským projektům, které se již odklonily od zobrazování konkrétních historických událostí.

Divadelní uskupení začala v nové etapě kriticky nahlížet na způsob výkladu událostí a na reprezentaci jednotlivých sociálních skupin ve společnosti. Irmer udává jako stěžejního reprezentanta etapy německého režiséra Hanse-Wernera Kroesingera, i dnes důležitého reprezentanta dokumentárního divadla, který v době této nové etapy upozorňoval na možnosti vytváření různých významů čerpajících ze stejné události, a to pouze použitím odlišného média.²⁷ Do třetí etapy bychom mohli také zařadit tvorbu Rolanda Bruse, který v roce 1992 vytvořil pod berlínskou Volksbühne inscenaci s lidmi bez domova založenou na jejich životních zkušenostech.²⁸ Forma, kterou Brus a další autoři jako Jeremy Weller nebo Gudrun Herrbold v devadesátých letech představili, již koresponduje s dnešním eklektickým přístupem k dokumentárnímu divadlu využívajícím reálné jedince.

1.2 Současné dokumentární divadlo

Dnešní dokumentární divadlo, které reprezentují režiséři nebo skupiny jako Rimini Protokoll (Německo), režisérka Lola Arias (Argentina) nebo Quarantine (Velká Británie), pracují s „*novou tendencí, která spočívá ve zkoumání neznámé přítomnosti a místo konvenční divadelní reprezentace využívá techniky experimentálního divadla a současné výstavní estetiky a strategie.*“²⁹ Carol Martin současné dokumentární divadlo popisuje jako formu, která se již odklonila od konzervativní a konvencionální dramaturgie realismu převládající ještě v pozdním dvacátém století.³⁰ Předmětem současných produkcí je často několikero témat, na které bývá nahlíženo z různých perspektiv. Produkce není založená na pevném scénáři, ale na postupně vznikajícím textu během procesu zkoušení, ve kterém je obsažena komplexnost názorů a který mnohdy nepřináší závěrečné stanovisko na určitou problematiku, ale vzbuzuje v divácích další otázky. Z hlediska dokumentárních zdrojů se kromě audiálních, audiovizuálních nebo fotografických

výrazně přispěl k rozvoji komunitního divadla v šedesátých a sedmdesátých letech. Viz GARDE, MUMFORD, cit. 6, s. 30.

²⁷ Viz IRMER, cit. 7, s. 21.

²⁸ Viz GARDE, MUMFORD, cit. 20, s. 7.

²⁹ Viz IRMER, cit. 7, s. 28.

³⁰ Viz MARTIN, cit. 15, s. 9

materiálů přesouváme k využívání očitých svědků jako performerů. Ti se v současné době nevyskytují pouze ojediněle v tvorbě konkrétního umělce, jak tomu bylo ve dvacátých letech v případě Piscatora, ale jedná se o již praktikovaný postup několika divadelních souborů, jakou je německá She She Pop, manchesterské divadlo Quarantine nebo švýcarský režisér Milo Rau. Další změnou oproti dřívějším formám dokumentárního divadla je i publikum, které se stává aktivnějším, a v některých případech dokonce hybatelem inscenací. Irmer dodává, že se i přes uskutečněné inovace ve vývoji formy stále jedná o dokumentární divadlo, které je oproti původním generacím dokumentárních dramát daleko více informované, reflektivní a dekonstruované.³¹ Michelle Read, irská dramatička, herečka, režisérka ale také umělecká ředitelka dublinského divadla Living Space Theatre, používá ve svém článku *Presence and Authenticity*³² pojem „divadlo reality“ místo pojmu dokumentární divadlo a vysvětluje, že se jedná o zastřešující pojem pro divadelní formu, která byl dříve nazývána jako divadlo dokumentární, divadlo svědků nebo divadlo doslovné.³³ Martin divadlo reality vysvětluje jako: „*pojem označující široké spektrum divadelních praktik a stylů, které recyklují realitu, ať už jde o realitu osobní, sociální, politickou nebo historickou.*“³⁴ Dále Martin dodává, že divadlo reality užívá jako jediný divadelní žánr těla svědků, a proto by podle autorky měl být pod neustálou analytickou pozorností.³⁵ V divadle reality nejsou svědci již pouze reprezentováni pomocí médií, ať už se médiem myslí výpovědi obsažené ve scénáři, anebo užití nových technologií, nýbrž jsou sami přítomni na scéně. Stávají se předmětem inscenace a performery zároveň, jsou jednak estetickým médiem a také materiálem divadelní produkce.³⁶

Zapojení očitých svědků jako autentických subjektů v profesionálních produkcích bylo od dvacátých let minulého století zahrnuto pod pojem divadlo reality. Mumford a Garde v roce 2006 vydáním publikace *Theatre of real people*³⁷

³¹ Viz IRMER, cit. 7, s. 21.

³² READ, Michelle. *Presence and Authenticity: An investigation into the process and practice of working with people as both subject and performer in theatre of the real*. London, 2010. Master's thesis. Goldsmiths, University of London. s, 3.

³³ Viz READ, cit. 32, s. 2.

³⁴ Viz MARTIN, cit. 15, s. 14.

³⁵ Viz MARTIN, cit. 15, s. 15.

³⁶ Viz GARDE, MUMFORD, cit. 20, s. 6

³⁷ Viz GARDE, MUMFORD, cit. 6.

přišli s novým stejnojmenným pojmem – divadlo reálných jedinců – pro divadelní produkce spolupracující s opravdovými jedinci. Podle autorů se nová forma zrodil v Německu a je charakteristický snahou o sociální změnu – být politický, terapeutický a pedagogický.³⁸ Produkce reálného divadla a v něm participujících opravdových jedinců se mnohdy ocitají na hranici definovaných forem současného divadla nebo mohou být zařazeny do více forem naráz. Divadlo, které zapojuje reálné jedince, může zároveň být autobiografickým divadlem, komunitně založeným divadlem, delegovanou performancí, etnografickou performancí, participační performancí, migrantským divadlem, re-enactmenty a dalšími formami reálného divadla, jako je například divadlo svědectví, divadlo expertů všedního dne, doslovné divadlo a další.³⁹ Nicméně každá z výše zmíněných divadelních forem využívá širší tradice reálného divadla, jelikož pracuje s tělem, hlasem a životní zkušeností svých performerů jako s dokumentárním materiálem, který je v uměleckém procesu následně upravován, jak zmiňuje Jens Roselt⁴⁰ citací Miriam Dreyssové.⁴¹ Na základě tezí Carol Martin bychom mohli opravdové jedince charakterizovat jako konstituující prvek specifického těla dokumentární performance.

V počátcích divadla reality bylo stěžejní představit historické události pod jiným úhlem pohledu nebo na ně zaměřit pozornost obecně. V druhé fázi autoři reflektovali události nedávné historie, a to hlavně druhé světové války, se kterými se němečtí občané snažili vyrovnat. Třetí fáze otevřela problematiku současnosti a snažila se poukázat na skutečnosti tehdejší doby. Produkce se zabíraly nejenom politickými akty, mediálností, ale také zobrazením jednotlivých sociálních skupin. Jako jediná divadelní forma pracovalo dokumentární divadlo s fakty, na kterých byly jeho produkce postaveny. Do inscenací tvůrci zahrnovali nejrůznější dokumenty a materiály z vnější reality a pomocí divadelních prostředků je převáděli na jeviště, kde se snažili divákům nabídnout jiný pohled na události či problematiku. Dramatický text byl unikátně napsán pro potřeby dané inscenace a informace z dané problematiky se staly jeho základem. Hereckým týmem reprezentoval reálné postavy z historie nebo současnosti. Dnes, i přes změny ve formě, jakými je například větší přítomnost

³⁸ Viz GARDE, MUMFORD, cit. 6, s. 46.

³⁹ Viz GARDE, MUMFORD, cit. 6, s. 6.

⁴⁰ Roselt je německý divadelní akademik, dramatik a vedoucí výzkumného centra specializující se na performativní umění na Freien Universität v Berlíně.

⁴¹ ROSELT, Jens. Rimini Protokoll and Bürgerbühne Theatre: Institutions, Challenges and Continuities. *The Performance Paradigm*. 2015, vol. 11, s. 76-87, 120 s. ISSN: 1832-5580

nových technologií nebo aktivnější zapojení publika, divadlo reality stále pracuje s fakticitou a materiály z vnější reality, které jsou navíc obohaceny o nový typ, kterým jsou reální jedinci. Ti nejenomže zastupují sami sebe, ale také vytvářejí přítomnost autentického zážitku. Jakou úlohu reální jedinci v současných produkcích hrají a jak se s jejich přítomností změnila forma dokumentárního divadla, včetně pojetí pravdivosti a vnímání autentického zážitku, bude předmětem následujících kapitol.

2 Reální jedinci jako nový zdroj dokumentárního divadla

V kapitole, která pojednává o reálných jedincích jako o novém zdroji dokumentárního divadla, se budeme snažit vysvětlit samotný pojem *reálný jedinec* a usouvztažnit jej s dalšími pojmenováními. Různá divadelní uskupení totiž přichází s vlastním pojmenováním svých participantů z řad neprofesionálních performerů. Rozdíly mezi odlišnými pojmy budou objasněny a dále budou uvedeny inspirační zdroje, které ovlivnily zapojování zmíněných jedinců a také způsoby jejich výstupu v profesionálních divadelních produkcích. V neposlední řadě kapitola pojedná o úloze reálných jedinců a o novém pojetí autentického zážitku, kterého se staly konstituentem.

2.1 Definice pojmu reálný jedinec

Definovat neprofesionální performery, kteří zastupují na jevišti sami sebe, a nejsou fiktivní postavou, určitým pojmem je poněkud problematické. Garde a Mumford v jejich průkopnické publikaci na toto téma operují s termínem „opravdoví lidé“ a definují je jako „*současné jedince s prokazatelnou fyzickou existencí, kteří povětšinou nepodstoupili divadelní trénink a kteří mají minimální nebo dokonce žádné zkušenosti s působením na jevišti.*“⁴² Zároveň je odlišují od performerů, kteří zastupují fiktivní nebo zkonstruované charaktery: „*V divadelním kontextu opravdovými lidmi myslíme ty, kteří prezentují různé aspekty sebe samých – jejich názory, osobní příběhy, zkušenosti, schopnosti, prostředí, sociální světy a socio-ekonomické kategorie.*“⁴³ V rámci takové divadelní konstrukce se samozřejmě mohou objevit i profesionální herci, pokud opět zastupují sami sebe a nereprezentují smyšlenou postavu. Renny O’Shea, režisér manchesterského divadla Quarantine, podotýká, že nazývat tento ojedinělý typ performerů opravdovými lidmi je zavádějící, jelikož opravdovým jedincem je přeci každý.⁴⁴ Divadelní soubory, které

⁴² Pracovní překlad autorky bakalářské práce. Originální znění citace: „Contemporary people who have a verifiable physical existence, and who usually have not received institutional theatre training and have little or no prior stage experience.“ Viz GARDE, MUMFORD, cit. 6, s. 5.

⁴³ Pracovní překlad autorky této bakalářské práce. Originální znění citace: „By real people we also mean those people in a theatre context who present aspects of their own selves – their perspectives, personal histories, narratives, knowledges, skills, environments, social works, and/or socio-economic categories, ...“ Viz GARDE, MUMFORD, cit. 6, s. 5.

⁴⁴ Viz READ, cit. 32, s. 3.

začaly pracovat s autentickými subjekty jako s performery, vynalezly vlastní pojmenování a to dříve, než je označila divadelní teorie. Trojice režisérů z Německa tvořící pod značkou Rimini Protokoll přišla s termínem „experti všedního dne“, který se od té doby začal široce používat a funguje jako zastřešující pojem pro profesionální divadelní projekty, které zahrnují práci s neprofesionály.⁴⁵ Nicméně ne ve všech případech je výše zmíněný termín používán, a ne vždy je vhodné jej používat, poněvadž ve svém významu již zahrnuje specifický způsob práce s jedincem. Aktéři skupiny Rimini Protokoll jsou experty na dané zkušenosti, znalosti anebo dovednosti, které jsou na jevišti akcentovány a tematizovány. Ne vždy jsou v produkcích jiných souborů opravdoví lidé vybráni pro své ojedinělé znalosti, které by byly nositelem tématu, byť způsob spolupráce s aktéry může být velice podobný. Drážďanský projekt *Bürgerbühne* a jeho následná odnož v dalších evropských zemích si zvolila zastřešující termín „*Bürgerbühne*“, který odkazuje k jinému přístupu a výsledné praxi s opravdovými jedinci. *Bürgerbühne*, v překladu *občanská scéna*, navazuje na tradici divadla jako instituce, která má morálně vychovávat, jedná se o koncept spojený s kulturní emancipací střední třídy v osmnáctém století, kdy občané „přestávají být považováni za bezproblémové objekty královské autority, která si s nimi může dělat, co se jí zlíbí“.⁴⁶ *Bürgerbühne* zapojuje občany městských čtvrtí do inscenací pod záštitou profesionálních divadel, a tím jim dává možnost se rozvíjet a umělecky vyjádřit. Zmíněné divadlo Quarantine své performery z řad neherců a očitých svědků nazývá spolupracovníky a Michelle Read ve své studii *Presence and Authenticity* používá slovní spojení předmět-performer.⁴⁷

Experti, spolupracovníci, předmět-performeri budou v následujících kapitolách označeni pod pojmem opravdoví jedinci, nebo reální jedinci, jelikož se jedná o pojem, který se jeví být nejobektivnějším, neboť ve svém významu nezahrnuje žádné specifické praktiky konkrétních souborů. Navíc byl zaveden teoretiky, kteří o fenoménu zatím jako jediní napsali akademickou publikaci. Nutno dodat, že autoři pod pojmem opravdoví lidé nemyslí nutně performery, ale i jedince, kteří se v divadelních událostech mohou objevit pouze zprostředkovaně například

⁴⁵ Viz ROSELT, cit. 41, s. 120 s. 82.

⁴⁶ ROSELT, cit. 41, s.80

⁴⁷ Viz READ, cit. 32, s. 3.

prostřednictvím videoprojekce. Bakalářská práce se ale konkrétně zaměří pouze na jedince, kteří jsou ve výsledné produkci fyzicky přítomni.

2.2 Inspirační zdroje a vlivy

K rozvoji očitých svědků jako performerů v divadle reality intenzivně přispěly dva divadelní fenomény. Výrazný vliv na divadlo reálných lidí mělo divadlo komunitní a performativní umění vznikající v šedesátých letech dvacátého století ve Spojených státech.

Komunitní divadlo se přibližuje divadlu reálných jedinců v obsazování amatérů a v ojedinělé práci s nimi, která vyžaduje určité etické principy jejich reprezentace jako například hranice sebeodhalení a zranitelnosti. V komunitním divadle je akcentován proces tvorby, který na rozdíl od performativního umění není předmětem produkce a nevzniká přímo před divákem, ale je charakterizován sociálním přesahem. Výsledná produkce a její příprava má přinést sociální změnu a mezi umělci či teoretiky je předmětem častých debat, zda by za umění měla být považována výsledná produkce nebo raději její proces, během kterého umělec způsobí pozitivní změny v komunitě. Eugene Van Erven, profesor a vedoucí institutu Mediálních a kulturních studií na univerzitě v Utrechtu a také umělecký ředitel festivalu komunitního umění ICAF, popisuje komunitní divadlo jako divadlo, které spíše než na předem psané scénáře klade důraz na místní anebo osobní příběhy, které jsou zpracovány prostřednictvím improvizace a poté kolektivně převedeny v divadelní tvar pod vedením profesionálního umělce zvenčí, nebo místního amatérského umělce žijícího společně se skupinou.⁴⁸ Jeho charakteristika komunitního divadla vykazuje mnohé podobnosti s divadlem reálných jedinců, ve kterém umělci také zapojují osobní a místní příběhy do divadelních produkcí a text vzniká až v průběhu poznávání participantů. Z řad tvůrců komunitního divadla jmenujme například brazilského režiséra Augusta Boala⁴⁹, který ve své divadelní formě Forum od sedmdesátých let minulého století pracoval s neprofesionálními

⁴⁸ Van ERVEN, Eugéne. 2001. *Community theatre: global perspectives*. London: Routledge, 2001. 269 s. ISBN 0-415-19034-7.

⁴⁹ O Boalově divadelní formě pojednává například před rokem v češtině vydaná kniha: SANTOS, Bárbara, BOAL, Julian a BOAL, Augusto. *Divadlem ke změně: vybrané texty k divadlu utlačovaných*. [Praha]: Antikomplex, 2016. 101 stran. ISBN 978-80-906198-2-1.

performery a do divadelních akcí zapojoval diváky, pro něž se vžil pojem divák-herce, v angličtině spect-actor.

Mezi významné představitele performativního umění patří Marina Abramovičová nebo hnutí Fluxus. K výzkumu performativního umění a konkrétně jevu performativity a jeho odrazu v současném divadle výrazně přispěla německá teoretička Erika Fischer-Lichte, která jej komplexně popsala v publikaci *Estetika performativity*.⁵⁰ Koncept, který Fischer-Lichte vysvětluje ve výše zmíněné publikaci, byl zkoumán již v několika akademických pracích, například v bakalářské práci Dominiky Široké⁵¹. Zde bude zmíněn pouze v takové míře, aby poskytl dostatečné porozumění k následné kapitole, která rozebírá využití některých principů performativity k budování autenticity. Fischer-Lichte společně s Jensem Roseltem, který se zabývá performativitou ve vztahu k reálným jedincům, popisují ojedinělou práci s materiálností, mediálností, estetičností a sémiotičností jako základními principy performativního umění. Níže bude pojednáno pouze o materiálnosti a sémiotičnosti jako o primárních rysech, kterými se inspirované divadlo reálných jedinců.

Nejprve představíme specifickou materiálnost performativního umění, která podle autorů spočívá ve vystavování a rozehrávání zvláštní prostorovosti, tělesnosti a zvukovosti performance. Materiálem mohou být samotná těla performerů, objekty nebo prostor. Materiály jsou zobrazeny ve své specifčnosti a akcent je dán na jejich svébytnost, přičemž s nimi není pracováno jako se znaky, *jež mají zprostředkovávat významy*.⁵²

Předměty a těla performerů nemají znamenat nic jiného než samy sebe: „bič

⁵⁰ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Brno : Na konári, 2011, 335 s. ISBN 978-80-904487-2-8.

⁵¹ ŠIROKÁ, Dominika. *Teatralizácia dokumentárneho materiálu v procese vývoja dokumentárneho divadla*. Olomouc, 2014. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci.

⁵² FISCHER-LICHTE, Erika-ROSELT, Jens. *Přitažlivost okamžiku – představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy*. Přel. Miroslav Petříček. In Jan Roubal (ed.). *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné německé divadelní teorie. Příloha Divadelní revue*. Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 147- 154.

znamená bič, břitva břitvu, kus ledu kus ledu, ...“.⁵³ Předměty neodkazují k jiným významům než k těm primárním. Jedním z hlavních rysů znaku je odkazovat k něčemu jinému než sám k sobě. Znak má tedy schopnost produkovat významy. Autoři performancí ale nepoužívají předměty jako znaky, které by měly záměrně vytvářet určité významy. Bič tedy neodkazuje ani k otroctví, ani k zemědělství, břitva neznamena smrt, nebo pěči, kus ledu neznázorňuje zimní období. Nejsnáze je možné sémiotičnost performativního umění pochopit v rozdílu s konvenční divadelní reprezentací, která využívá výše popsaného rysu znaku, a to nést zakódované významy. Díky využívání funkčního principu znaku v konvenční divadelní reprezentaci se může divákovi hercovo tělo a způsoby jeho prezentace jevit jako jiná postava, než kterou ve skutečnosti je. Herec hraje roli, které pod využíváním znakovosti může být uvěřeno. Herečka Národního divadla Pavlína Štorková, která v inscenaci *Richard III.* v Klicperově divadle hrála samotného Richarda, byla v rámci divadelního konstruktu vnímána jako Richard III, i přesto, že reálná osoba Pavlína Štorková nemá společné ani fyziognomické a ani psychologické rysy s fiktivní postavou Richarda III. Performativnost naopak nevyužívá principu znaku odkazovat k něčemu jinému než sám k sobě, ale akcentuje zvláštní a ojedinělou podobu reálného těla. Nepracuje s fiktivním světem, ale představuje reálného jedince, na jehož pohybovou a verbální akci se má divák soustředit. Akcent je v performancích dán na performerův vzhled, na jeho způsob provádění pohybu, na výšku hlasu jako na projevy jedinečného a reálného těla, které nezastupuje tělo někoho jiného.⁵⁴ Fischer-Lichte s Roseltem upozorňují, že „si performativní moment nesmíme představovat jako cosi zcela významu prostého, jako něco ne-významového, ...“⁵⁵ Podle autorů se jedná pouze o jiný způsob vnímání, než kterým divák vnímá herce, kteří reprezentují fiktivní postavy. Při performativním momentu, například když na sebe Abramovičová a Ulay střídavě dlouhé hodiny křičely *á* v performanci AAA/AAA (1977),⁵⁶ se divákovo vnímání soustředí pouze na provádění aktu, na smyslové kvality performerova těla, jeho auru, na souhru zvuků, a nikoli na připisování významů daným performativním momentům.⁵⁷ Podle Fischer-Lichte a Roselta mají

⁵³ Viz FISCHER-LICHTE, ROSELT, cit. 8, s. 151.

⁵⁴ Tamtéž, s. 151.

⁵⁵ Tamtéž, s. 152.

⁵⁶ Viz FISCHER-LICHTE, ROSELT, cit. 8, s.149

⁵⁷ Tamtéž, s. 152.

performace sklon k redukování „stupně kódované sémiotičnosti,“⁵⁸ jelikož významy akcí nenesou žádný další význam a divák vnímá pouze ono *samo sebe*, křičení tedy znamená křik. Na druhé straně je však redukce „podmínkou možnosti zvyšování stupně sémiotičnosti“⁵⁹ Autoři udávají příklad kříže z ledu, který si lze spojovat s Kristovým ukřižováním ale také s chladnými celami vězení, mučírny, zimou a smrtí.⁶⁰ Jedná se o polysémantičnost performance, která vzniká díky redukcí kódované sémiotičnosti. Podle autorů se předměty nebo akce mohou stát nositeli několika možných významů vytvořenými diváky, jelikož nejsou významově ukotvené autory. Záleží tedy předně na divákově vnímání a jeho individuálních asociacích a zkušenostech, se kterými si význam předmětu či akce spojí.

Práce s atypickou znakovostí performativního umění ovlivnila divadlo z klasického iluzivního herectví k takovému typu herectví, v rámci kterého herec není nikým jiným než sám sebou a nepředstírá být v jiném časoprostoru, než ve kterém se nachází společně s divákem. Ojedinělá forma herectví přispěla k rozvoji této divadelní techniky, na které je založeno dnešní divadlo opravdových či reálných jedinců.⁶¹ Performativní umění se svým akcentem na performerovo ojedinělé tělo snoubí se snahou divadla reálných jedinců zobrazovat aktéry v jejich přirozenosti a unikátnosti, kvůli které byli do inscenace zapojeni. Performativní způsoby projevu umožňují odhalit performeru v jeho prostosti a tím vytvořit reálný obraz jeho samého.

Výše zmíněné formy měly vliv na zapojení a způsoby práce s reálnými jedinci jako autentickými subjekty. Obsazování reálných jedinců v divadle reality se samozřejmě liší od obsazování ryzích neprofesionálů, jevem, který není ojedinělým v divadelní historii. Naopak disponuje širší tradicí než obsazování herců trénovaných, které se intenzivněji začalo rozvíjet až na konci osmnáctého století.⁶²

⁵⁸ Tamtéž, s. 151.

⁵⁹ Tamtéž, s. 151.

⁶⁰ Tamtéž, s. 151.

⁶¹ Viz GARDE, MUMFORD, cit. 6, s. 34.

⁶² Viz GARDE, MUMFORD, cit. 20, s. 5.

2.3 Úloha reálných jedinců

Důvodů, proč jsou reální jedinci v produkcích zastoupeni, je několik. Claire Bishop⁶³ ve své publikaci *Umělá pekla*⁶⁴ zmiňuje přinejmenším tyto: „*vyzvat tradiční umělecká kritéria k přenastavení prostřednictvím zobrazení každodenních událostí jako představení; zviditelnění určité sociální vrstvy a její převedení do více komplexní, bezprostřední a fyzické přítomnosti, představit estetické účinky náhody a risku, problematizovat binaritu živého a medializovaného, spontánního a inscenovaného a v neposlední řadě autentického a naaranžovaného, prozkoumat složení kolektivní identity a zjišťovat do jaké míry lidé překonávají tyto kategorie.*“

⁶⁵ Garde a Mumford zmiňují jako jeden ze tří charakteristických rysů divadla reálných jedinců snahu vyvolat efekt autenticity. Dalšími rysy, které zmiňují, jsou: „*... zaměření na reprezentaci reálných jedinců nebo jejich přímé vystoupení v rámci performance, snaha o rozšíření veřejné tolerance a pochopení těchto jedinců a jejich sociálního prostředí.*“⁶⁶ Dále se zaměříme na autenticitu jako jednu z předních úloh performerů divadla reálných jedinců.

Jak píše Barbara Herz, režisérka a zakladatelka českého dokumentárně divadelního souboru DOK.TRIN, „*v současné silně medializované společnosti je stále populárnější nacházet a zveřejňovat poukazy na rozličné formy autenticity. Ta se stává vyhledávaným tématem diskuzí a zároveň nezanedbatelných prodejním artiklem.*“⁶⁷ Autenticita je přední hodnotou uměleckých děl, a to nejenom v divadelním diskurzu, ale napříč všemi uměleckými druhy. Dychtivost po autenticitě

⁶³ Claire Bishop je britskou historičkou umění, která působí na Warwick University a je též hostující profesorkou na Royal College of Art, London, v minulosti přednášela v institucích jako University of Essex nebo v galerii v Tate Modern.

⁶⁴ BISHOP, Claire. *Artificial hells*. London: Verso, 2012. ISBN-10 1844676900

⁶⁵ Pracovní překlad autorky této bakalářské práce. Originální znění citace: „Artists choose to use people as a material for many reasons: to challenge traditional artistic criteria by reconfiguring everyday actions as performance; to give visibility to certain social constituencies and render them more complex, immediate and physically present; to introduce aesthetic effects of chance and risk; to problematize the binaries of live and mediated, spontaneous and staged, authentic and contrived; to examine the construction of collective identity and the extent to which people always exceed these categories“ Viz Bishop, cit 60, s. 238–239.

⁶⁶ Viz GARDE, MUMFORD, cit. 6, s. 24.

⁶⁷ Viz HERZ, cit. 10.

je spojována s industrializací, novými médii a s nimi spojenou specifickou komunikací. Neméně také se současným difúzním publikem, kterým se jedinec stává ve svém každodenním životě, kdy je vystaven neustálé produkci mediální nabídky.⁶⁸ Z výše zmíněného vyplývá, že pojem autenticity není v tomto kontextu pojímán pouze jako umělcova originální vize k umělecké činnosti, jak k ní bylo přistupováno od období renesance,⁶⁹ ale také jako synonymum pro *upřímné, pravé, pravdomluvné, skutečné a nezprostředkovatelné*.⁷⁰ Podle Slovníku spisovného jazyka českého je autenticita něco pravého, původního a hodnověrného⁷¹. Divadlo reality a pod něj spadající divadlo opravdových jedinců vykazuje silnou přítomnost výše pojímané autenticity a je tak přijímané a hodnocené i z hlediska divácké recepce. Podle Garde a Malzachera tvůrci i diváci předpokládají, že performance nabídne přímý přístup k něčemu pravdivému, upřímnému, nezprostředkovatelnému a také k identitě a k tělům.⁷² Ariane de Waal působící na katedře Anglistiky na univerzitě v Innsbrucku se zabývá současným divadlem ve Velké Británii, které tematizuje válečné konflikty⁷³ a ve svém článku *Staging Wounded Soldiers*⁷⁴ zmiňuje několik reakcí recenzentů na představení *The Two Worlds of Charlie F.* od britské Bravo 22 Company, které bylo uvedeno v roce 2012 a ve kterém vystupuje psychicky a fyzicky raněný personál. Reální jedinci zde narušují fiktivní hru a vypráví o svých zkušenostech z války v Iráku nebo Afganistánu a jejich návratu do britské společnosti. Recenzenti, které Waal zmiňuje, popisovali představení jako *dar autenticity*. „*Je pro mě velice těžké hru recenzovat. Všechny hry mají něco společného s realitou [...]. Ale The Two Worlds of Charlie F. je tak blízko realitě, jak se divadlo jen vůbec může dostat.*”⁷⁵ Jiná reakce taktéž dokládá silný dojem autenticity vzbuzený na straně recipienta. Georg Dietz napsal po zhlédnutí představení *Wallenstein* od Rimini Protokoll pro

⁶⁸ ABERCROMBIE, Nicholas. *Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination*. Brian Longhurst. London: SAGE Publications Ltd, 1998. 197 s. ISBN 0803989628.

⁶⁹ De BARTOLO, Michele. *What is authenticity in art?* In: *Academia.edu* [online databáze]. cit. 11.7.2018. Dostupné z: <https://polito.academia.edu/MICHELEDEBARTOLO>.

⁷⁰ Viz GARDE, MUMFORD, cit. 6, s. 5.

⁷¹ Internetová jazyková příručka – autenticky, 2018. *Prirucka.ujc.cas.cz* [online databáze], cit. 4.8.2018. Dostupné z: <http://prirucka.ujc.cas.cz/?slovo=autenticky>.

⁷² Viz GARDE, MUMFORD, cit. 6, s. 73.

⁷³ Například v publikaci: De WAAL, Ariane de, 2017, *Theatre on Terror*. Berlin/Boston : De Gruyter. ISBN 978-3110515121.

⁷⁴ Viz De WAAL, cit. 5.

⁷⁵ Viz De WAAL, cit. 5. s. 17.

Frankfurter Allgemeine Zeitung: „Je ohromující vidět, jak divadlo může fungovat naprosto odlišně – přesně jako opak pomluvačného feuilletonského tisku, který by rád, abychom mu věřili – na jedné straně autentické texty, na druhé straně takzvané autorské divadlo.”⁷⁶ Dietz tedy předpokládal, že představení založené na autentickém textu, který se jeví být pravdivým a byl vytvořen ve spolupráci s reálnými jedinci, nemůže zároveň vykazovat autorskou výpověď nebo silný autorský vliv, neboť ten autenticitu implicitně popírá a představení by se tak nejevilo být důvěryhodným. Eugene van Erven popsal produkci Jany Svobodové *Sólo pro Lu* jako představení, ve kterém se nedozvěděl celý příběh Lu, ani její rodiny, například to, jak se její rodiče dostali do Čech, ale zjistil, jak Lu odmaturovala ze střední školy a jak udržuje čínské tradice v Čechách. Představení mu tedy neposkytlo celou realitu, nýbrž pouze její fragment, který mu nicméně byl postačující k tomu, aby se inscenace jevila být autentickou.⁷⁷

Někteří teoretici i divadelní praktici ovšem přítomnost autenticity zpochybňují. Garde a Mumford dokonce mluví o *efektu* autenticity, nikoli o autenticitě samotné: „*Naše použití fráze ‚efekt autenticity‘ je samo o sobě podporou skeptického přístupu k představě přímého kontaktu s pravdivými, upřímnými nebo nezprostředkovatelnými projevy a těly.*“⁷⁸ Vyvolat přítomnost autenticity je hlavním cílem současných produkcí, které pracují s reálnými jedinci. Jak řekl sám Wetzel, jeden ze členů divadelní skupiny Rimini Protokoll, „*autenticita je to, o co se snažíme, ale divadlo není autentickou situací.*“⁷⁹ Jak tedy Rimini Protokoll a další autoři současného divadla reálných jedinců dosahují pocitu autenticity u svého publika v divadle, jež přirozeně není autentickou situací, se budeme snažit zodpovědět

⁷⁶ DIETZ, Georg, 2018, Real-life - Rimini Protokoll. *Rimini-protokoll.de* [online]. 2018. [cit.12.7.2018]. Dostupné z: <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/text/real-life-drama>.

⁷⁷ Van ERVEN, Eugene. Towards a New Cutting Edge: Where Avantgarde Meets Community Art. *TDR/The Drama Review* 2016, vol. 60, no. 4, pp. 92-107. ISSN 1054-2043.

⁷⁸ Pracovní překlad autorky této bakalářské práce. Originální znění citace: „Our use of the phrase ‘Authenticity-Effects’ is itself an endorsement of a sceptical approach towards the notion of direct contact with truthful, sincere or unmediated speech, selves, and bodies.” Viz GARDE, MUMFORD, cit. 6, s. 77.

⁷⁹ LANGE, Christy. 2018, Appeal of the Real. *Frieze.com* [online]. 2018. [cit.12.7.2018]. Dostupné z: <https://frieze.com/article/appeal-real>.

v následující kapitole.

3 Budování autenticity

Třetí kapitola blíže pojedná o zapojení reálných jedinců jako dokumentárního materiálu, kteří zastupují vnější realitu a slouží jako autentická složka performance. Inscenace divadla reálných jedinců dokážou v diváku vytvořit velmi silný dojem autenticity, což potvrzují již zmíněné divadelní recenze – inscenace jsou v nich označovány jako *dar autenticity* a získávají komentáře typu *tak blízko realitě, jak se divadlo vůbec může dostat*. V následujících řádcích se budeme snažit vysvětlit, jaké principy divadla reálných jedinců umožňují vytvořit tak silný autentický dojem a dokázat, že přítomnost reálného jedince v produkcích nejenom zvýšila dojem autenticity, ale také změnila pojetí reálnosti a pravdivosti v dokumentárním divadle. Nejdříve budou čtenáři krátce vyjmenovány strategie, které forma k vytvoření autentického dojmu využívá, dále pak vyložíme, jak jsme k takovým strategiím dospěli. Těmito strategiemi jsou:

1. práce s diváckým očekáváním čerpající z tradiční divadelní reprezentace,
2. zapojování principů performativního umění,
3. užívání imperfektivnosti, mis-performance a křehkosti jako dramaturgických nástrojů,
4. budování bezpečného prostředí pro performerovo sebeodhalení.

Divadlo reálných jedinců využívá tendence tradičně pojímaného západního divadla, které bychom ve zkratce mohli charakterizovat jako divadlo založené na iluzivním herectví, odehrávající se v prostorách divadelních institucí, jakou je například Národní divadlo, přičemž prostory vymezují pravidla pro diváka a nastavují jasné role – divák jako přihlížející a herec jako aktivní performer. Je také divadlem, které pracuje se scénografií, hudbou, a především s dramatickým textem.

Naproti tomu využívá divadlo reálných jedinců také performativního umění, které záměrně nepracuje s fikcí, a nabízí svým divákům jedinečný a autentický zážitek. K dosažení přítomnosti autenticity bude pojednáno ve vztahu k performativnímu umění.

3.1 Využívání sémiotičnosti

Nejvýraznějším principem performativního umění, které přejímá divadlo reálných lidí, je práce se sémiotičností. Divadlo reálných jedinců záměrně narušuje princip znakovosti v utváření fiktivního charakteru a je v opozitním vztahu s iluzivní formou herectví podobně jako performativní umění. Postava z vnější reality, kterou by v tradičním pojetí reprezentoval herec,⁸⁰ je v divadelním aktu sama přítomna a divadlo se stává pouze prostředníkem. Plní funkci média, které upozorňuje na jedince, kteří by za normálních okolností byli spíše součástí publika.⁸¹ Mnohdy se nadto jedná o takové osoby, které divadelní instituce nenavštěvují. Díky divadelnímu aktu se ocitají ve středu divácké pozornosti a svou opravdovou identitou a tělem zastupují sebe samy a představují svá fyzická a psychická specifika. Těmi mohou být životní zkušenosti nebo dovednosti, díky kterým byli jedinci autory vybráni. Prostřednictvím performativní sémiotičnosti je jejich specifčnost zdůrazněna. Jejich těla jako performativní materiály jsou užívány ve „*své fenomenální ‚takovosti‘, a nikoli jako znaky, jež mají zprostředkovat významy.*“⁸² Fenomenální takovostí je zde aktérova ojedinelost a specifčnost, kterou má divák vnímat. Například v produkci *The Gondola Project* americké taneční skupiny Forklift Danceworks, která zapojila do produkce gondoliéry z Benátek, aktéři pouze pádlují ve svých gondolách v jednom z benátských kanálů. Jejich dovednost je předváděna a jejich pohyb neznamena nic jiného než to, čím je: gondoliéři pádlují. Divák vnímá pouze aktéra a jeho pohyb, který je inspirován jeho profesním životem a dovedností. Nicméně jak upozorňuje Lichte společně s Roseltem, „*jednání performerů neznamena zprvu nic jiného než samo sebe (...)*“⁸³ Slovo zprvu má v tomto názoru důležitý význam, neboť poukazuje na postupnou a očekávanou změnu v divákově vnímání performerova jednání. Dostáváme se zde do momentu redukce sémiotičnosti v performanci. Pro připomenutí redukce vzniká zaměřením se na vnímání „*specifické materiálnosti předmětů a na fenomenální takovost těchto objektů než na vnímání konceptualizující*

⁸⁰ Tak je tomu například ve představení Národního divadla Audience u královny v režii Alice Nellis, ve kterém královnu Alžbětu II. reprezentuje herečka Iva Janžurová.

⁸¹ MALZACHER, Florian. Dramaturgies of care and insecurity. In DREYSSE, Miriam, MALZACHER, Florian. *Experts of the everyday. The Theatre Of Rimini Protokoll*. Berlín : Alexander Verlag, 2008. s. 14-46. ISBN10 3895811874.

⁸² Viz FISCHER-LICHTE, ROSELT, cit. 8, s.149.

⁸³ Tamtéž, s. 151.

“⁸⁴ Tedy pokud materiály performance opět vztáhneme k aktérům divadla reálných jedinců, jedná se o zaměření na gondoliéry samotné, kteří jsou tématem představení. Jejich „*nic neznamající*“ pádlování podle Fischer-Lichte a Roselta posiluje vnímání aktérova samotného fyzického aktu a mysl diváka nemusí být zaneprázdněna jinými idejemi o postavě jedince v rámci divadelní konstrukce. Redukce sémiotičnosti funguje jako nástroj k upozornění určité akce prováděné jedincem, který je s akcí nějakým způsobem spojen. Takový jedinec vykonává činnost, na kterou je odborníkem a která spoluvytváří jeho identitu. Nicméně jak bylo výše zmíněno, redukce „*sémiotičnosti tedy současně otevírá různá sémantická pole, což vede k rozšiřování nabídky významových podnětů.*“⁸⁵ Fischer-Lichte a Roselt pracují s výše zmíněným konceptem ve vztahu k divákovi. Popisují proces vzniku významu na jejich „*individuálním rezervoáru vzpomínek*“ a asociací.⁸⁶ Nicméně u produkcí divadla reálných jedinců je efekt polysémantičnosti pojímán jako koncept, se kterým je stran režisérů vědomě pracováno, a který využívají k posílení tématu produkce. Nejedná se o volný proces vzniku dalších významů na straně diváka jako u performancí. Význam je zakódován samotnými režiséry. Jedinci neodkazují pouze sami k sobě, ale také k sociální sféře, kterou zastupují. Skupina Forklift Danceworks nechala gondoliéry předvádět jejich každodenní akci, a tím upozornila na celou jejich komunitu.⁸⁷ Taktéž v případě projektu *Cargo Sofia* od Rimini Protokoll dva řidiči nákladních vozů zastupovali celou komunitu řidičů a představovali způsob jejich práce jako celku. V jiných performancích aktéři zastupují širší téma inscenací, například v performanci *Testament* od německé skupiny She She Pop performeři symbolizovali téma stáří.⁸⁸ Divadlo reálných jedinců pracuje se sémiotičností performativního umění, snaží se vytvořit dojem, že po vzoru performativity, aktéři označují pouze sami k sobě. Nicméně divadlo reálných jedinců využívá reálné jedince především jako znaky, ve kterých jsou samotnými autory zakódovány další

⁸⁴ Tamtéž, s. 149.

⁸⁵ Tamtéž, s. 151.

⁸⁶ Tamtéž, s. 151.

⁸⁷ Gondoliéři nejsou mezi obyvateli Benátek oblíbenou sociální skupinou, jelikož vydělávají daleko více peněz než většina obyvatel tohoto území a dále podporují masový rozvoj turismu.

⁸⁸ MASSIE, Eleanor. Love Songs and Awkwardness: Non-Professional Performers and Affective Labour. *The Performance Paradigm*. 2015, vol. 11, s. 59-75, 120 s. ISSN: 1832-5580.

významy. Proces výroby významů tedy není ponechán pouze na divácké recepci. Přirozenost a zobrazení aktéra takového jaký je, je cílem produkcí tvůrců. To, co by se mohlo stát *nic neznamající* a pouhou přirozeností, je záměrně vytvořeným dojmem, který vzniká díky specifické práci autorů s jedinci, o čemž bude pojednáno v následujících podkapitolách. K přesnějšímu vymezení práce se znakem v divadle reality si můžeme vypomoci koncepty strukturalisty Ferdinanda de Saussurea a zakladatele moderní sémiotiky Charlese Peirceho. Pokud bychom chtěli označit, čím je v produkcích označované a označují po vzoru Saussurea, pak by performerovo označující představovalo jeho samotnou přítomnost v divadelním aktu a označované by bylo zastoupeno myšlenkou autorů inscenací.

Charles Peirce rozdělil znak do tří základních kategorií – ikón, index, symbol. Následováním jeho systému bychom mohli aktéry zařadit do kategorie ikonů, kdy vztah mezi označovaným a označujícím vykazuje určitou podobnost, což v případě iluzivního divadla nepřipadá v úvahu. Ikon definoval Peirce jako znak, jehož reprezentantem je v určitém smyslu objektu tohoto znaku podobný – ať už vlastnostmi nebo určitými rysy.⁸⁹ Reálný jedinec je v divadelních produkcích označujícím, který svými charakteristickými rysy vykazuje podobnost k dalším jedincům ve společnosti, a ty zastupuje.

Po uvedených přístupech k sémiotičnosti, nejprve prizmatem performativního umění Fischer-Lichte a Roselta v opozici ke klasické divadelní reprezentaci docházíme k závěru, že divadlo reálných jedinců nevyužívá ani jeden ze zmíněných přístupů v plné míře, nicméně přejímá základní princip performativní sémiotičnosti a nejpřesněji by práce se znakem mohla být usouvztažněna k Peirciho ikónům. Vysvětlení principu znakovosti divadla reálných jedinců považujeme za důležité právě proto, abychom ukázali, že reální jedinci jako autentické osoby jsou v produkcích užity jako znaky, které mají vytvářet významy, a jejich přítomnost se stává prostředkem k dosažení autentického dojmu inscenace. K úspěšnému dosažení cíle autoři využívají performativní sémiotičnost, která prvně spočívá v zapojení reálného jedince namísto herce, čímž vytváří blízké spojení s realitou. K podpoře reálného dojmu přispívá už samotná práce s divákovým očekáváním. Při vstupu do kamenného divadla, ve kterém je divák připraven na konvenčně zažitou divadelní

⁸⁹ APEL, Karl Otto. *Der Denkweg von Charles Sanders Peirce*. 1. Aufl. Frankfurt am Main, 1975.

reprezentaci, se setká s reálným jedincem odkazujícím k sobě samému a k širší realitě. Tvůrci divadla reálných jedinců vytváří záměrně situace, ve kterých divák vnímá performerera reálného a přirozeného, a tím zesilují přítomnost autenticity. Konkrétní situace budou čtenáři představeny v následující kapitole.

3.2 Využívání performativity

Divadlo reálných jedinců musí v rámci divadelní konstrukce vytvářet určité podmínky, které vedou k typu jednání zobrazujícího své aktéry v jejich takovosti, jedinečnosti a autenticitě. V performativním umění „*performer prezentuje své konkrétní, individuální tělo se všemi jeho fyziologickými zvláštnostmi, s jeho vráskami a puchýři, i s tělesnými sekrety a tekutinami, jako je pot, hlen či dokonce krev.*“⁹⁰ Divadlo reálných lidí akcentuje performerovo tělo taktéž, ale odlišným způsobem. Reální jedinci nosí na scéně své každodenní oblečení, dělají jazykové chyby a zdají se být osobně spojeni s tím, co říkají.⁹¹ Jak bude níže doloženo, jedinci, kteří pronášejí výpověď, nejsou jejím původním autorem. Podle Eleanor Massie, divadelní pedagožky na Univerzitě Queen Mary v Londýně a také spolu editorky akademického časopisu *Theatre Survey*, dojem autentičnosti v divadle reálných lidí spočívá v estetické kvalitě tělesné přítomnosti.⁹² Současně režiséři dávají prostor pro situace, ve kterých aktéři čistě performují, kdy se určitá akce nepředvádí, ale přímo vzniká na jevišti. „*Performativní děje fungují jako konstituce skutečnosti, protože jednání nejsou pouze zobrazována, předehrávána či reprezentována, nýbrž vznikají a zpřítomňují se v procesu svého provádění,*“⁹³ Za účelem vzniku autenticity tvůrci vystavují performery krizovým situacím, ve kterých jsou odkázáni pouze sami na sebe a na své schopnosti. Takové momenty uvádějí performery do nejistých a předem nesevičených situací, ve kterých musí performer jednat jako jedinec oproštěný od jakéhokoli vybudovaného charakteru. Může se jednat o malé změny, jakou je například odchylka od scénáře, kdy performeréři mají za úkol klást divákům jiné otázky než ty, které mají původně zadané. Kromě drobných obměn autoři vytváří komplikovanější situace pro své aktéry, jakou je například záměrná porucha rekvizit

⁹⁰ Viz FISCHER-LICHTE, ROSELT, cit. 8, s.149.

⁹¹ Viz GARDE, MUMFORD, cit. 6, s. 81.

⁹² Viz MASSIE, cit. s. 88, 68.

⁹³ Viz FISCHER-LICHTE, ROSELT, cit. 8, s.153.

na scéně⁹⁴ nebo změna jazyka performance.⁹⁵ Jak přiznává režisérka Rimini Protokoll Helgard Kim Haug v rozhovoru v publikaci *Theatre and adaptation*: „Když říkáte ten samý text třicetkrát, pak začínáte vytvářet charakter. V takovém případě se snažíme opět zasáhnout. Každá performance by měla být unikátní, a ne pouhou reprodukcí něčeho.“⁹⁶ Jak Roselt upozorňuje, aktivity na jevišti jsou striktně formalizované, a spíše než jako spontánní se jeví být vypočítaným provedením nazkoušených sekvencí, které odhalují strukturu vytvořenou režisérským týmem.⁹⁷ Jeden z expertů, reálný jedinec v produkcích Rimini Protokoll, Sven Otto, popisuje nestabilitu jako těžiště celé performance: „nesmí se z toho stát hraný kus. Měli bychom si sami sebe znovu a neustále připomínat.“⁹⁸

3.3 Selhání jako konstituent autenticity

Uvedení aktérů do nepříjemných či problematických situací je jednou z možností, jak jim připomenout sebe sama. V krizových situacích se projeví performerova neprofesionalita a imperfektivnost, která přispívá k autentičnosti. Jak vysvětluje Jens Roselt: „Co je perfektní, je dokončené, má začátek a konec, definuje vývoj a ten implikuje kritérium hodnoty a kvality, která je následně považována být cílem. Perfektivnost je založena na standardech společenského rámce. Každý, kdo hovoří o perfektnosti, přijímá tyto standardy.“⁹⁹ Aby byli reální jedinci považováni za jedinečné subjekty, a nebyla na ně uplatňována hodnotová kritéria klasických profesionálních forem, nebo aby nebyli považováni za amatéry, musí performance dávat důraz na opak perfektnosti – imperfektivnost. Výsledná performance by tedy záměrně neměla působit jako celistvá, nazkoušená a perfektní. Tvůrci produkcí tudíž

⁹⁴ Viz HAY, cit. 4, s. 54.

⁹⁵ Viz MALZACHER, cit. 81, s. 43.

⁹⁶ Viz LAERA, cit. 9, s. 245.

⁹⁷ Viz ROSELT, cit. 2, s. 60.

⁹⁸ Pracovní překlad autorky této bakalářské práce. Originální znění citace: „It must not become a piece that is played out. We should constantly be reminding ourselves anew, ...“ Viz BEHRENDT, Eva. Specialists in their own lives. In DREYSSE, Miriam, MALZACHER, Florian. *Experts of the everyday. The Theatre Of Rimini Protokoll*. Berlín : Alexander Verlag, 2008. s. 64-73. ISBN10 3895811874.

⁹⁹ Pracovní překlad autorky této bakalářské práce. Originální znění citace: „What is perfect is finished, it has a beginning and an end as such has a defined progression and it implies a criterion of value or quality that is deemed to be objective. Perfection is always based on standards within traditional societal frameworks. Whoever talks about perfection accepts these standards.“ Viz ROSELT, cit. 2, s. 62.

neustále hlídají, aby si performance zachovávala dojem křehkosti, a to i za cenu selhání svých performerů. Chris Hay, australský teatrolog působící na univerzitě v Queenslandu (The University of Queensland) v tomto kontextu operuje s termínem mis-performance a pojímá jej jako selhání performerů vystupovat před publikem. Podle Haje selhání funguje jako unikátní možnost pro vytváření významů.¹⁰⁰ Profesionální herci disponují tréninkem, aby takové situace zvládli. Jejich „*tělo je jako virtuózní médium výrazu, zatímco imperfektní přístup hledá tělesné limity a rozpory, a dovoluje jim je zažívat.*“¹⁰¹ Tak jako by v klasickém divadle mis-performance a momenty imperfektivnosti narušovaly průběh představení,¹⁰² zde jsou pozitivní hodnotou a konstituentem autenticity, která mimo jiné podle Haje a Massie v profesionálních produkcích absentuje.¹⁰³¹⁰⁴ Selhání, které by mohlo způsobit pocity trapnosti, je podle Massie dramaturgickým nástrojem divadla reálných lidí, který je vytvořený za účelem vzbudit u diváků určité myšlenky a pocity.¹⁰⁵ Performeři jako neprofesionálové tedy nedisponují žádnou náповědou během performancí, ale vědí, že si jako nositelé autenticity mohou dovolit chybovat.

Je nutné podotknout, že dramaturgie performancí vytváří bezpečný rámec toho, co je herecký amatér schopný zvládnout. Je vystavená na přímém vyprávění adresovanému k divákovi a dále na pohybových akcích, které dokládají jejich oprávněnost na jevišti. Jedná se o akce typické pro jejich zkušenost, například trénink hledání min v případě *Experta* Hagene Reicha v performanci *Wallenstein* (Valdštejn)¹⁰⁶ od Rimini Protokoll, nebo jízda gondoliérů po kanále v Benátkách v performanci skupiny Forklift Danceworks. Malzacher se zmiňuje o drobných dialogických momentech, které se v produkcích objevují taktéž. Příkladem je scéna z produkce *Uraufführung* v režii Rimini Protokoll, ve které děti předvádí, že hra *Der Besuch der alten Dame* (*Návštěva staré dámy*) od Friedricha Dürrenmatta nadále zůstává populární inscenací pro školy. Podle Malzachera scéna přejímá tradiční formy divadla se vším, co obnáší.¹⁰⁷ Na to reaguje režisér skupiny Daniel Wetzel:

¹⁰⁰ Viz HAY, cit. 4, s. 54.

¹⁰¹ Viz ROSELT, cit. 2, s. 62.

¹⁰² Viz HAY, cit. 4, s. 53.

¹⁰³ Viz HAY, cit. 4, s. 56.

¹⁰⁴ Viz MASSIE, cit. 88, s. 60.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 64.

¹⁰⁶ MALZACHER, cit. 81, s. 56.

¹⁰⁷ MALZACHER, cit. 81, s. 41.

„Je to riskantní, protože by se mohlo zdát, že takovou formu divadla bereme vážně. Ale pro nás je to pouze legrace, jenom ojediněle používáme dramatický dialog“¹⁰⁸

3.4 Pocit bezpečí jako podpora autenticity

Již bylo zmíněno, že v souvislosti s výslednou prezentací reálných jedinců nelze hovořit ani o performativitě, ani o herectví, které známe z tradiční divadelní praxe. Nicméně i reální jedinci musí ovládat určité herecké nebo raději performativní schopnosti, aby na jevišti obstáli jako věrohodní subjekty. Jedná se zejména o překonání studu a strachu z výstupu před veřejností. Tvůrci musí vytvořit pro své aktéry bezpečné prostředí, aby se nebáli otevřít se svým příběhem a byli schopni před diváky jednat přirozeně, a tím dokázali vzbudit autentický zážitek. Bezpečná zóna musí být obsažena jak na jevišti, tak v příběhu samotném. V první části podkapitoly bude nejprve pojednáno o způsobech vytvoření komfortního prostředí na jevišti a v druhé se zaměříme na práci s aktérovým příběhem s cílem vybudování bezpečné distance.

Dramaturgie představení a uspořádání scény musí být vytvořeny s maximálním ohledem na aktéry. Je třeba respektovat míru, do které jsou reální jedinci ochotni sami sebe odhalit a připravit v rámci scény takové prostředí, ve kterém se v následné konfrontaci s publikem budou cítit pohodlně. Jedná se jak o psychické, tak fyzické bariéry. Malzacher o výše popsaném přístupu píše v souvislosti s tvorbou Rimini Protokoll jako o *dramaturgii péče a nejistoty*.¹⁰⁹ Péčí je myšlena ochrana performerů před svým příběhem, jelikož s ním mohou být spojeny špatné vzpomínky či negativní emoce, dále péče spočívá ve vytvoření bezpečného prostředí na jevišti. Nejistotou jsou myšleny odchylky od secvičené inscenace, které mají za cíl přinést performanci charakter imperfektivnosti, který, jak již bylo zmíněno, přispívá k autenticitě. V performanci *Chácara Paraiso* (Caracas 2007) byli zapojeni policisté, kteří jsou v Brazílii kvůli nadměrnému použití násilí na obyvatelích města a nadměrnou korupcí až nenáviděnou sociální skupinou. Režisér Stefan Kaegi z Rimini

¹⁰⁸ Pracovní překlad autorky této bakalářské práce. Originální znění citace: „There is a risk that it could appear as though we are taking this form of theatre seriously. For us, however, it is just some fun, since we have hardly ever put dramatic dialogue on stage.“ Viz MALZACHER, cit. 81, s. 41.

¹⁰⁹ Pracovní překlad autorky této bakalářské práce. Originální název: Dramaturgies of care and insecurity. Viz MALZACHER, cit. 81.

Protokoll a argentinská autorka Lola Arias, byli nuceni umístit některé ze svých expertů za mléčné sklo za účelem zachování bezpečné a komfortní zóny spočívající v naprosté anonymitě těchto performerů. Další strategie, které vytváří pocit bezpečí, je vystupování ve skupině, přímý projev k publiku, který zároveň směřuje k jednoduchým a zvládnutelným pohybovým akcím a dále také opakování jim známých dovedností, akcí a příběhů.

Vybudování bezpečné zóny v příběhu souvisí s vypracováním scénáře, jehož tvorba začíná zároveň se začátkem přípravy inscenace a na způsob, jakým vzniká se nyní zaměříme.

Scénář tvůrci připravují během procesu poznávání svých participantů. Nejedná se o předem dokončený a napsaný text, který by se stal podnětem k práci, důraz je dán spíše na specifickou tématu, společné zkoumání materiálu a na průzkum performerova života než na život dramatické postavy.¹¹⁰ Do jisté míry dramatický text není odrazovým můstkem projektu, nicméně může se stát jeho inspirací, jako tomu bylo v případě trilogie *Valdštejn* Friedricha Schillera u Rimini Protokoll. I ve výše zmíněném případě je jeho výsledná podoba vytvářena až v procesu zkoušení. Text divadla reálných jedinců bývá složen z rozhovorů s participanty, dále ze situací vzniklých během zkoušení a z monologických pasáží, které mohou mít formu deníků, jejichž prostřednictvím je zaznamenán úsek jedincova života nebo jeho každodennost. Scénář také prochází dlouhým procesem vyjednávání, s jehož výsledkem musí obě strany souhlasit. Režisér Daniel Wetzel z Rimini Protokoll přiznává, že výjimečnou situací není ani to, že by aktéři svá předchozí tvrzení nepopírali. Důvod podle Wetzela spočívá v nedostatečné důvěře ze stran aktéru. V přípravách inscenace experti „nemohou tušit, jaký bude konečný význam jejich výpovědi v kontextu celého díla.“¹¹¹ Tvůrci musí během tvorby scénáře podniknout úpravy příběhů svých participantů za účelem vytvoření komfortu pro performerů. Převedení autentických příběhů reálných subjektů do divadelního prostředí zahrnuje

¹¹⁰ Viz ROSELT, cit. 41, s. 80

¹¹¹ Pracovní překlad autorky této bakalářské práce. Originální znění citace: „ ... can't guess what it will mean in the context of the piece.“ Viz MALZACHER, cit. 81, s. 42.

jejich adaptaci a úpravu.¹¹² Samotné výpovědi jedinců nebo faktografické údaje nejsou striktně oddělené od fikce. Příběhy jednotlivých participantů mohou být dokonce přerozděleny jiným performerům v rámci souboru, jako tomu bylo v již zmíněné inscenaci *The Two Words For Charlie F.*¹¹³ a v některých produkcích došlo i k prohození rolí mezi performery. Taková situace nastala v produkci *Uraufführung od Rimini Protokoll*.¹¹⁴

Teoretici jako de Waal, Garde, Malzacher a Roselt hovoří v souvislosti s komfortní zónou performerů především o dostatečné vzdálenosti mezi vystupujícím jedincem a jeho osobním příběhem. Vzdálenost je stěžejní nejenom pro performerovu sebekontrolu nad svými emocemi, ale souvisí také s kvalitou výstupu a jeho následným efektem. Ve skličujících či dojemných scénách není ze stran autorů žádoucí, aby performer odhalil emocionální zatížení, což by mohlo vzbudit u diváků trapnost nebo přílišnou manipulaci s jejich emocemi. Podle Roselta takové jednání navíc přispívá k větší autoritě vůči performerům.¹¹⁵ Performeři se zdají být psychicky stabilní a silní, což můžeme považovat za další konstrukci vytvořenou samotnými autory. Budování distance může zapříčinit i fabulaci s fakty. Taková situace nastala v produkci *Two World For Charlie F.*, kde performeři nezastupovali své osobní příběhy, ale příběhy svých kolegů, a tím byl vytvořen dostatečný odstup mezi sdělovaným obsahem a performerovými osobními zkušenostmi a s nimi spojenými emocemi.¹¹⁶ Ve výsledku je text fiktivním narativem, který je pouze vytvořený na základě reálných příběhů a jejich nositelů. Realita prochází procesem úprav a tvorba scénáře přináší svobodný prostor pro práci s fakty.¹¹⁷ Jak uvádí Martin, co činí dokumentární divadlo provokativním, je fakt, že se tváří jako pravdivé, přičemž vynalézá své vlastní pravdy prostřednictvím estetických postupů.¹¹⁸ Již jsme zmínili

¹¹² DREYSSE, Miriam. The performance is starting now. In DREYSSE, Miriam, MALZACHER, Florian. *Experts of the everyday. The Theatre Of Rimini Protokoll*. Berlín : Alexander Verlag, 2008. s. 76-100. ISBN10 3895811874.

¹¹³ O bližším kontextu situace bude pojednáno níže

¹¹⁴ MALZACHER, cit. 81, s. 39.

¹¹⁵ Viz ROSELT, cit. 2, s. 60.

¹¹⁶ Viz DE WAAL, cit. 5, s. 19.

¹¹⁷ MALZACHER, cit. 81, s. 39.

¹¹⁸ Viz MARTIN, cit. 15, s. 10.

taktiky ovlivňující performerovo vyobrazení v produkci. V následující části kapitoly se zaměříme na názory samotných tvůrců a teoretiků týkající se přirozenosti aktérů srovnávané s hraním určité role v produkcích divadla reálných jedinců.

Dreyssová s Malzacherem tvrdí, že protagonisté jsou na jevišti sice sami sebou, ale zároveň hrají roli.¹¹⁹ Jejich názor sdílí také Annemarie Matzke, členka souboru She She Pop a profesorka experimentálních forem současného divadla působící na univerzitě v Hildesheimu, která sama reflektuje vystupování svých performerů a uvádí, že reální jedinci nejsou herci v klasickém smyslu, nicméně v inscenacích neustále naznačují fragmenty postav.¹²⁰ To, kým se performeré na jevišti stávají, také shrnuje režisérka Helgard Kim Haug z Rimini Protokoll, podle které se protagonisté na jevišti stávají někým jiným, než kým jsou v běžném životě, nicméně i přesto zůstávají autentičtí: „*jedná se pouze o jinou verzi nás samotných.*”¹²¹ Někteří z expertů divadla Rimini Protokoll byli dotazováni, zda si během projektu *Call Cutta* připadali sami sebou. Otázku vznesla Eva Behrendt, německá divadelní teoretička a editorka časopisu *Theater heute*, která o autenticitě aktérů pojednává v článku *Specialisté na vlastní život*.¹²² Podle Behrendt všichni dotazovaní sdělili, že ano, s výjimkou expertky Priyanky Nandy, která dodala, že se zároveň cítila být i herečkou, protože některé její výpovědi byly smyšlené.¹²³ V jejím projevu bylo klíčové, jakou míru fabulace je jako expertka schopna ustát, aby zůstala přirozenou. Režisér Wetzel pro Malzacherův článek¹²⁴ uvedl: „*ve finále nás nezajímá, zda říkají pravdu, ale spíš to, jak se prezentují a jakou roli hrají.*”¹²⁵ Tvůrce zde otevřeně přiznal, že uskupení předně záleží na vyvolání autentického zážitku a přirozenosti

¹¹⁹ Viz DREYSSE, MALZACHER. cit, 1. s. 10.

¹²⁰ Viz MASSIE, cit. 88. s. 63.

¹²¹ Viz LAERA, cit. 9. s. 250.

¹²² Pracovní překlad autorky této bakalářské práce. Originální název: Specialists in their own lives. BEHRENDT, Eva. Specialists in their own lives. In DREYSSE, Miriam, MALZACHER, Florian. *Experts of the everyday. The Theatre Of Rimini Protokoll*. Berlín : Alexander Verlag, 2008. s. 64-73. ISBN10 3895811874.

¹²³ Viz BEHRENDT, cit. 98, s. 71.

¹²⁴ Viz MALZACHER, cit. 81.

¹²⁵ Pracovní překlad autorky této bakalářské práce. Originální znění citace: „In the end we really are not interested in whether someone is telling thruth, but rather how he present himself and what role he is playing“ Viz MALZACHER, cit. 80, s. 38.

svých performerů než na pravdivost jejich dokumentárního materiálu: „*autenticita je fiktivní stejně tak, jako je fikce vtažena do reality.*“¹²⁶

3.5 Autenticita jako divadelní konstrukt

Z výše uvedeného vyplývá, že autenticita není hodnotou, která by byla v produkcích implicitně přítomna, nýbrž je pouhým dojmem. Dojmem, který je hlavním cílem performancí divadla reálných jedinců a kterému jsou podřízené veškeré složky divadelního aktu. Úspěšné vytvoření efektu autenticity je založeno na práci s diváckým očekáváním. Souvisí se záměrným nabouráváním konvenčně zažitých praktik klasického divadla. Namísto herce je zde reálný jedinec, který nezastupuje nikoho jiného než sám sebe, a jako performer vykazuje oproti herecké profesionalitě zdatné nedostatky, zapomíná text, přeřikává se, jeho tělo prozrazuje nervozitu a může se dokonce jevit trapným.¹²⁷ Matzke tvrdí, že k autenticitě přispívá samotný rozdíl ve vzhledu participantů divadla reálných lidí od herců v klasických divadelních produkcích. Nosí na scéně jejich každodenní oblečení a vypadají, jako by právě dorazili z prostředí jejich běžného života. Dále tvůrci divadla reálných jedinců přichází s vlastními strategiemi, které jsou primárně založeny na opozitním přístupu k performerům ve vztahu ke klasickým divadelním produkcím. Míjíme tím selhání, mis-performance a imperfektivnost, které nejsou negativní hodnotou, nýbrž pozitivně přispívají k autorským intencím. Neméně jsou tvůrci schopni obětovat i reálná fakta a vytvořit fiktivní konstrukt za účelem aktérova autentického projevu. Samotná přítomnost reálného jedince, který hovoří a vystupuje pouze za sebe, vytváří důvěru mezi pronášeným obsahem a diváky. Verifikace informací a příběhů vypovězených na jevišti je osobní ručení performerera, který svou přítomností podporuje dojem pravdivosti výroků.¹²⁸ O novém pojetí pravdivosti v divadle reality bude pojednáno v následující kapitole. Ještě předtím, v závěru této kapitoly, představíme názory akademiků a tvůrců divadla reality na pojmání autenticity jako záměrně vytvořeného divadelního konstrukt.

¹²⁶ Pracovní překlad autorky této bakalářské práce. Originální znění citace: „Authenticity is fictionalised just as fiction is often dragged into reality. Viz MALZACHER, cit. 81, s. 39.

¹²⁷ Viz GARDE, MUMFORD, cit. 6, s. 83.

¹²⁸ Viz HERZ, cit. 10.

Jasný názor vyjadřují Garde a Mumford, podle kterých je autenticita pouhým konstruktem vytvořeným uměleckými strategiemi a technikami, které jsou zřídka viditelnými a někdy dokonce i skrytými.¹²⁹ Autoři publikace *The theatre of Real People*¹³⁰ zmiňují poznatek teoretičky a tvůrkyně Matzke, podle které je možné vyvolat dojem autenticity prostřednictvím umělé konstrukce pouze díky současné době, ve které je jedinec schopný sám sebe „prodat“, a tudíž vytvořit autentický obraz sebe samého.¹³¹ Někteří praktici i teoretici se však brání tvrzení, že by autenticita byla záměrně vybudována. Například Wetzel a Massie uvádí, že vzniká až v divácké recepci.¹³²¹³³ Podle Wetzela byl pojem autenticity vytvořen diváky během diskuzí po představeních, ve kterých se snažili popsat vzbuzené pocity blízkosti, dále také dojmem diváků, že neobdrželi pouhé představení vytvořené určitými pravidly, ale zároveň něco, co takové představení přesahovalo a projevovalo se přímějším způsobem.¹³⁴ Imanuel Schipper, německý teatrolog, dramaturg několika projektů například instalace *City of Abstract* Williama Forsytha a také spolupracovník Rimini Protokoll, se přiklání k názorům, že autenticita vzniká až v divácké recepci, nicméně zároveň udává, že „lze pro diváka vytvořit autentické pocity“¹³⁵ Jeho kolegyně, režisérka Helgard Kim Haug tvrdí, že se pojmu autenticita sami jako autoři snaží vyhýbat, a raději upozorňovat *na smyšlenou povahu závěrečných vyprávění* jejich aktérů, která jsou vytvořena vědomě za účelem veřejného šíření.¹³⁶

Tvůrci a autoři se v pojetí o autenticitě jako o konstruktu stoprocentně neshodují, nicméně přiznávají možné taktiky, se kterými je možné autentický zážitek vytvořit a sami upozorňují na fiktivní, tedy nepravdivé elementy ve svých inscenacích. Dále byla také zmíněna *blízkost*, kterou produkce v divácích vzbuzují. Pravdivost, blízkost a další aspekty tvorby divadla reálných jedinců budou předmětem následující kapitoly.

¹²⁹ Viz GARDE, MUMFORD, cit. 6, s. 73.

¹³⁰ Viz GARDE, MUMFORD, cit. 6.

¹³¹ Tamtéž, s. 81.

¹³² Viz MASSIE, cit. 88, s. 69.

¹³³ Viz GARDE, MUMFORD, cit. 6, s. 81.

¹³⁴ Tamtéž, s. 84.

¹³⁵ Tamtéž, s. 84.

¹³⁶ Tamtéž, s. 84.

4 Nové pojetí pravdivosti v divadle reality

V rámci popisu jednotlivých způsobů výstupu a pronášených výpovědí performerů jsme dospěli k poznání, že fakta se nestávají cílem produkce, ale pouze prostředkem pro vybudování něčeho původního, pravého a hodnověrného. Připomeňme si, co zmínil Wetzel na výstup expertky Priyanky Nande: „*Ve finále nás nezajímá, zda říkají pravdu, ale spíš to, jak se prezentují a jakou roli hrají.*“¹³⁷ V této podkapitole se zaměříme na změnu v pojetí pravdivosti v divadle reality, a to konkrétně ve formě divadla reálných jedinců. Budeme se snažit poukázat na to, jak přítomnost reálných jedinců coby autentických subjektů změnila představu o pravdivosti, a co doopravdy tvoří autentický zážitek v již zmíněné divadelní formě.

4.1 Prolínání reality a fikce

Je až paradoxní, že za účelem vybudování bezpečného prostředí pro performery, a tím i možnosti vzniku dojmu autenticity, bývají pozměněna samotná fakta. Výpovědi aktérů slouží jinému účelu než jejich pouhému představení. Zobrazení reality v její maximální pravdivosti a komplexnosti již není hlavním cílem tvůrců divadla reálných lidí spadajícího do formy reálného divadla. Realita a fikce se vzájemně protínají.¹³⁸ Pravda nespočívá v zobrazení celého kontextu, ale mnohdy v pouze v malých detailech.¹³⁹ O představě pravdivosti v divadle reálných lidí významně přispívá Michelle Read: „*Pojetí pravdivosti v reálném divadle bylo dříve spojováno s osobním svědectvím a dokumentováním jedinců prostřednictvím herců, zatímco dnes jsou tyto role zobrazeny přímo jedinci samotnými, tím pádem může být autenticita méně svázána s fakty a více spojená se skutečnou přítomností.*“¹⁴⁰ Výrok

¹³⁷ Pracovní překlad autorky této bakalářské práce. Originální znění citace: „In the end we really are not interested in whether someone is telling truth, but rather how he present himself and what role he is playing“ Viz MALZACHER, cit. 81, s. 38.

¹³⁸ DREYSSE, Miriam, MALZACHER, Florian. Foreword. In DREYSSE, Miriam, MALZACHER, Florian. *Experts of the everyday. The Theatre Of Rimini Protokoll*. Berlín : Alexander Verlag, 2008. s. 8-14. ISBN10 3895811874.

¹³⁹ Viz MALZACHER, cit. 81, s. 38.

¹⁴⁰ Pracovní překlad autorky této bakalářské práce. Originální znění citace: „Where previously, notions of truth in theatre of the real were associated with the personal testimony and documentation of people presented on stage by actors, those roles may now also be characterised by the people themselves, so that authenticity may be less bound up in facts and more connected to the actuality of presence“ Viz READ, cit. 32, s. 5.

Read přináší dvě zásadní myšlenky: zastoupení reality opravdovými jedinci a spojení s přítomností. Z první myšlenky vyplývá, že reální jedinci jako nositelé vnější reality poskytují dostatečný dojem onoho reálna či pravdy, a tvůrci tudíž s jejich těly a výpověďmi pracují svévolně s vědomím, že reálná složka je explicitně zastoupena. Další myšlenka odkrývá, jaká hodnota se v divadle reálných lidí projevuje intenzivněji než zobrazení reálna či přítomnost fakticity. Divadlo reálných jedinců nezprostředkovává pouze příběhy svých subjektů, ale také vyvolává pocit sounáležitosti mezi nimi a jeho publikem. Disponovat přítomností na jevišti znamená vědět, „*jak získat pozornost veřejnosti a vytvořit dojem, dále to také znamená být obdařen čímsi, co je schopno spustit okamžitý pocit sounáležitosti u diváka.*“¹⁴¹ Už nezáleží na pravdivosti a fakticitě dokumentárního divadla, jak tomu bylo v jeho dřívějších podobách například v již zmíněné etapě rekonstrukcí historických událostí, ale raději na vybudování pocitu společenství během produkce. Reální jedinci a jejich výpovědi se nestávají jádrem inscenace, ale pouze prostředkem za vybudování ojedinelého zážitku a setkání. Heiner Goebbels napsal v reflexi na performance *Call Cutta* Rimini Protokoll: „*Performeré nemohou být zastoupeni, člověk je musí zažít.*“¹⁴² De Waal zmiňuje, že emocionální přínos představení *The Two Words For Charlie F.* spočívá v „*úspěšném sestavení vztahu mezi (civilním) divákem a raněnými vojáky, který je jako pouto založené na empatii, porozumění a dobročinnosti.*“¹⁴³ Pod výše popsaným úhlem pohledu na pravdivost divadla reálných jedinců se vnímání autenticity jako něčeho *původního, pravého a hodnověrného* přesouvá do nových významů, a to spíše něčeho *jedinečného, nezprostředkovatelného skutečného a blízkého*, které působí na diváka silněji než pravdivost a faktičnost a které je pouze pomocí reálného vytvořeno.

¹⁴¹ Pracovní překlad autorky této bakalářské práce. Originální znění, ve kterém Read cituje Patrice Pavis: „... how to capture the attention of the public and make an impression; it is also to be endowed with a je ne sais quoi which triggers an immediate feeling of identification in the spectator, ...“ Viz, READ, cit. 32, s. 6.

¹⁴² Pracovní překlad autorky této bakalářské práce. Originální znění citace: „They cannot be represented: one has to experience them.“ Viz, GARDE, MUMFORD, cit. 6, s. 121.

¹⁴³ Pracovní překlad autorky této bakalářské práce. Originální znění citace: „If the emotional labour of *The Two Worlds of Charlie F.* bears fruit, it successfully configures the relationship between the (mainly civilian) audiences and the wounded soldiers as a bond based on empathy, understanding, and charity.“ Viz De WAAL, cit. 5, s. 28.

4.2 Sdílená přítomnost jako autenticita

Podle Read diváci mohou být vtaženi do produkcí divadla reality, což ilustruje na konkrétní inscenaci *The Two Words For Charlie F.*, díky společnému sdílení skutečné přítomnosti.¹⁴⁴ Nyní se budeme snažit poukázat, že hodnota autenticity v současných produkcích spočívá právě ve sdílení skutečné přítomnosti a zažívání blízkosti performerů. Podle Mumforda s Garde jsou sdílená přítomnost a pocit sounáležitosti, který se k ní váže, vytvořeny strategiemi budující autenticitu. Jak podotýkají: „*divadlo, které užívá efektu autenticity, může podpořit nové a nezakotvené způsoby vnímání sebe, druhých a reprezentaci obou skupin.*“¹⁴⁵ Připomeňme strategie, které vytváří efekt autenticity a všimněme si, že mají potenciál posílit sounáležitost zároveň.

Sdílená přítomnost a pocit sounáležitosti prvotně vzniká v zapojení opravdového jedince. Divák se během produkce může setkat s reálným jedincem, který nepatří do jeho sociální skupiny. Dále je sounáležitost podpořena způsobem práce s performery, která akcentuje performerovu neimperfektivnost a vyzdvihuje momenty selhání. Jak sám řekl režisér Wetzel na téma dramaturgie péče a nejistoty, *máme rádi momenty těchto malých, lidských, katastrofických trapasů, zakořeněných v neporozumění, a ve skutečnosti vůbec ne trapných, ale všeobecně lidských.*“¹⁴⁶ Massie uvádí, že: „*trapnost, předstírání, amatérismus se zde neobjevují jako momenty, ve kterých by bylo podstatné, zda je performer autentický v rozporu s teatrálností, ale zda je autentický z hlediska upevněných představ toho, co vytváří člověka.*“¹⁴⁷ Strategie budující dojem autenticity, do kterých patří i pozměnění faktických údajů, ve svém výsledku nevytváří pravdivý obraz reality, nýbrž

¹⁴⁴ Viz READ, cit. 32, s. 9.

¹⁴⁵ Pracovní překlad autorky této bakalářské práce. Originální znění citace: „... *theatre that uses Authenticity-Effects ... can encourage new and unstable modes of perceiving self, other and representations.*“ Viz GARDE, MUMFORD, cit. 6, s. 79

¹⁴⁶ Pracovní překlad autorky této bakalářské práce. Originální znění citace: „We like the possibility of these small, human, catastrophic embarrassments, rooted in misunderstanding and actually not at all embarrassing but universally human“ Viz MALZACHER, cit. 81, s. 28.

¹⁴⁷ Pracovní překlad autorky této bakalářské práce. Originální znění citace: „... *awkwardness, affect, and amateurism, there emerges a moment in which the concern is not whether a performer is real or authentic in opposition to theatricality, but whether they are real or authentic in terms of fixed notions of what constitutes the human.*“ Viz MASSIE, cit. 88, s. 69.

podporuje autentický dojem, který spočívá v ojedinělém zážitku a působení performerovy přítomnosti na diváka. Dále je díky vytváření pocitu sounáležitosti divadlo reálných jedinců schopné posilovat lidskost a překonat sociální bariéry. Funguje totiž jako prostor, ve kterém se setkávají různé sociální skupiny. Děje se tak nejen při vzniku divadelní performance, ale i při samotném představení. „*Akademici se setkávají s dělníky, nezaměstnaní naopak s lidmi s vysokým příjmem, staří s mladými, divadelní fanoušci s těmi, kteří nikdy nebyli v divadle a zdraví s nemocnými*“¹⁴⁸ Strategie autenticity tedy spojují všechny zmíněné rysy divadla reálných lidí, které jsme ve druhé kapitole o úloze reálných jedinců uvedli, a tedy že reprezentují reálné jedince, rozšiřují veřejnou toleranci a nabízí diváku pochopení pro aktéra a jeho sociálního prostředí.¹⁴⁹

Divadlo reálných jedinců jako reprezentant divadla reality dokládá, že v současném divadle reality nejde ani tak o poskytnutí vztahu k realitě a k faktům, nýbrž o posílení společnosti. Tento výsledný produkt či efekt je vybudován strategiemi, které se snaží diváky primárně spojit s něčím *původním, pravým a hodnověrným* jakožto synonymy autenticity. Je otázkou, zda výsledný dojem, který spočívá v zažívání humánnosti během produkce, je vedlejším efektem vznikajícím za cílem vytvoření autenticity, nebo zda je též jedním z primárních cílů tvůrců již zmíněné formy.

¹⁴⁸ Pracovní překlad autorky této bakalářské práce. Originální znění citace: „Academics meet workmen, the jobless meet high earners, the old meet the young, theatre fans meet those who were never in the theatre, healthy people meet the disabled,...“ Viz DREYSSE, cit. 112, s. 72.

¹⁴⁹ Viz, GARDE, MUMFORD, cit. 6, s.24.

5 Rimini Protokoll jako současní reprezentanti

Skupina Rimini Protokoll je jednou z nejznámějších a vysoce oceňovaných divadelních uskupení, které od roku 2003 sídlí v mezinárodním divadelním centru Hebbel am Ufer (HAU) v Berlíně. Rimini Protokoll tvoří tři absolventi Aplikované divadelní vědy na univerzitě v Gießenu, jmenovitě Helgard Haug, Stefan Kaegi a Daniel Wetzel. Rimini Protokoll získali za svou divadelní tvorbu několik ocenění, například v roce 2008 se stali držiteli The Europe Theatre Prize v kategorii nových divadelních forem nebo stříbrného lva v roce 2011 na Benátském bienále v kategorii performativního umění. Jejich produkce byly odehrány napříč celým světem, jmenujme například projekt *Chácara Paraíso* v brazilském Caracasu, *Remote X* v Taipeii nebo *Cargo Moscow* v Rusku. Zmíněné tři produkce budou stručně představeny v následujících odstavcích, a to za účelem představení rozmanitosti tvorby Rimini Protokoll.

5.1 Obecná charakteristika

Autorem projektu *Chácara Paraíso* byl ze tří zakládajících členů Rimini Protokoll pouze Stefan Kaegi, který ve spolupráci s argentinskou divadelní režisérkou Lolou Arias vytvořil instalaci¹⁵⁰ umístěnou v budově Serviço Social do Comércio SESC, což je soukromá společnost pracující v oblasti vzdělávání, zdraví, kultury a volného času. Chácara Paraíso je také název největšího vzdělávacího střediska určeného pro budoucí policisty a vojáky v Latinské Americe. Autoři do instalace zapojili současné i bývalé policisty, kteří jsou v Brazílii negativně přijímanou, opovrhovanou až nenáviděnou sociální skupinou.¹⁵¹ Návštěvníci

¹⁵⁰ Autoři v anotaci *Chácara Paraíso* definují projekt jako instalaci. *Chácara Paraíso*, 2018. Rimini-protokoll.de [online]. 2018. [cit. 11.7. 2018]. Dostupné z: <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/chacara-paraiso>

¹⁵¹ Příčinami negativního postoje k brazilským policistům jsou korupce a násilí. V průměru brazilská policie ročně zabije více než 2 200 lidí. Problémy na ulicích řeší obvykle rovnou násilím, kde se pohybují ve skupinách, jelikož jsou často napadáni obyvateli měst. Většina Brazilců policistům nedůvěřuje. Viz TELEVIZE, ČESKÁ, 2018, Brazilská policie je postrachem – ročně zabije nejvíce lidí. *ČT24 - Nejdůvěryhodnější zpravodajský web v ČR - Česká televize* [online]. 2018. [cit. 11.7. 2018]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/svet/1008990-brazilska-police-je-postrachem-rocne-zabije-nejvice-lidi>

instalace, která se uskutečnila v únoru v roce 2007, procházeli prostory čtrnáctého patra budovy SESC. V místnostech, kterými návštěvníci procházeli, byli přítomni policisté jako experti, kteří vyprávěli o svých zkušenostech. Jedním z nich byl například bývalý policista, který nahlas četl svůj rezignační dopis, a poté divákům ukázal fotku jeho bývalé policejní skupiny. Na fotce bylo zobrazeno několik mužů, jejichž osudy expert krátce představil – zastřelen, unesen, uvězněn, ochromen.¹⁵² Autoři divákům představili osobní příběhy jednotlivců a zároveň přiblížili postoj k práci z pohledu společensky nepřijímaného policisty.

Jeden z dalších zahraničních projektů *Remote X* v taiwanské Taipei byl opět vytvořen Stefanem Kaegim, tentokrát ve spolupráci s režisérem Jorgem Karrenbauerem, který s Rimini Protokoll spolupracuje od roku 2005. V projektu *Remote X* se diváci sami stávají aktivními participanty a se sluchátky na uších následují instrukce digitálně upraveného ženského hlasu, podle jehož instrukcí chodí po městě. Zvukový průvodce připomínající hlasy GPS hovoří o vztazích mezi lidmi a roboty, mezi veřejně provozovanými a soukromými aktivitami, nebo také o vztazích mezi jednotlivci a skupinami. Šeptající digitální hlas má reprezentovat složité algoritmy, kolem kterých se podle autorů točí naše životy (web rimini). *Remote X* si klade za cíl vzbudit v divácích otázku, jaké množství kontroly nad svým životem doopravdy máme a do jaké míry jsme ovládáni současnými technologiemi. Projekt *Remote X* se kromě zmíněné Taipei, kde byl odehrán po celý srpen roku 2017, uskutečnil i v několika jiných světových městech, například v indickém Bengalúru, New Yorku nebo Curychu.

Performance *Cargo X* vytvořená opět Kaegim a Karrenbauerem přibližuje divákům práci řidičů nákladních vozů. Kamion, ve kterém by za normálních okolností bylo zboží, je přeměněno na jeviště, ve kterém je připraveno sezení pro diváky. Publikum sedí čelem k podélné straně vozidla. Podélná strana je oknem, skrz které diváci pozorují cestu v jejich městě a jeho okolí. Okno zároveň slouží videoprojekci, kde je zobrazena fiktivní cesta. V případě performance *Cargo Sofia*, uvedené v Berlíně během měsíce června roku 2006, byly promítány úryvky cesty ze Sofie do Berlína. Na promítacím plátně jsou zaznamenána místa, která řidiči obvykle projíždějí. Diváci si prohlíží ulice, místa nákladu a sklady, fast foodové restaurace nebo hraniční přechody, přičemž se ve skutečnosti ocitají v ulicích města Berlína.

¹⁵² Viz DREYSSE, MALZACHER, cit. 1, s. 148.

Experti řídí vůz se svým zbožím, nikoli vůz s diváky, s nimiž komunikují prostřednictvím mikrofonů a kamery. Stejně tak jako byla na několika místech odehrána *Remote X*, i performance Cargo Sofia se již uskutečnila v dalších městech jako Bazilej, Bordeaux, Kodaň nebo Sofia.

Jak bylo stručně představeno, projekty Rimini Protokoll mohou být velice různorodé, nicméně povětšinou se v nich snoubí tři základní prvky. Prvním je zapojení neprofesionálních performerů jako expertů na vlastní život. Cílem je experty zobrazit ve své přirozenosti a jedinečnosti. Divák je má vnímat jako reálné jedince nehrající fiktivní roli, kteří publikum mohou obohatit svou zkušeností, rozšířit poznání a přispět k probourání sociálních bariér. Druhým aspektem jejich tvorby je zaměření na všednost a prozkoumávání běžného místa a jeho přilehlého okolí. Dalším charakteristickým rysem je text vytvořený přímo pro daný projekt, který je výsledkem kreativního procesu a předcházejícího výzkumu. Dreysova s Malzachrem navíc hovoří o dramaturgii péče a nejistoty jako o dalším typickém znaku pro uskupení Rimini Protokoll. Jedná se o dramaturgii, která participanty inscenace chrání před svým příběhem, který je pro ně mnohdy emocionálně silný. Péče dále spočívá ve vytváření bezpečného a pohodlného prostředí na jevišti, aby mohl expert vystoupit před divákem.¹⁵³ Zároveň je také dramaturgií, která performery vystavuje nepřipraveným situacím, a proto je kromě péče nazývána i dramaturgií nejistoty. O atypické dramaturgii divadla Rimini Protokoll bylo pojednáno ve třetí kapitole práce. V následujících odstavcích bude pojednáno o práci Rimini Protokoll z hlediska způsobu zapojení reálných jedinců a jejich zapojení za účelem vybudování autentického zážitku.

Reální jedinci, které Rimini Protokoll zapojují jako experty na vlastní život, jsou vždy součástí předem připravené a promyšlené ideje. Reální jedinci nepředstavují odrazový můstek pro performanci a nejsou ani její nepostradatelnou složkou. Například inscenace *Der Besuch der alten Dame* (Návštěva staré dámy) byla původně plánovaná pouze se siluetami v lidském měřítku, a nikoliv s reálným jedincem, protože se trojici autorů nedařilo najít věrohodné příběhy expertů.¹⁵⁴ Pokud se zaměříme pouze na tři projekty stručně představené výše, můžeme si povšimnout, že uskupení má vždy zájem o představení určitého tématu, kterému je podřízen výběr

¹⁵³ Viz DREYSSE, MALZACHER, cit. 138, s. 8.

¹⁵⁴ Viz MALZACHER, cit. 81, s. 25.

expertů a další prostředky, kterých uskupení využívá, jako například atypická práce s prostorem nebo novými technologiemi. *Chácara Paraíso* se odehrává v budově SECS a snaží se odhalit příběhy společensky nepřijímané komunity, *Remote X* zve diváky do prostor města a upozorňuje na užívání nových technologií, *Cargo X* je naopak pojízdnou divadelní scénou, ve které diváci poznávají profesionální řidiče nákladních vozů. Všechny tři zmíněné projekty zapojují rozdílný typ jedinců, kteří svou přítomností přispívají ke konceptu inscenace. Základním předpokladem pro vznik inscenace je vždy téma, které experti reprezentují. Experti se s každou produkcí liší, jelikož autoři pokaždé pracují s odlišným tématem, pro které hledají jedince s určitými vlastnostmi a rysy.¹⁵⁵

Rimini Protokoll před výběrem jednotlivých expertů jasně definují, koho hledají, tedy jakým penzem určitých informací a zkušeností musí reálný jedinec disponovat. V některých případech je podmínkou pro výstup pouze pochopení konceptu daného projektu, jako tomu bylo například při performanci *Deutschland 2*, kdy bylo vybráno 237 expertů, kteří reprezentovali každého jednoho poslance v německém parlamentu. *Deutschland 2* se stal rekordním v počtu zapojených jedinců. Pro projekt *Cargo Moscow* uskupení konkrétně hledalo zaměstnance autodopravní společnosti. Projekty *Cargo X* jsou naopak příkladem produkcí s nejméně zapojenými jedinci.

Samotný výběr expertů je totožný se společnostmi, které pracují s profesionálními herci. Rimini Protokoll nebo produkce organizující uvedení inscenace publikují inzerát,¹⁵⁶ kde za participaci nabízí určitý obnos peněz. Performeři divadla Rimini Protokoll se musí zúčastnit castingu, během kterého si trojice vybírá své účastníky. Castingy jsou popsány jako velice neformální, jejichž snahou je především poznat potenciální experty a zjistit, zda jsou ochotni své příběhy

⁵ Pro projekt *Evropa na návštěvě*, který se uskutečnil v roce 2015 v rámci pražského festivalu Akcent, a který byl zároveň jedinou perfromancí v České republice, napsal organizátor festivalu – divadlo Archa – inzerát, který v tomto případě nehledal Experty, ale hostitele. “Divadlo Archa spolu s Rimini Protokoll hledá hostitele, kteří by do svého pokoje nebo kuchyně byli ochotni pozvat na jeden večer dvanáct hostů a `návštěvu z Evropy`”. Po zkušenostech z premiéry v Berlíně víme, že vhodné mohou být i velmi malé místnosti. Pokud byste chtěli na jeden večer proměnit svůj byt v prostor pro vznik zajímavého a smysluplného divadelního projektu, napište prosím na e-mailovou adresu: ... “ Viz DIVADLO ARCHA, O.P.S., 2018, Divadlo Archa: Co děláme. *Divadloarcha.cz*[online]. 2018. [cit. 11.7. 2018]. Dostupné z: <https://www.divadloarcha.cz/cz/projects/show/rimini-protokoll/11>

sdílet s publikem. Tobi Müller, novinář, který castingy reflektoval,¹⁵⁷ ve svém článku *But you've been rehearsing your entire lives*, popsal atmosféru jako velice neobvyklou, poněvadž byla bez nervozity, která je na castinzích běžná.¹⁵⁸ Castingy jsou tak jednoduché, že se je tak téměř ani nedá nazývat.¹⁵⁹ I přesto jsou první setkání pro tvůrce stěžejními, jak sami dodávají: „*mnozí z nich si neuvědomují důležitost prvního setkání*“¹⁶⁰. Během první schůzky si trojice s účastníky pouze povídá, a tím započiná tvorba textu. Trojice si dělá poznámky „*vytváříme text, kterému říkáme 'protokol'. Snažíme se zachytit Expertovy věty – jejich způsob přemýšlení, který přetváříme do slov a následně píšeme text.*“¹⁶¹ Tobi Müller během již zmíněného castingu na inscenaci *Der Besuch der alten Dame* (Návštěva staré dámy) zaznamenal čtyři základní otázky, na které se Rimini Protokoll dotazovali všech expertů. Jednalo se o osobní otázky, které se zároveň pojily s tématem performance. První zněla: „*Jaká byla Vaše první velká investice do Vašeho života? Druhá: Kam vedly Vaše první cesty? Třetí: Jaká byla první velká masová politická akce, které jste se zúčastnili? Čtvrtá: Kde a jak jste zanechali stopy ze svého mládí?*“¹⁶² Výše položené otázky dokládají, že uskupení přichází do kontaktu s participanty s již připraveným konceptem a dále jejich vedení odpovídá přístupu, který Rimini Protokoll ke svým performerům stanovili, tedy zapojení reálných jedinců coby expertů, kteří disponují specifickou zkušeností a znalostí. Jako příklad můžeme uvést policisty, kteří jsou zobrazení v *Chácara Paraíso*, řidiče nákladních vozů v *Cargo Moscow* nebo bývalé vojáky v performanci *Wallenstein* (Valdštejn). Jejich atypické vlastnosti a nabyté zkušenosti jsou v inscenacích různými způsoby zobrazeny. V případě produkce *Cargo X* diváci zažívají reálnou „expertnost“ participanta za pomoci techniky. Kamery, mikrofony a datové připojení spojuje diváky s experty, kteří s diváky sdílí jejich profesní zkušenosti. Publikum pozoruje experty, jak řídí nákladní vůz nebo jak jej připravují k naložení a vyložení zboží. V ostatních produkcích tvůrci nechávají

¹⁵⁷ Müller se zúčastnil castingu k performance *Uraufführung: Der Besuch der alten Dame* (Návštěva staré dámy), která rekonstruovala premiéru Dürrenmattovy hry *Návštěva staré dámy* z roku 1956.

¹⁵⁸ MÜLLER, Tobi. “But you’ve been rehearsing your entire lives!” In DREYSSE, Miriam, MALZACHER, Florian. *Experts of the everyday. The Theatre Of Rimini Protokoll*. Berlín : Alexander Verlag, 2008. s. 214. ISBN10 3895811874.

¹⁵⁹ MÜLLER, cit. 158, s. 214

¹⁶⁰ MÜLLER, cit. 158, s. 214.

¹⁶¹ Viz LAERA, cit. 9, s. 250.

¹⁶² MÜLLER, cit. 158, s. 216.

experty jejich ojedinělé zkušenosti na jevišti předvádět. Například v případě *Wallenstein* (Valdštejn) jeden z participantů Hagen Reich imitoval trénink hledání min. Jak již bylo napsáno ve třetí kapitole, experti nemají být souzeni podle kvality svého hereckého výkonu, ale podle důvodu jejich přítomnosti na jevišti.

Zobrazení jedince v jeho přirozenosti je výsledkem ojedinělé práce s expertem. Už během samotných castingů, kdy tvůrci zapisují způsob aktérova vyjadřování, započiná vedení expertů k jejich přirozenosti. Text, který se experti nakonec nazpaměť učí, je vytvořen takovým způsobem, aby vytvářel dojem, že expertovi přišla vyslovená slova právě na mysl. Text je plně přizpůsoben přirozenosti performerera, s čímž souvisí úkol autorského týmu soustředit se na performerův způsob přemýšlení a konstruování větných celků. Tvůrci zapisují slova, která jedinec nadměrně používá. Vytváří si poznámky, zda aktér mluví v dlouhých nebo krátkých souvětích.¹⁶³ Členové Rimini Protokoll v několika rozhovorech uvedli, například v rozhovoru s Margheritou Laerou¹⁶⁴, teatroložkou působící na Univerzitě v Kentu (University of Kent), že se svým expertům raději snaží říct, co nemají na jevišti dělat, než klást určité požadavky na jejich výstup. „*Když vstoupíš na jeviště, nesnaž se být hercem,*“ radí tvůrci svým performerům¹⁶⁵. Režisérka Haug popisuje, že během přípravy produkce přichází moment spoluúčasti, který je velice důležitý. Ta je podle ní možná, protože „*jsme schopni lidem říct, že důvod, proč jsme si je vybrali, spočívá v jejich jinakosti.*“¹⁶⁶ Na jevišti se pak podle Haug nebojí projevit svou unikátnost beze strachu, že by udělali chybu. Tím se dostáváme ke strategiím k vybudování efektu autenticity, na jejichž odlišném užití se budeme snažit poukázat pomocí analýzy dvou inscenací uskupení Rimini Protokoll.

5.2 Analytická část

V souvislosti se zacílením této práce, která se snaží odhalit strategie autenticity, jsme vybrali k analýze dva projekty Rimini Protokoll. Jedná se o projekty, které se od sebe výrazně liší ve způsobu spolupráce s reálnými jedinci.

¹⁶³ Viz MALZACHER, cit. 81, s. 12.

¹⁶⁴ LAERA, cit. 9. s. 245

¹⁶⁵ Sven Otto, jeden z Expertů hry Valdštejn, popsal režisérské vedení takto: „*Když jsem zvýšil svůj hlas, Daniel Wetzel mě okamžitě napodoboval a řekl mi, že bych neměl být tak teatrálním.*“ Viz MALZACHER, cit. 81, s. 12.

¹⁶⁶ MALZACHER, cit. 81, s. 33.

Jedná se o projekt Kreuzworträtsel Boxenstopp (Křížovka Pit Stop) a 100% Amsterdam. Inscenace byly záměrně vybrány k odhalení postupů, které úspěšně budují přítomnost autentickeho prožitku a zároveň také k poukázání na takové postupy, které dojem destabilizují.

Každá z těchto dvou inscenací však se strategiemi budování autentického zážitku pracuje odlišně. V 100% Amsterdam téměř absentují a dojem pravého, skutečného či nezprostředkovatelného se během produkce nedostavuje. Druhá inscenace *Kreuzworträtsel Boxenstopp* naopak strategiích využívá v plné míře a jejich výsledkem je i onen následný dojem. Dva odlišné projekty jednoho divadelního uskupení ilustrují sílu a dopady využití těchto strategií. Mimo jiné také dokazují, že fakticita v performancích divadla reálných jedinců není základem pro vytvoření dojmu něčeho *upřímného, pravého, pravdomluvného, skutečného a nezprostředkovatelného*, jak bude níže vysvětleno.

5.2.1 Analýza inscenace Kreuzworträtsel Boxenstopp

První z analyzovaných inscenací je produkce s názvem *Kreuzworträtsel Boxenstopp*, která byla také prvním společným projektem trojice zmiňovaných zakládajících režisérů. Premiéru měla v listopadu roku 2000 v německém Frankfurtu nad Mohanem, konkrétně v kulturním domě Mousonturm. Pro inscenaci režisérský tým proměnil reálné jedince do závodníků Formule I. Aktérkami zde jsou čtyři osmdesátnice a závodem je život sám. Rimini Protokoll stářím zpomalený život staví do kontrastu se zběsile rychlými závody Formule I a snaží se svým divákům poskytnout „*přístup ke zpomalenému světu seniorek*“, jak uvedl režisér Wetzel. (Wetzel)¹⁶⁷ S cílem vytvořit věrohodnou atmosféru stáří zapojili autoři rezidentky domu pro seniory, které mají fyzické problémy a projevuje se u nich různý stupeň demence. Jsou jimi Wera Düringová, Ulrike Falková, Martha Marbová a Christiane Zerdová.¹⁶⁸ Jejich běžný den zahrnuje několik různých tréninků cvičení paměti, procházky a lehká fyzická cvičení.

Scéna konotuje samotné závody a zároveň přináší expertkám možnost, jak produkci pohodlně strávit - vzhledem k jejich fyzickým problémům. Každá z nich tak sedí na odlišném druhu nábytku, jedná se o obyčejnou židli, lavici, vozík nebo

¹⁶⁷ MALZACHER, cit. 81, s. 29.

¹⁶⁸ Marbo a Zerda bývaly profesionálními herečkami.

sedadla připomínající sedačky v závodních automobilech. Prostor celého jeviště je zaplněn kusy nábytku, které jsou rozmístěny v dostatečné vzdálenosti a divák tím má dojem, že každá z expertek obsluhuje své vozidlo a ocitá se na závodní dráze. Po prvním setkání se čtyřmi seniorkami během inscenace, která má být o stáří, by se mohlo zdát, že seniorky v inscenaci nemají žádnou roli. Nereprezentují fiktivní postavu, tudíž není s nimi pracováno jako se znaky po vzoru iluzivního herectví. I přesto hrají důležitou roli v rámci inscenace a tou je zprostředkovávat téma stáří. Jsou tedy taktéž znaky, se kterými je pracováno takovým způsobem, aby posílily autenticitu, protože samotné nahrazení herce reálným aktérem pro vytvoření přítomnosti autenticity nestačí, jak bude dále vysvětleno.

Všechny výpovědi, které participantky pronáší, přináší pouze velice obecné informace o seniorech nebo dokreslují atmosféru zpomaleného života jedince v pokročilém věku. Expertka Falková sedí za stolem a čte text, který je složen z deníkových záznamů všech protagonistek. Zmiňuje jejich každodenní koloběh, který tvoří například cvičení paměti nebo lehké fyzické cvičení. Falková pronáší ze všech aktérek nejvíce textu. Divák z pronášeného textu nezíská žádné bližší informace o protagonistkách. Nedozeví se přesný věk aktérek, nedozeví se, kde se narodily, žily ani jakou práci vykonávaly. Falková zde jako expertka na stáří zastupuje kolektiv a nesdělí divákovi osobní příběh nebo zkušenosti, nýbrž vypráví o životě starých žen obecně. Její výpovědi neobsahují konkrétní informace o její osobnosti, naopak zastupují celý kolektiv rezidentů v domě pro seniory, nehovoří o sobě, ale o nich, například pronesením věty: „*Nejhorší je, že se o nás vždycky starají mladí lidé, ti si vůbec nedokáží představit, jaké to je být starý.*“¹⁶⁹

Ostatní aktérky inscenace sdělí během představení pouze pár vět. Jejich výpovědi pouze vytváří jakousi atmosféru stáří a ani z nich se publikum nedozeví konkrétnější informace. Aktérka Düringová například řekne: „Bude dneska pršet?“, což v divákovi evokuje pocity prázdnoty a nudy. Text inscenace tedy divákovi nepřináší žádnou fakticitu, na které byla forma divadla reality ve svých předchozích vývojových fázích založena a která se díky informativnosti jevila být pravdivým a upřímným tvarem.¹⁷⁰

¹⁶⁹ RIMINI PROTOKOLL, 2018, Videos - Rimini Protokoll. Rimini-protokoll.de [online]. 2018. [cit. 11.7. 2018]. Dostupné z: <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/videos>

¹⁷⁰ Například ve druhé fázi, od padesátých do devadesátých let dvacátého století, byly inscenace divadla reality založené na dokumentární dramatice, která obsahovala fakta z různých historických událostí. O etapě bylo již pojednáno ve první kapitole práce.

Kreuzworträtsel Boxenstopp žádnou fakticitu divákovi nepřináší, i přesto produkce vytváří věrohodnou mozaiku stáří, jejíž atmosféra na diváka intenzivně dopadá. Inscenace se jeví být upřímným, pravdivým a skutečným tvarem. Fakticita zde absentuje, ale naopak silně přítomný je v inscenaci pocit sblížení diváka s expertkami, který se stal v inscenaci důležitějším faktorem pro vybudování dojmu autenticity než samotná autentičnost výpovědí akterek.

První způsob budování dojmu autentického, který zmíníme, je práce se sémiotičností. Inscenace vytváří dojem, že s materiály a těly použitými na scéně není zacházeno jako se znaky. Tedy, že experti nejsou nikým jiným než autentickými subjekty, jejichž performování neznamena nic jiného než to, co je předváděno a tím znásobují dojem něčeho reálného a upřímného. Například paní Düringová na jevišti používá vozík, pomocí kterého se může dostat na vyvýšený stupeň jeviště, přičemž v dalších scénách ji diváci spatří procházející se po jevišti bez jakékoli pomoci. Jeho použití se zdá být aktem, který má po vzoru performativity znamenat přesně to, co je předváděno, a ne nic jiného. Tudiž má být pouhým prostředkem, jak performerku převést z bodu A do bodu B. Nicméně tento akt zde neplní *nic neznamenající* úlohu, nýbrž je zde aktem, který produkuje význam. Několik schodů, které postavené na jevišti, nemají pro inscenaci žádný praktický smysl, tvůrci je tam umístili pouze proto, aby paní Düringová mohla použít vozík. Využití mechanického stroje je aktem, ve kterém je zakódovaný význam. Publikum se má dívat, jak náročné je se v pokročilém věku přenést přes pár schodů. Vozík akcentuje téma stáří, upozorňuje na nemožnost pohybu, závislost na pomoci strojů nebo přístrojů. Dalším příkladem by mohla být i situace, kdy paní Falková řekne: „trénujeme sedání“ a po chvíli dodá „vstávání,“ načež ostatní performerky pomalu vstávají a zase sedají. S pomocí hole se zvedá Marbová a k ní se přidává i Düringová, která se naopak přidržuje lavice. Akce je zde opět přítomna jako konstituent významu. Pomalý pohyb performerek by byl v sémiotičnosti performancí označen jako příklad redukce stupně kódovatelnosti, tedy omezení na jeden konkrétní význam a neodkazování k významům dalším. Akce neodkazuje k ničemu jinému, než k tomu, čemu sama je. Neobsahuje žádný zakódovaný význam a záměrně žádné významy nevytváří. Vstávání a sedání by tedy v pojetí performativity neznameno nic jiného než pouhé vstávání a sedání. Redukce stupně kódovatelnosti v performativních dějích, o kterých bylo pojednáno v kapitole třetí, vytváří efekt mnohovýznamovosti, jelikož redukce přináší divákovi širší prostor pro tvorbu vlastních významů na základě jeho asociací. V případě inscenace

Kreuzworträtsel Boxenstopp a její zmíněné scény, během které performerky vstávají a zase sedají, akt již předem zakódovaný význam obsahuje. Děj tedy neredukuje stupeň kódovatelnosti, ale vytváří prostor pro dekodování již obsaženého významu. Akce odkazuje ke změně fyzických možností našeho těla ve stáří. Je opět podporujícím momentem tématu inscenace.

Důležitým konstituentem autenticity je zde i samotný čas, se kterým je pracováno jako s významotvorným prvkem. Expertky se zvedají velice opatrně a pomalu, protože jim to jejich fyzický stav zřejmě ani jinak neumožňuje, ale troufáme si tvrdit, že zde uplynulá doba má záměrně produkovat význam, jinak by v inscenaci akt vstávání a zvedání nebyl zahrnut. Pomalá akce zde opět odkazuje k nemožnosti vykonávat činnosti a aktivity s tempem, se kterým jsme jej provozovali v mládí. Čas jako významotvorný prvek je dále užíván například v momentě, kdy se ozve krátký zvuk připomínající prudkou zatáčku závodů Formulí I, na kterou je během skutečných závodů rychlá reakce. Performerky na zvuk naopak odpovídají velice pomalým a plynulým nakloněním do strany. Pomocí času je vytvořen kontrast mezi dvěma ději – skutečnou nebo předpokládanou reakcí a odezvou performerek. Kontrast zde zvýrazňuje a posiluje téma stáří, neboť divák si uvědomuje fyzické omezení jedinců v pokročilém věku. Akt – zatáčky závodů, který se snaží imitovat, jsou divákům díky televizním přenosům opravdových Formulí I. známé a divák si je tedy spojí s něčím až zběsile rychlý, což je v jejich provedení naprostým opakem.

Dalšími neméně podstatnými prvky, které budují přítomnost autenticity a které jsou v *Kreuzworträtsel Boxenstopp* výrazně užívány, jsou akcenty imperfektivnosti a křehkosti inscenace. Imperfektivnost inscenace spočívá v zobrazení expertů jako herecky netrénovaných performerů. Jejich neprofesionalita je záměrně akcentována, aby divák na performerův výstup nekladl totožné hodnotové nároky jako na profesionálního herce a bylo mu tak připomínáno, že důvodem, proč je na scéně, je jeho ojedinelá zkušenost, nikoli schopnost vystupovat před publikem. Možné selhání v případě Rimini Protokoll není negativní vlastností produkce, ale naopak konstituuje autenticitu. Imperfektivnost nebo také mis-performance, čímž Hay označuje selhání performerova výstupu, upozorňuje na expertovu přirozenost. V inscenacích jsou záměrně vytvořené momenty, ve kterých je imperfektivnost lehce postřehnutelná, aby byli performeré odhaleni v jejich neprofesionalitě a

přirozenosti.¹⁷¹ Imperfektivnost dále souvisí se snahou vytvořit zdání křehkosti performance, tedy jako nenazkoušené, nekompaktní inscenace, která podporuje dojem autentického zážitku. Momenty selhání a neprofesionality performerů či křehkost inscenací jsou typické pro tvorbu Rimini Protokoll. Podle Garde a Malzachera se imperfektivnost dokonce stala jedním z charakteristických znaků tvorby divadla Rimini Protokoll.

Pokaždé, když má v *Kreuzworträtsel Boxenstopp* nastat změna scény, například když má paní Falková přestat číst text, aby mohla začít další akce, dá režisérský tým svým performerům znamení. Jeden z režisérů sedí v přední řadě a zamává vlaječkou, jako tomu bývá na začátku každého kola během závodů Formule I, na znamení změny. Jedná se o moment, kdy si divák uvědomí, že bez pomoci v podobě zamávání vlaječky, by inscenace pokračovala v odlišném scénosledu. Před publikem je zobrazen samotný proces tvorby, neboť bez podnětu ke scéně v podobě zamávání vlaječky by se inscenace ubírala jiným směrem. I přesto, že má produkce předem připravený scénosled, následnost scén musí být aktérkám neustále připomínána. Každé uvedení inscenace tedy zároveň pokaždé vzniká znovu a přímo na jevišti. Zvedání vlajky je momentem, který nevytváří zdání nazkoušené, perfektní a celistvé scény, ale naopak buduje charakter křehkosti. Navíc se jedná o lehce postřehnutelné a výrazné gesto, které jenom dokazuje autorskou intenci ve snaze zapojení selhání či imperfektivnosti do samotné inscenace s cílem posílení dojmu křehkosti a s ním i autentičnosti.

Po zamávání vlaječky některým z režisérů nenastala okamžitá změna.¹⁷² Paní Falková měla pravděpodobně přestat číst, ale patrně si vlajky vůbec nevšimla, načež zareagovala performerka Zerda pouze pokrčením ramen a úsměvem do první řady. Moment selhání, který by mohl být negativně hodnocený, zde naopak zafungoval opačně a přispěl k autentickému projevu reálných jedinců. Performerky v popsané situaci nejsou hodnocené jako špatné herečky, jejich zapomenutí odkazuje k bídné paměti a opět posiluje téma produkce, než aby vyvolávalo hodnotové soudy jejich výstupu. Selhání zde není negací, ale významotvorným aktem. Imperfektivnost

¹⁷¹ V performanci *Physik* byl jeden z expertů byl natolik sebejistý, až se trojice obávala jeho možného rutinního projevu, a tak těsně před začátkem představení v německém Frankfurtu oznámila, že budou hrát v anglickém jazyce, kvůli velké účasti zahraničních hostů. V jiné inscenaci *Sabenation* si performeré navzájem šeptali text. Viz MALZACHER, cit. 81, s. 31.

¹⁷² Popisujeme scénu z videového záznamu.

inscenace zde vyvolává jiné hodnotové soudy než u produkcí spolupracujících s aktivními profesionály, a podporuje tak zdání autenticity.

Dalším momentem selhání je například připomenutí paní Düringové na její akci. Tentokrát na změnu upozorňuje jedna z performerek, paní Falková, které zase jako náповěda slouží text. Falková vždy uvede akci, konkrétně se jedná o otázku paní Düringové, slovy: „Paní Düringová se ptá.“ Interakce mezi performerkami dává najevo, že Düringová si výstup není schopna zapamatovat. Divák si během performance uvědomuje, že akce Düringové by pravděpodobně ani nenastala, pokud by ji Falková předem neoslovila. Jedná se sice o připravenou interakci, i přesto ale výrazně zesiluje dojem křehkosti celé performance. Vytváří totiž dojem, že sled akcí by se mohl v momentě změnit. Neméně funkčním momentem je i dodatečné upozornění paní Falkové, po již položené otázce Düringovou. „A ještě se zeptá paní Düringová,“ načež protagonistka položí další, již druhou, otázku.

Akce, které autoři se seniorkami vytvořili, nám umožňují performerky zažívat v jejich expertnosti, která spočívá ve stáří. Pozorujeme je, jak se pomalu pohybují, jak čtou připravený a několikrát přečtený text, jak si pomáhají, aby nezapomněly na své repliky, nebo pouze jak sedí. Inscenaci tvoří situace, které odrážejí téma samotné a pomáhají nám zažívat performerovu ojedinelost a přítomnost. Expertky by mohly divákům pouze sdělit svůj věk a svěřit se s jejich bolestmi, místo toho však tvůrci vytváří situace, které takové významy nesou – expertka používá vozík, pomalu přechází z jednoho místa na druhé, nebo se přidržuje, když se snaží vstát z lavice. Produkce svými nenáročnými akcemi odkrývá expertnost performerek a divák má díky situacím možnost zažít performerky v jejich přirozenosti. V hodinové produkci se před divákem neodehrává spletitý dramatický děj, časový prostor inscenace je využit k jednoduchým akcím, ve kterých divák pozoruje čtveřici žen představujících život po překročení osmdesátého roku. Imperfektivnost performerek, která je odhalena v některých situacích, nevzbuzuje v diváku pocity trapnosti, ale naopak posiluje téma inscenace a vyvolává pocity sounáležitosti. V případě *Kreuzworträtsel Boxenstopp* je autenticita spojena se skutečnou přítomností performerek. Skutečná přítomnost akterek, o které Michelle Read píše jako o novém pojetí pravdivosti v divadle reality, spočívá v získání pozornosti diváků a schopnosti spustit okamžitý pocit sounáležitosti.¹⁷³ Přítomnost akterek jako verifikátorů, v tomto případě

¹⁷³ Viz READ, cit. 32, s. 6.

verifikátorů stáří, dovoluje performanci vzdálit se od fakticity či pravdivosti, kterou nahrazuje zakoušením přirozenosti a ojedinelosti performerek. Produkce divákovi vytváří prostor sdílet s jedinci jejich expertnost, která slouží jako konstituent autenticity. Divák nepotřebuje informace typu přesného věku, místa narození, bývalého povolání, výčet podstoupených operací, aby pocítil, proč je čtveřice žen zapojena do produkce. Prožívání přítomnosti akterek pomocí situací, které nám odhalují jejich stáří, zde převažují nad fakticitou a reálností, která se zdá být vedlejší až nepodstatnou složkou inscenace.

5.2.2 Analýza inscenace *100% Amsterdam*

Naopak jeden z dalších projektů uskupení Rimini Protokoll projekt *100% Amsterdam* přítomnost autenticity, alespoň tedy ve mně jako divákovi, nevzbudil.¹⁷⁴ A to i přesto, že inscenace *100% Amsterdam* zahrnuje osobní příběhy reálných jedinců, je založená na faktických údajích aktérů a divák se dozvídá velké množství informací o vystupujících performerech. Produkce bude dále popsána a následně poukážeme na strategické postupy autorů.

Cílem projektu *100% Amsterdam* je představit divákům obyvatele města v jeho plné šíři podle statistických údajů. Ty například udávají, že 51 % populace je tvořena ženami, 12 % obyvatel jsou staršího věku než šedesáti pěti let a 4 % tvoří jedinci ve věku od nuly až po čtyři roky.¹⁷⁵ Podle některých výše zmíněných statistických údajů a dále například podle podílu různých etnik, byli obyvatelé města Amsterdam v produkci zastoupeni, přičemž záměrem bylo poukázat na nesmyslnost plytkých údajů, kterými je podle autorů „bombardován celý svět.“¹⁷⁶ Projekt se snaží ukázat pravdivý průřez současného amsterdamského života tak, jak by grafické křivky nikdy nemohly.¹⁷⁷ Inscenace tedy slibuje poznání opravdové společnosti města Amsterdamu. Tvůrci kladou otázku, co se stane, když statické údaje dostanou tváře?

Jako první vystoupila před diváky mladá žena a pronesla: „Dobrý večer, jsem Esther Jakobs, pracuji pro amsterdamský statistický úřad a jako výzkumný pracovník

¹⁷⁴ Inscenaci *100% Amsterdam* jsme zhlédli z videového záznamu.

¹⁷⁵ RIMINI PROTOKOLL, 2018, *100% City*. Rimini-protokoll.de [online]. 2018. [cit. 11.7. 2018]. Dostupné z: <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/projects/100-stadt-7-1>

¹⁷⁶ Tamtéž.

¹⁷⁷ Tamtéž.

překládám Amsterdam a jeho obyvatele do tvarů, grafů, křivek, listů, ...“ dále zmínila některé statistické zajímavosti jako například to, že je v Amsterdamu více užívaných bicyklů než obyvatel, a svoji výpověď postupně ukončila pozváním další participantky na jeviště, kterou sama oslovila podle určitých kritérií – pohlavím, náboženstvím, etnikem, a dalších. Stejným způsobem se představilo dalších devadesát devět expertů. Výjimkou bylo pouze to, že participanti sdělili pouze svá křestní jména. Každý z nich se krátce představil a každý si také na jeviště vzal předmět, se kterým je nějak osobně spojený a ten divákům představil. Následně uvedl dalšího jedince, dokud jeden z nich neřekl: „se mnou je 100% Amsterdam právě kompletní,“ čímž také uběhla pětina produkce.

Stovka performerů zde opravdu zastupuje sebe samotné a zároveň značnou část populace města Amsterdam. S jedinci je pracováno jako s osobami, které svou existenci představují sebe sami. Jelikož cílem je poskytnout opravdovou představu o městě Amsterdam, budou performeři, jejich názory a jejich příběhy zobrazeny pouze takové jaké jsou. Nemůžeme zde tvrdit, že se jedná o čistou označující formu a že tedy aktéři k ničemu neoznačují, nicméně v případě inscenace *100% Amsterdam* je žádoucí představit performery co možná „nejrealističtější“. Konceptem inscenace je zobrazit realitu prostřednictvím jejího skutečného zastoupení. Text, který vypráví, vykazuje maximální pravdivost a realističnost.

V další části performance experti vypráví osobní a důvěrné životní zkušenosti. Například jedna žena, představena jako Metje, sdělila: „V roce 1970 jsem začala pracovat v Red Light District¹⁷⁸ za oknem, v té době to ještě vypadalo jinak, bylo daleko víc útulné. Muži bývali slušní, zatímco dnes jsou zkaženi internetem. Chtějí všechny ty věci, které viděli na internetu. Naštěstí mezi ženami funguje vzájemná kontrola. Policisté, kteří chtějí zavřít Red Light District, bývali pravidelnými zákazníky. Většina prostitutek bere svou práci jako opravdové zaměstnání. Kdo z vás dělá práci, o které snil jako malé dítě?“ Další protagonista Marc se přiznává k drogové minulosti, jedna expertka zase vypráví o smrti bratra. Divákovi se skládá mozaika příběhu města Amsterdamu. Pokud performeři o svých příbězích hovoří pravdivě, což nemáme šanci nijak posoudit, pak jsou výpovědi pravdivé. V každém případě se nejedná o smyšlený text vytvořený režiséry, nýbrž o text založený na reálných faktech. Je samozřejmé, že i výpovědi prošly procesem

¹⁷⁸ Populární čtvrť ve městě Amsterdam známá nevěstinci a striptérskými bary.

úprav, například z časových důvodů, nicméně takové úpravy můžeme považovat za „kosmetické,“ které by neměly ubírat na pravdivosti pronášených slov. Zapojení reálných jedinců a vysoká informativnost jejich projevu inscenaci přináší kvalitu fakticity. Inscenaci vsutku tvoří *upřímný, pravý, pravdomluvný a skutečný* projev performerů. Nicméně produkce postrádá určité kvality, které v divadle reálných jedinců fungují jako konstituent *nezprostředkovatelného a autentického* zážitku.

Prvním aspektem, který značně narušuje dojem autenticity, je precizní projev aktérů. Každý z nich už při představení sebe samého přichází sebejistým krokem k mikrofonu v přední části jeviště a jako profesionální řečník sděluje divákům naučený text. Experti nejeví fyzické známky nervozity jako klepání hlasu, pohrávání si s vlasy nebo mnutí rukou. Režiséři museli jejich projev pečlivě cvičit, protože vystupovat v amsterdamském Stadsschouwburg, které bychom mohli jeho prestiží přirovnat k našemu Národnímu divadlu, není běžnou aktivitou zapojených aktérů. Během představení si sebou každý přináší osobní předmět, jak již bylo zmíněno, důvodem je blíže představit protagonisty, ale podle mého názoru objekt slouží k zpříjemnění výstupu na jevišti. Předmět, který drží v rukách, může zamaskovat jejich nervozitu, anebo je schopný ji pomoci přemocet. Tvůrci tedy neakcentují performerovu neprofesionalitu výstupu ani záměrně nevytváří momenty, ve kterých by performeři selhali a byla odhalena jejich přirozenost jako neprofesionálních performerů.

Produkce dále vykazuje perfektní secvičenost, která vytváří ráz statičnosti, a nikoli křehkosti. Poté co performeři sdělí svůj osobní příběh, jak jsme již zmínili expertku Metje nebo aktéra Marca, položí každý performer otázku například „Kdo z vás dělá práci, o které snil jako malé dítě?“ a celá stočlenná skupina se přesune na pravou nebo levou stranu podle toho, zda jeho odpověď zní ano či ne. Přičemž vše snímá kamera umístěná nad performery a jejich zastoupení na pravé či levé straně je promítáno na zadní zeď jeviště. Vzhledem k použité technice – kamera a animace, které doplňují projekci, není ze stran performerů prostor pro žádné pochybení, neboť technika je přesně načasovaná a vše musí plynout v korektní následnosti. Po dlouhé části, ve které si performeři navzájem kladli otázky, jeden z nich řekne: „Kdo už má dost všech těch otázek a chce zažít pořádnou party?“ To sice na okamžik působí jako spontánní projev, který by mohl prolomit perfektnost a statičnost inscenace, ale jen co aktér dořekne větu, performeři se okamžitě chytou za ramena a začne hrát živá hudba. Co se zdálo být přirozeným zvoláním, je najednou předem naplánovaným aktem, který dojem autenticity, i přes veškerou přítomnost faktičnosti, destabilizuje.

Divák má pocit, že se dívá na jednu perfektně nazkoušenou scénu za druhou, které se pouze tváří být spontánním a jedinečným projevem performerů. Hned po hudební vložce se mění světla, které byla během „tance“ ztlumená, a u mikrofonu je již připravený další z expertů. Performer hovoří o svobodě slova a přiznává, že do této chvíle byly otázky pokládány na základě připraveného scénáře, od teď se ale každý může zeptat, na co chce. Jeho slova slibují improvizaci, která by mohla přispět k charakteru křehkosti, ale vzhledem k tomu, že divák, po více jak hodině představení, již vnímá měnící se úseky inscenace, tato posáz dojem autentického zážitku taktéž nevytvoří. Je totiž příliš zřejmé, že improvizací část tvoří v celkovém sledu skladební část divadelního konstruktů.

Veškeré akce produkce *100% Amsterdam*, kromě mluvení do mikrofonu, jsou kolektivní. Participantů je zapojeno mnoho a divák ve skupině lehce ztratí jedince, kterého by mohl chtít očima sledovat a zjišťovat tak jeho názory, podle toho, na kterou stranu jeviště se během položených otázek přemísťuje. Individuální výstupy jsou navíc velice krátké a sled akcí je v příliš rychlém tempu. I přesto, že jedinec může sdělit velice osobní a intimní zkušenost, které věříme, že je pravdivá, humánnost a sounáležitost vzbudit kvůli absenci přítomnosti nedokáže. V inscenaci totiž není dán dostatečný prostor k tomu, aby mohl performer na diváka působit svou přítomností¹⁷⁹ a vytvořit tak dojem autentického prožitku.

Naopak v projektu *Kreuzwortsätsel Boxenstopp* se díky dostatečnému prostoru ke společnému sdílení přítomnosti podařilo diváky vtáhnout do produkce daleko silněji, posílit pocit humánnosti a vytvořit autentický zážitek. Aplikováním teoretických podnětů Michelle Read můžeme považovat projekt *100% Amsterdam* za prototypem inscenace, která pojímá pravdivost jako dřívější formy reálného divadla, kdy byla autenticita více spojována s osobním svědectvím, ale absentovala se skutečnou přítomností performerů. *Kreuzwortsätsel Boxenstopp* neposkytuje svým divákům mnoho informací o reálných jedincích, ale využívá všech strategií k vybudování autenticity – práce se znakovostí, imperfektivnost, mis-erformance a křehkost – zdařile buduje přítomnost performerů na jevišti a úspěšněji buduje dojem autenticity než produkce, která disponuje větší mírou pravdivosti. Dále *Kreuzwortsätsel Boxenstopp* výrazněji přispívá k tomu, co Garde s Malzacherem

¹⁷⁹ Pro připomenutí: Disponovat přítomností na jevišti znamená vědět, „jak získat pozornost veřejnosti a vytvořit dojem, dále to také znamená být obdařen čímsi, co je schopno spustit okamžitý pocit sounáležitosti u diváka.“ Viz READ, cit. 32, s. 6.

popisují jako rozšiřování veřejné tolerance a pochopení jedinců.¹⁸⁰ Zdá se to být paradoxní, protože z konceptů obou inscenací by se na první pohled mohlo zdát, že k posilování veřejné tolerance bude raději projekt *100% Amsterdam*, který naprosto spravedlivě, podle statických údajů, zobrazil různé sociální skupiny žijící v Amsterdamu. Ovšem kvůli minimálnímu prostoru k poznání performerů a společnému sdílení s jejich zkušenostmi a znalostmi se divák s experty neztotožní a sounáležitost, humánnost a posílení sociální tolerance není možné vybudovat.

Z výše zmíněných strategií, kterých obě inscenace využívají nebo naopak nevyžívají, vyplývá, že pravdivost a realita a neméně samotné zapojení reálných jedinců coby nositelů autenticity nemusí znamenat základ úspěchu pro vybudování dojmu autenticity. Naopak se v těchto dvou případech ukázalo, že aspekty strategií, jakou je imperfektivnost, mis-performance a celková křehkost inscenace, mají na úspěšné vybudování efektu autenticity daleko větší vliv. Sdílená přítomnost, jako schopnost performerů nebo tvůrce navést svého aktéra k upoutání pozornosti diváka, působení na něj a vyvolávání pocitu sounáležitosti, se jeví jako hlavní konstituent autentického dojmu produkce.

¹⁸⁰ Připomeňme zde jeden z rysů divadla reálných jedinců, který jsme již zmínili v první kapitole práce. Je jím *snaha o rozšíření veřejné tolerance a pochopení jedinců a jejich sociálního prostředí.* Viz GARDE, MUMFORD, cit. 6, s. 24.

6 Forklift Danceworks jako současní reprezentanti

V páté kapitole bude představena a analyzována tvorba uskupení Forklift Danceworks. V první podkapitole poskytneme základní informace o tvůrcích a jejich produkcích a následně se zaměříme na způsob spolupráce s reálnými jedinci. Kapitola nejprve pojedná o tom, jak tvůrci vůbec pojmají své participanty a dále vysvětlí, jakých nástrojů uskupení užívá k získání jedinců k participaci. Na rozdíl od ostatních profesionálních uskupení, Forklift Danceworks totiž nezveřejňuje žádné inzeráty poptávající performery, nýbrž mezi potenciální performery sami přicházejí. Cílem poslední části kapitoly je představit charakter projektů FoDa, čemuž poslouží dvě inscenace, a to *Bartholomew Swims* a *The Trees of Govalle*. Druhá podkapitola bude věnována analýze inscenace *Served*, která odhalí, do jaké míry uskupení využívá strategií divadla reality.

6.1 Stručná charakteristika Forklift Danceworks

Taneční uskupení Forklift Danceworks sídlí v Texasu v městě Austin a bylo založeno v roce 2001 choreografkou Allison Orr. Skupinu dnes tvoří několik členů, nicméně jejím jádrem jsou Allison Orr na pozici umělecké ředitelky a choreografky a Krissie Marty jako spoluchoreografky.

Forklift Danceworks spolupracují s různými komunitami města Austin, přičemž reálnými jedinci se v produkcích uskupení stávají nejruznější pracovní skupiny. Například již byly zapojeny hasičské záchranné sbory v projektu *In Case of Fire* (2001), údržbáři telegrafních linek v produkci *PowerUP* (2013) nebo zaměstnanci městského bazénu v performanci *Bartholomew Swims* (2017) Některé jejich produkce se odehrály na Evropském kontinentě, například již zmíněný *The Gondola Project* v Benátkách v roce 2003. V posledních dvou letech skupina vytvořila projekt hned ve dvou evropských městech, a to v Rotterdamu *Mini-Trash Dance* (2017) a v Barceloně letošního roku (2018), v nichž uskupení spolupracovalo se zaměstnanci popelářských služeb. Autoři svou tvorbu prezentují jako tanec, kde se ukazuje „kvalifikovaný“ pohyb a vypráví často neslýchané příběhy lidí, kteří nám svou každodenní prací ulehčují život.¹⁸¹ Zájmem Forklif Danceworks je na tyto pracovníky upozornit. Jejich projekty se vyznačují výzkumem, který předchází

¹⁸¹ FORKLIFT DANCEWORKS, 2018, Mission and History. *Forklift Danceworks* [online]. 2018. [cit. 11. 7. 2018]. Dostupné z: <http://www.forkliftdanceworks.org/mission-and-history/>

produkcí, dlouhodobou spoluprací s komunitou, uvedením inscenace zpravidla pouze dvakrát až třikrát a snahou o sociální a politickou změnu.

Umělecká ředitelka své performery charakterizuje jako tanečníky, kteří se nepovažují za profesionály a ani jimi nejsou.¹⁸² Podle Orr jsou však pohyby jejich participantů pohyby těch největších expertů a spatřuje v nich něco, co označuje jako *neviditelné choreografie*.¹⁸³ Jedná se o běžné pohyby vykonávané při různých zaměstnáních, jejichž primární funkcí je spíše funkce praktická než estetická. Ať už se jedná o spolupráci s policisty nebo se zaměstnanci technických služeb, Forklift Danceworks s jedinci pracují obdobným způsobem, který bude stručně představen níže.

Prvním projektem uskupení bylo třiceti minutové *In Case of Fire* uvedené v roce 2001, do kterého bylo zapojeno třináct hasičů města Austin. Na inscenaci pracovala v té době pouze Orr, která před výslednou produkcí strávila rok mezi komunitou hasičů. Učila se řídit vůz, hasit oheň, vyřizovat nouzové telefonní hovory a dále také dělala rozhovory s pracovníky hasičského záchranného sboru. Orr tedy přišla za komunitou, snažila se do prostředí proniknout a až poté se zaměstnanci začala pracovat na inscenaci, která se odehrála přímo v místě pracoviště, v hasičské stanici Austinu.¹⁸⁴ Jejím cílem je zapojit celou komunitu, Orr nepřichází do skupiny s nabídkou vytvoření produkce se zájemci komunity, nýbrž se prostřednictvím navazování kontaktů a vytváření přátelského vztahu snaží přesvědčit k participaci co možná nejvíce členů. Čeká na moment, ve kterém se sami jedinci na základě jejich strategií postaví do pozice performerů, a tím započiná příprava inscenace. Jak sama řekla během letní školy: „Zeptám se jich například, *co byste chtěli, aby lidé věděli o vaši práci* nebo *jak byste předvedli právě tuhle činnost divákům?*“ Výše popsanými otázkami Orr vtahuje zaměstnance do kreativního procesu a staví je do role performerů

¹⁸² FORKLIFT DANCEWORKS, 2018, Video Gallery. Forklift Danceworks [online]. 2018. [cit. 11. 7. 2018]. Dostupné z: <http://www.forkliftdanceworks.org/video-gallery/>

¹⁸³ Tamtéž.

¹⁸⁴ Přičemž výše popsaný postup může trvat i dva roky, jako tomu bylo v případě produkce *Trash Dance* v Austinu, který mimo jiné Orr přinesl pozornost médií a kritiků. O projektu byl například natočen dokumentární film *Trash Dance* od režiséra Andrewa Garrisona, který celý proces zaznamenává.

či choreografů. „Dokud si nejsem jistá, že dostanu souhlas, neptám se jich, zda chtějí v performanci účinkovat,“ uvedla dále Orr.¹⁸⁵

Tvrdí, že to, co ji podněcuje k práci s neprofesionály, je *zvědavost*, která je zároveň klíčovým strategickým postupem při vytváření vztahu s participanty. Práce, kterou reální jedinci vykonávají, funguje jako pojítko mezi choreografkou a zaměstnanci. Zvědavost, jak zaměstnanci práci vykonávají nebo co přesně obnáší, přináší Orr možnost, jak se s participanty sblížit. Aby získala jejich důvěru, postaví se do jejich role, tedy stane se dočasně hasičem nebo popelářem a kopíruje jejich pracovní návyky. Přichází do práce ve stejnou hodinu, jako přichází všichni ostatní, vykonává různá zaměstnání ve společnosti, jako již zmíněné řízení vozu, hašení nebo příjem telefonů a během toho dělá se zaměstnanci rozhovory. Dalšími taktikami Orr je oslovování všech zaměstnanců jmény, poslouchání jejich příběhů bez jakéhokoliv přerušování, být aktivní, neustále se na něco dotazovat, a především být entusiastickou. Budoucím participantům výše popsaným způsobem dokazuje, že má upřímný zájem o jejich příběhy a jejich každodenně provozovanou činnost. Zároveň je tím utvrzuje v přesvědčení, že jejich přítomnost nebude v produkci využita pro pouhé zviditelní umělkyně. Proces zkoušení závisí na jejich ochotě a také na zaměstnavateli, zda se rozhodne dobu zkoušení proplácet zaměstnavatelům jako přesčasy. Někteří aktéři se k participaci rozhodnou až v samotný den uvedení produkce, jak uvedla Orr během semináře letní školy v Barceloně. (Barcelona) Představení inscenace je pak výsledkem dlouhodobé spolupráce. Spolupráce, která spočívá spíše ve vytváření vztahu mezi Orr a komunitou a dále uvnitř komunity samotné, čímž myslíme budování nových vztahů mezi participanty, než v samotné přípravě konkrétní inscenace.

Způsob spolupráce s participanty dále ovlivňuje podobu performance. Díky vztahu založeném na důvěře autoři zapojí do produkce velké množství členů komunity, na druhou stranu je ale od tvůrců očekáváno, že své performery zobrazí především pozitivně. Performeři se rozhodnou participovat, jelikož mají jistotu v tom, že budou pozitivně vyobrazení. Způsob práce založený na přátelském vztahu a důvěře implicitně popírá jakékoli objektivní hledisko produkce.

¹⁸⁵ Citované výpovědi byly autorkou práce zapsány během setkání s Allison Orr a Krissie Marty.

Po zhlédnutí několika videozáznamů výsledných produkcí Forklift Danceworks si dovolíme tvrdit, že se všechny vyznačují obdobnou strukturou a vytváří obdobné významy. Rozdíl spočívá pouze v zapojených jedincích. Charakteristické rysy, kterými projekty disponují níže popíšeme, a to konkrétně na dvou projektech *The Trees of Govalle* uvedeném v roce 2015 a na nejnovější inscenaci *Bartholomew Swims*, která měla premiéru v červenci minulého roku (2017).

Klíčovým znakem je zapojení pracovních komunit a uvádění inscenací vždy v místech, kde aktéři vykovávají své zaměstnání. *The Trees of Govalle* je výsledkem spolupráce se zaměstnanci městského lesnického odboru, kteří se starají o stromy v parcích města Austin, a v jednom z nich – Govalle Park – byla produkce představena. Projekt *Bartholomew Swims* představil personál plaveckého areálu a odehrál se přímo v areále Bartholomew.

Dalším charakteristickým rysem je zobrazení veškerých aktivit personálu. Každý typ práce, která je v zaměstnání vykonávána, má v produkci své zastoupení. V *The Trees of Govalle* participant šplhali po laně vedle vysokého stromu, předváděli práci s pilou – šest aktérů drželo v rukách motorové pily, se kterými prováděli variaci jednoduchých pohybů a následně rozpůlili již uříznutou část stromu. Další scény zobrazily zasazování malých stromků v parku, práci se zahradním kolečkem nebo rozhrabávání hlíny. Objevily se i tři cisterny, které svými tryskami vyvěraly vodu do výšky několika metrů. Následně se na scéně objevilo nákladní vozidlo, které svým hydraulickým ramenem nakládalo kusy stromů na plošinu vozidla. V případě *Bartholomew Swims* se svými pracovními aktivitami zase představili údržbáři a plavčíci. Diváci sledovali, jak údržbáři myjí bazén a areál k němu přilehlý nebo jak čistí vodu. Plavčíci představili svůj trénink, závody v plavání a také zapojili diváky během ukázky lekce plavání. Z publika vybrali pár jedinců, které položili na vodu a pomalu je vedli po hladině. Scény inscenací se snaží zobrazit vše, co k zaměstnání patří, a pohybové akce jsou mnohdy doplněny mluveným slovem.

Inscenace obsahují mluvený komentář, jehož cílem je divákům blíže představit typ zaměstnání, které je tematizováno a také odhalit, jaký vztah k zaměstnání jedinec zaujímá. Performeři v komentářích například vysvětlují, co je jejich úkolem a co pro ně jejich zaměstnání znamená. V produkci *The Trees of Govalle* mohli diváci slyšet například „Naším zaměstnáním je zajistit stromům vodu, aby přežili a mohli vyrůst do velkých rozměrů“ nebo „Užívám si své povolání,

pomáhám naší planetě a dělám Zemi lepším místem pro naši budoucnost.“ Údržbáři *Bartholomew Swims* sdělili: „Každý si zaslouží přístup k bazénům, to je to, proč děláme svou práci, snažíme se bazény udržovat tak, aby byli přístupné všem.“¹⁸⁶ Komentáře tedy neslouží k představení jedince a jeho unikátního příběhu. Jejich záměrem je vytvořit v diváku představu o tom, co znamená pracovat – v případě uvedených inscenací – jako plavčík, údržbář či lesník.

Pátým znakem produkcí FoDa je živý hudební doprovod profesionálního muzikanta a skladatele Grahama Reynoldse¹⁸⁷. Hudba složená vždy pro konkrétní produkci je výraznou složkou všech inscenací. Spoluvytváří produkcím ráz profesionality a dodává jim atmosféru, například během jedné ze scén *Bartholomew Swims*, kdy plavčíci vedou diváky po hladině vody, se ozývají jemné tóny piana, které přispívají ke klidné náladě scény. Hudba je také synchronizována s pohyby performerů, a tím vytváří charakter dobře nazkoušené produkce. Jako příklad nám opět poslouží produkce *Bartholomew Swims*, tentokrát scéna, během které plavčíci skáčou jeden za druhým ze skokanského můstku do vody, kdy těsně před jejich dopadem se ozve zvuk bubnů, který akci zvýrazňuje a udává jí pravidelný rytmus. Přítomnost živé hudby můžeme dále považovat za jeden ze strategických přístupů tvůrců. Pokud by aktér prohodil pořadí scén nebo provedl změny v konkrétní scéně, muzikanti jsou schopni na performeru během uvedení produkce reagovat a přizpůsobit se jeho akcím. Hudební složka produkcí Forklift Danceworks vytváří náladu scén, udává tempo a podporuje profesionalitu produkce, jelikož vykazuje synchronicitu s performerovou akcí.

Výše jsme shrnuli pět rysů, které spatřujeme jako nejcharakterističtější pro projekty uskupení Forklift Danceworks a kterých si divák může všimnout ve většině doposud uvedených inscenací. Uskupení využívá těla opravdových jedinců jako dokumentárního materiálu pro vytvoření takové produkce, jejichž cílem je upoutat pozornost na aktéra jako na příslušníka komunity. Vytváří významy, které

¹⁸⁶ Citujeme ze záznamu poskytnutým Forklift Danceworks prostřednictvím emailu.

¹⁸⁷ Reynolds se narodil v roce 1971 v německém Frankfurtu nad Mohanem, ale již několik let působí ve Spojených státech, kde se skládá hudbu k filmům a k divadelním a tanečním představením. K jeho soundtrackům uveďme například hudbu k americkému film *Temný obraz* (2006) režiséra Richarda Linklatera. Reynolds skládá také pro Ballet Austin, k jeho počínům patří například hudba k choreografii *Cult of Color: Call to Color* od choreografa Stephena Millse.

nevypovídají pouze o jednotlivcích, nýbrž vytváří představu o celé komunitě. Způsob práce s jedinci a povaha produkcí odhalují cíle Forklift Danceworks, které spočívají ve zviditelnění určité komunity a snaze přinést sociální a politickou změnu. Z výsledků dotazníku uvedených na webových stránkách projektu *Bartholomew Swims* vyplývá například to, že performance přiměla diváky uvědomit si problematiku austinského aquatického systému¹⁸⁸, množství práce spočívající v jeho udržování a také důležitosti údržbářského personálu. Dokumentace dalších inscenací například produkce *Served* nebo *Trash Dance* dokazují zlepšení komunikace uvnitř komunity a nové navázání vztahů.

Vzhledem k tomu, že projekty Forklift Danceworks vykazují obdobnou práci s reálnými jedinci a nevykazují takovou pestrost jako projekty uskupení Rimini Protokoll, rozhodli jsme se podrobit analýze pouze jednu produkci, a to inscenaci *Served*, na které se budeme snažit odhalit užití strategií divadla reálných jedinců, a tím zároveň i zodpovědět otázku, zda výše zmíněné politické a sociální přínosy pramení z užití strategií vytvářejících dojem autenticity.

6.2 Analýza inscenace *Served*

Premiéra inscenace *Served* se odehrála v měsíci únoru tohoto roku (2018) v prostorách školní kantýny ve Williams College ve městě Williamstown v Massachusetts. Vznik produkce podnítila sama Williams College, která kontaktovala uskupení Forklift Danceworks, a požádala ho o vytvoření produkce se zaměstnanci školní kantýny. Reálnými jedinci se tak v inscenaci stal personál, konkrétně se jednalo o kuchaře, pekaře, cukráře ale i uklízeče, do přípravy inscenace byli však zapojeni i studenti. Naši výzkumnou otázkou je, zda uskupení, které se vyznačuje vysokým sociálním přesahem, užívá strategií k vybudování autenticity a tím vytváří společenství, pocit blízkosti, porozumění tolerance a další hodnoty, které pramení ze strategií navození autentického dojmu. Připomeňme již citované autory Garde a Mumforda: „*divadlo, které užívá efektu autenticity, může podpořit nové a*

¹⁸⁸Pod austinský aquatický systém spadá několik plaveckých areálů města Austin, jejichž údržba je velice nákladná a mnoho občanů je nepovažuje za prostory, do kterých by měl správní orgán města investovat peníze. Viz MY PARK, MY CITY and DANCEWORKS, FORKLIFT, 2018, My Park, My Pool, My City. *Forklift Danceworks* [online]. 2018. [cit. 11. 7. 2018]. Dostupné z: <http://www.forkliftdanceworks.org/projects/my-park-my-pool-my-city/>

*nezakotvené způsoby vnímání sebe, druhých a reprezentaci obou skupin.*¹⁸⁹ Na projektu *Served* si tedy ukážeme, zda Forklift Danceworks úspěšně budují výše zmíněné hodnoty díky strategiím autenticity, popřípadě do jaké míry jich užívají. Jinými slovy, zda stojí již zmíněné strategie v případě uskupení Forkliftdanceworks za úspěchem v sociálních otázkách. Nejprve představíme prostor uvedení inscenace a její první scény a zodpovíme otázku, zda Forklift Danceworks pracují s diváckým očekáváním jako jednou ze strategií divadla reálných jedinců a dále uvedeme, jaké následky má uvedení produkce ve zvoleném prostředí, konkrétně v aktérově známém, pracovním prostředí.

Inscenace se odehrává přímo v samotné kantýně a v místnostech určených výhradně pro personál. Jedná se o velkou kuchyň, pekárnu, zmrzlinárnu, umývárnu nádobí a šatnu pro zaměstnance. Produkce začíná rozdělením diváků do několika skupin, ve kterých navštěvují jednotlivé místnosti, kde připravený personál vykonává své každodenní aktivity. Pekař v jedné z místností váží těsto, zmrzlinářka točí krém do mísy, uklízeč myje chodbu, další personál čistí nádobí v umýárně, přičemž nejvíce aktérů je ve společné kuchyni. Tam kuchaři vykonávají své běžné aktivity, krájí nebo restují zeleninu, smaží hranolky, nebo připravují sendviče. Prostředí ve velké kuchyni vypadá jako za normálního provozu, jako by diváci nebyli přítomní. Vykřikují: „Co máme dneska za dezert?“ nebo „Máme připravené přílohy?“ Jejich aktivity se zdají být maximálně přirozené, například když krájí zeleninu, nepředvádí žádné kráječské umění a ani nehází zeleninou do vzduchu při jejím smažení. V menších místnostech, kde jsou zobrazeni jednotlivci, už je pracováno s divákovou přítomností detailněji. V některých z nich hraje živá hudba, například pekařovo vážení a válení těsta je doplněné hrou na kytaru, v jiných zní audiální komentář, který divákovi přibližuje aktérovu práci a jeho přístup k ní. „To, co miluju na své práci, je pomoc dětem, servírovat jim a usmát se na ně, jsou to možná drobnosti, ale mám to ráda,“ zní z šatny personálu, kde se aktérka obléká do kuchařského obleku.

Forklift Danceworks pracují s reálným prostorem, nepřivádí diváka do prostorů divadelních či kulturních institucí, ve kterých se divadelní produkce běžně

¹⁸⁹ Autorky překlad z anglického originálu: „... theatre that uses Authenticity-Effects ... can encourage new and unstable modes of perceiving self, other and representations.“ Viz GARDE, MUMFORD, cit. 6, s. 79.

konají, ale naopak nás zvou do přirozeného prostředí aktéra. Tím, že divák navštíví performerovo „domácí“ prostředí, které je divákovi naopak neznámé, vzniká mezi performerem a divákem odlišný vztah, než který je běžný v divadelních prostorách jako například v kamenných divadlech. Divák je v místnostech kantýny hostem, zatímco účinkující se ocitá ve svém přirozeném. Běžné a pro aktéra známé prostředí pomáhá performerovi předstoupit před diváka a divák zase automaticky získává poznání o aktérovi. Zapojení aktérova prostředí je jedním ze způsobů, jak Forklift Danceworks pracují s realitou. Tvůrci využívají prostředí jako dokumentárního materiálu, který nese význam. Když se ozve namluvený komentář jednoho uklízeče, ve kterém říká: „Pracuji zde od šesti od rána,“ divák konkrétně poznává a sdílí s aktérem prostor, ve kterém performer tráví velkou část svého dne. Zapojení reálného a běžného prostoru, který je spojený s aktérovým životem, podporuje pocit bezpečí aktéra v produkci, divákovi umožňuje bližší seznámení s aktérem, ale zároveň eliminuje použití několika strategií, kterých využívá divadlo reálných jedinců k dosažení autenticity.

Za prvé, reálný prostor narušuje jakákoli očekávání, se kterými by jinak publikum do divadelního prostoru přicházelo. Jak jsme již zmínili v kapitole třetí, tvůrci úspěšně budují autentický dojem už samotným rozdílem v tom, co divák očekává a co reálně během produkce zažívá. Autoři divadla reálných jedinců záměrně nabourávají praktiky klasického divadla, ve kterém je divák připraven na konvenčně zažitou divadelní reprezentaci. Namísto herce je zde reálný jedinec, který nezastupuje nikoho jiného než sám sebe. Vzhledem k zapojení reálného prostředí zůstávají performeré ve svých „přirozených rolích“ a spíše než performeré jsou automaticky vnímáni jako zaměstnanci školní kantýny, kteří divákovi představí svou každodenní činnost v jiné formě – produkce. S tím souvisí i záměrné zapojování momentů selhání jako nástroje, který upozorňuje na performerovu neprofesionalitu, díky které jsou aktéři vystaveni jiným hodnotovým nárokům než při produkcích spolupracujících s profesionály. Jedná se o zapomínání textu, přeřikávání se a další momenty, které odhalují amatérismus, ale zároveň přispívají k autenticitě, jelikož zobrazují performeru takového, jaký je. Nicméně reálné jedince v produkci *Served* s performery vůbec nespojujeme, a to za prvé díky umístění inscenace do již zmíněného prostředí a za druhé díky akcím, které reální jedinci v produkci vykonávají. Divák pozoruje pekaře, jak krájí kus těsta, váží ho a následně ho rozvaluje na dřevěné desce. V jiné místnosti přihlíží, jak kuchař krájí zeleniny, restuje ji a koření. Každý z nich předvádí

pouze aktivity, které vykonává ve své profesi, které nenesou žádné další významy, na kterých by byly postupně stavěny další akce. Jejich aktivity jsou pouze předvedeny a představeny. Takové zapojení aktérů v inscenaci podporuje vnímat jedince spíše i nadále jen jako kuchaře, uklízeče nebo pekaře než jako zaměstnance a zároveň performeru, i přesto, že je součástí produkce a vystupuje před diváka.

Neimperektivnost a mis-performance neboli performerovo selhání jsou strategiemi, které nejenom připomínají neprofesionalitu aktéra, ale zároveň přináší širší poznání o zapojeném jedinci. Tvůrci divadla reálných jedinců vystavují své performery nečekaným situacím, ve kterých se odhalí aktérova svébytnost. Kromě dobře nazkoušených pasáží, které mimo jiné ilustrují jejich běžné činnosti, vytváří tvůrci situace, které přináší širší poznání o aktérovi. Jedná se o zapojování čistě performativních dějů. Nicméně uskupení Forklift Danceworks nevyužívá těchto strategií k vybudování autentického dojmu. Dále se analýza zaměří na podobu akcí, které jedinci v inscenaci vykonávají, přičemž nejprve bude představeno dění na scéně.

Performeré v produkci *Served* vykonávají jim známé činnosti, a kromě představení svých pracovních aktivit neprovádí v inscenaci žádné další akce. Již v první části produkce byl zapojen celý personál, který mohli diváci pozorovat v několika různých prostorách personálu. Kuchaři dávali pizzu do pecí, opékali chleby, plnili sendviče. Zobrazení jejich rutiny pokračovalo i v druhé části inscenace, kde jsou aktivity pouze vytrženy z kontextu, z jejich provozování v pracovním prostředí. Nově je na ně upoutána větší pozornost pomocí divadelních prostředků. Po několika minutovém procházení mezi místnostmi se diváci přesunou do velké kuchyně, kde, jak jsme již popsali výše, vše vypadá jako za normálního chodu. Hlavní šéfkuchař zvolá ke kolegům: „Jsme připraveni otevřít servis?“ Ozve se souhlas a šéfkuchař, který stál za barem, předstoupí blíže k divákům a vyzve je do jídelny. Místnost jídelny je s příchodem diváků již proměněna na jeviště. Židle jsou postaveny na krajích místnosti a performeré mají pro sebe poměrně velký prostor, v jehož středu stojí za pojízdným pracovním stolem jedna z pekařek. Aktérka je osvětlená, zbytek místnosti je ve tmě a hraje hudba. Upozornění na jedince pomocí světla, dále práce s prostorem a přítomnost hudby již nasvědčují stopy inscenování a produkce přestává být pouhou exkurzí. Jenomže v následujících minutách se odehrává to samé, co divák již zažil v oněch místnostech. Jediným rozdílem je to, že publikum hledí vždy na jednoho konkrétního aktéra a během jeho prováděných činnostech poslouchá jeho

hlas v podobě předem nahraného audiálního výstupu. Můžeme akce považovat za nefiktivní, pravdivé a skutečné, jelikož se jedná o jim přirozené činnosti, ale rozhodně ne jako akce, které by v divákovi navozovali dojem *autentického*. To, co dojem, i přes *realnost* akcí, destabilizuje je zde jejich vyčlenění na jeviště, kde se akce stávají pouhými znaky, a nikoliv autentickým projevem.

Performativní momenty tedy momentu, které nejsou předvedením něčeho, nýbrž vznikají přímo na jevišti patří ke strategiím divadla reality, jsou dalším prvkem, který v inscenaci *Served* absentuje. Performativní děje, podle Fischer-Lichte a Roselta, *fungují jako konstituce skutečnosti, protože jednání nejsou pouze zobrazována, předehrávána či reprezentována, nýbrž vznikají a zpřítomňují se v procesu svého provádění,*¹⁹⁰ Inscenace *Served* se performativním akcím velice přibližovala, ale pouze přibližovala. Na první pohled by se mohlo zdát, že akce vznikaly přímo v produkci. Například když vystoupila pekařka, rozvalovala těsto, posypávala ho skořicí, zabalovala, a nakonec na plech dávala nakrájené kousky, její dezert vznikal přímo před očima diváka. Nicméně jednalo se o pouhý útržek z celé její akce, který byl předvedením, vystavením a zobrazením její práce, nikoliv performativním dějem. Abychom ho mohli považovat za konstituci skutečnosti, musela by předvedená akce mít v inscenaci odlišný význam. Skořicového šneka by pekaři opravdu museli upéct a na konci inscenace divákům dát, aby divák pochopil, že to, co je předváděno, je zároveň skutečností, performativní realitou. Ať už to byla pekařka, cukrář nebo následně trojice kuchařů smažící palačinky za stolem uprostřed jeviště, jejich akce byli sehraným výstupem, který byl předváděn, nikoli právě vznikajícím.

Dalším z konstitučních prvků, které vytváří dojem autenticity, je křehkost inscenací. Jak jsme již uvedli ve třetí kapitole, inscenace by neměla budit dojem secvičené, ucelené a dokončené produkce. Ve druhé části *Served* po představení pekařk, přichází na řadu cukrář, který má naprosto stejnou úlohu, vykonat to, co dělá běžně ve své práci. Forklift Danceworks uvedením dalšího aktéra do středu jeviště odhalují předpřipravenou strukturu, čímž vytváří dojem stabilní a secvičené produkce. Ten je dále podpořen perfektní komunikací mezi osvětlením, hudbou, audiálním komentářem a výstupy jedinců. Ve třetí fázi produkce, které již naznačuje choreografickou práci s jedinci, se zase skupina zaměstnanců přemísťuje po jevišti s vysokými pojízdnými vozy do různých tvarů. Z každého úhlopříčného rohu vychází

¹⁹⁰ Viz FISCHER-LICHTE, ROSELT, cit. 8, s. 153.

naproti sobě dvě dvojice, které se ve středu jeviště setkají, otočí se kolem sebe a odejdou na určité místo na jevišti. Dalším příkladem by bylo sestavení dlouhého stolu z několika menších, kdy pod secvičenými pohyby aktéři umísťují jeden malý stůl za druhým. Prováděné akce se dějí v korektní časové následnosti ve vztahu s dalšími složkami jako například s hudbou, jedince již začínáme vnímat také jako performery, nicméně efekt křehkosti z inscenace nepramení. Daleko více se jedná spíše o secvičenost a perfektnost jednoduchých, amatérem zvládnutelných pohybů.

Vystavující akce, jak si je dovolíme nazvat, během kterých se představilo několik zaměstnanců Williams Collegské kantýny, sice neměli pozitivní vliv na vytvoření autentického zážitku, nicméně se jim podařilo zprostředkovat poznání performerovy každodenní aktivity a podívat se na jejich běžné činnosti novým pohledem. Vytržení akcí z běžného kontextu a upoutání na ně pozornosti jako na něco spektakulárního – jejich nasvícení a doprovod hudby – umožnily divákovi považovat akci za více důležitou a přinesly jí větší hodnotu. Cukrář, který nastoupil po pekaře, zdobil za pracovním stolem dort. Na jeho tváři se jevil blažený úsměv, když pomalými pohyby ruky, ve které držel sáček s krémem, tvaroval květy na dortu. Nanášení krému na dort najednou nevypadalo jako pouhé nanášení krému, nýbrž jako umění, které vykonává opravdový maestro. Způsob, jakým zdobil dort – krátké, plynulé ale přesné pohyby ruky – vypadal skoro jako secvičená choreografie, přitom se jednalo o jeho obyčejně provozovanou aktivitu. Forklift Danceworks zde povyšovali každodenního pohyb personálu na pohyb umělecký, a tím zároveň zvyšovali jeho hodnotu v očích diváků.

Zmínili jsme, že se v produkcích objevilo nahrané mluvené slovo personálu, nyní se tedy zaměříme na práci s jejich výpověďmi jako s jedním z dokumentárních materiálů produkce. Jak bylo představeno v teoretické části práci, texty divadla reality se snaží divákovi zprostředkovat opravdové příběhy zapojených aktérů a ve svém výsledku mívají fiktivní charakter. Pokusíme se odhalit, za jakým účelem Forklift Danceworks příběhy jedinců užívá, jaké významy vytváří a zda je s informacemi pracováno obdobným způsobem, jaký jsme uvedli v kapitole čtvrté a který bude ve zkratce pro připomenutí představen.

Ve scénářích divadla reality jsme pojednali o záměrné manipulaci s fakty, která především souvisí s ochranou performerova soukromí, s vytvořením dostatečného odstupů mezi performerem a pronášeným obsahem, který jednak

vytváří pro performeru komfortní prostředí k přirozenému projevu a zároveň podporuje kvalitu autentického projevu. Produkce *Served* je primárně založena na pohybových akcích, nicméně během inscenace se několikrát ozve namluvený komentář, ve kterém reální jedinci hovoří o svém vztahu ke své práci.

„Začal jsem s pečením v jednom z pekařství na druhé avenue, bylo to hned druhý den, co jsem přijel do této země a stále to dělám, celých šedesát pět let a miluji to.“ Říká jeden z komentářů namluvený cukrářem během druhé části produkce, kdy aktér stojí osvětlený za pracovním stolem a zdobí dort. Z dalšího výstupu, tentokrát kuchařky, kterou divák spatří v šatně personálu, zazní: „Přijela jsem sem původně jenom na rok, chtěla jsem si vydělat nějaké peníze a pak se vrátit domů, nakonec jsem tady ale zůstala. To, co miluju na své práci je pomoc dětem, servírovat jim a usmát se na ně, jsou to možná drobnosti, ale mám to ráda.“ Namísto poskytnutí divákovi osobní příběh jedince se komentář stává pouhým útržkem reality, který obdobně jako všechny audiální výstupy přináší pouze informace o tom, že jedinec *dělá práci dlouho a má ji rád*. Denis McQuail, americký mediální teoretik, představil ve své publikaci o masové komunikaci¹⁹¹ Westerstahlova kritéria objektivitu, se kterými si vypomůžeme při vymezení pravdivosti komentářů poskytnutých v produkci *Served*. Pravdivost podle autora spočívá nejenom v oddělení osobního komentáře od konstatování, ale také v úplnosti, v nezatajování a v absenci jakékoli manipulace s informacemi. Forklift Danceworks nám představují výpovědi pronášené přímo reálnými jedinci, publikum tedy poslouchá původní informace od svého zdroje. Jenomže audiální výstupy jsou pouze výstřížkem reality a úplnost informací zde absentuje. Předkládaný materiál je výsledkem manipulace s informacemi, díky kterým si divák může vytvořit pouze jedno schéma, jeden význam o aktérech. Forklift Danceworks nefabulují s informacemi, aby vytvořili zdání autentického, nýbrž aby zobrazili své performery jako poctivé, tvrdě pracující a pozitivní zaměstnance, kteří milují svou práci a vidí v ní poselství. Jeden z kuchařů například pronese, že jeho hlavním cílem je servírovat studentům dobré jídlo, a tím jim pomoci, aby úspěšně dokončili školu. Jediné negativně hodnotící informace, které z komentářů vyplývají, jsou přiznání aktérů, že práci považují za společensky opomíjenou a nedostatečně chvályhodnou, nebo že je fyzicky náročná, ozve se také časová obtíž vzhledem

¹⁹¹ MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. 4., rozš. a přeprac. vyd. Praha: Portál, 2009. 639 s. ISBN 978-80-7367-574-5.

k rodinnému životu a práce na směny. V samotném závěru produkce divák poslouchá změt několika výpovědí, přičemž každou z nich pronesl jiný jedinec, například: „V pekárně je málo vzduchu.“ „Mám čtyři děti a do práce chodím na noční směny.“ Zmíněné zápory jsou v produkci využity jako podpora cíleného vyznění inscenace. Paradoxně slouží k vytvoření pozitivního názoru na performery. Pracuje tu i přesto, že má čtyři děti, že je tu málo vzduchu, že je to fyzicky náročné. Negativní informace fungují jako představení překážek, které tím, že zaměstnanci práci nadále vykonávají, jsou spatřovány jako překonané, a oni se zdají být hrdiny. Namísto zobrazení kantýny a jejích zaměstnanců v co největší komplexnosti z různých úhlů pohledů, Forklift Danceworks nabízí pouze jeden význam. Zaměření na jasně pozitivní vyznění o pracovním prostředí, o zaměstnancích a jejich práci nemusí být nepravdivé, nicméně rozhodně není *důvěryhodné*, a to právě z důvodu nabídnutí pouze jednoho typu informací nebo takových informací, které podporují totožný význam.

Výpovědi reálných jedinců jsou v inscenaci *Served* použity za účelem podpory konkrétního významu, mají utvořit o aktérovi obraz pracovitěho zaměstnance, který má rád svou práci a který by si zasloužil větší společenské pozornosti. I přesto, že se jedná o komentáře, za jejichž slovy stojí reální jedinci, jejich užití vykazuje určité strategické záměry a odhaluje výběr pouze určitého penza informací. Práci s dokumentárním materiálem v tomto případě můžeme považovat za manipulativní. Navíc poskytnutí pouze jednoho pohledu na téma produkce destabilizuje autentický dojem, jelikož podryvá *důvěryhodnost* inscenace.

Allison Orr se svou spolu choreografkou Krissie Marty nevyžívají v inscenaci *Served* práci s diváckým očekáváním, performativity, imperfektivnosti, mis-performance a ani křehkosti jako strategických postupů k vytvoření autentického dojmu. Jejich inscenace autentický dojem nevytváří a z hlavních rysů divadla reality bychom této produkci mohli přiřadit pouze následující: „*zaměření na reprezentaci reálných jedinců nebo jejich přímé vystoupení v rámci performance, snaha o rozšíření veřejné tolerance a pochopení těchto jedinců a jejich sociálního prostředí.*“ Tedy všechny ostatní charakteristiky, kromě užití autentických efektů.¹⁹² I přesto produkce přispívá k sounáležitosti, budování společenství a překračování sociálních bariér, za kterými podle Garde s Mumfordem stojí právě užití již zmiňovaných strategií. Jednou z možností, které můžeme přisoudit podporu již

¹⁹² Viz GARDE, MUMFORD. cit. 6, s. 24.

zmíněných hodnot mohou být scény, ve kterých jedinec stojí uprostřed jeviště a vykonává své běžně provozované činnosti. Aktéři se v těchto momentech jeví být upřímně zaujatí svou prací a divák má dojem, že práce jedince opravdu naplňuje a těší ho. Upoutání pozornosti na aktéra může nabídnout divákovi nový pohled na zaměstnání a na zobrazeného jedince. Na druhou stranu tato kvalita může být zároveň narušena namluvenými komentáři, které odhalují jednostranné užití výpovědí reálných jedinců a manipulují diváka do utváření konkrétního významu. Zda užití komentářů uvedeným způsobem opravdu destabilizuje i důvěryhodnost akcí, ve kterých performeři zobrazují své nadšení pro práci, závisí na odlišné divácké recepci, a tudíž tento soud raději ponecháme stranou. Výsledná produkce tedy nepřináší mnoho prokazatelných důkazů, kterým bychom mohli dát za příčinění rozšiřování veřejné tolerance, pochopení jedinců a jejich prostředí či budování společenství.

Závěr

Práce byla vytvořená na základě osobního zaujetí autorky bakalářské práce o současnou formu dokumentárního divadla, která ve svých produkcích zobrazuje reálné jedince. Předmětem zájmu především bylo, jak se současným reprezentantům dokumentárního divadla, kterými jsou například německá uskupení Rimini Protokoll a She She Pop nebo manchesterstské divadlo Quarantine, daří vytvářet autentické zážitky. Prožitky spočívají v poskytnutí vztahu s něčím *opravdovým, pravdomluvným, věrohodným nezprostředkovatelným*. Ptali jsem se, z čeho pramení autentická hodnota produkcí. Zajímalo nás, zda její úspěch spočívá v nahrazení herce aktérem z řad „obyčejných jedinců,” kteří velice pravděpodobně neabsolvovali herecký trénink, nebo dokonce ani nebyli publikem jiných divadelních inscenací obecně. Kládli jsme si otázku, zda přítomnost výše zmíněných jedinců jako nového dokumentárního materiálu je natolik autentickou složkou, že je schopna vytvořit produkci samovolně bezpodmínečný ráz autenticity, nebo zda je výsledkem aplikování určitých strategií. Dále jsme se ptali, do jaké míry jsou produkce založeny na faktech, a popřípadě do jaké míry je naopak od nich opouštěno.

Zaměřili jsme se na výstupy tzv. reálných jedinců, jak jsme aktéry po vzoru teoretiků Grade a Mumforda rovněž nazývali. Zkoumali jsme, jak je tvořen samotný scénář a jak je v něm zastoupena pravdivost a informovanost coby logicky primární zdroje pro vystavění autentického zážitku.

Stěžejním výsledkem našeho zkoumání je rozhodnutí nazývat v inscenacích prezentovaných autentický zážitek spíše autentickým konstruktem. Neboť to, co se nám v inscenacích jeví jako *dar authenticity*, je výsledek tvůrčích strategií a záměrů vytvořených za účelem zmíněný takzvaně autentický prožitek zprostředkovat. Tomuto cíli jsou přizpůsobeny takřka veškeré složky inscenace.

Cesta k dosažení autentického zážitku začíná samotným zapojením reálného jedince namísto herce a pokračuje specifickým vedením aktéra. Reálný jedinec na scéně nabourává konvenčně zažité formy klasického divadla, na které je při vstupu do divadla připraven. Klasickým divadlem zde myslíme především takové divadlo, které využívá iluzivního herectví spočívajícího v reprezentaci dramatické postavy hercem. Práce s diváckým očekáváním a neuplatnění klasické divadelní reprezentace jsou prvotními strategickými postupy divadla reálných jedinců. Tvůrci formy vytváří zdání, že s performery není pracováno jako se znaky konstituujícími významy,

nýbrž jako s osobami, které neznamenaají nic jiného než to, čím sami jsou. Jeví se být performery, kteří neodkazují k ničemu jinému, než sami k sobě, a divadlo je tak pouze médiem, které na jedinečné osoby upozorňuje a představuje je svým divákům. Divadlo reálných jedinců se snaží vytvořit pocit, že produkce je pouhým zobrazením reality na jevišti. Jak jsme ale prokázali v kapitole třetí a doložili na analýze inscenace *Kreuzwortsätsel Boxenstopp*, tvůrci s jedinci a jejich akcemi na jevišti pracují jako se znaky. Aplikují charakteristický rys a podstatu znaku, a to odkazovat k něčemu jinému, než sám k sobě a tím vytvářet význam. Reální jedinci často v produkcích reprezentují celou komunitu nebo slouží jako představení určitého tématu. Práce se znakovostí je nejvíce postřehnutelná v aktérových akcích na jevišti, kterým se tvůrci snaží dát ráz performativního děje. Zdánlivě nic neznamenaající akce, které se tváří být nepředstíranou realitou, naopak nesou již zakódované významy. Jak jsme zmínili v analýze inscenace *Kreuzwortsätsel Boxenstopp*, performerka nepoužívá vozík, který ji na jevišti přenese přes několik schodů z důvodu jejích omezených fyzických možností, ale z důvodu produkování významu. Akce primárně odkazuje ke stáří a závislosti na pomoci strojů. Dále se tvůrci snaží o zapojení čistě performativních dějů, aby si produkce zachovávala ráz přirozenosti. Vystavují své performery akcím, ve kterých jsou odkázáni sami na sebe a musí na jevišti spontánně jednat, čímž se projeví jejich svébytnost. Jako příklad jsme ve třetí kapitole uvedli rozbitou rekvizitu během produkce. Akce samozřejmě můžeme považovat za opravdivé, nehrané a skutečné, nicméně otázkou zůstává, na kolik jsou doopravdy autentické, pokud se jedná o tvůrci záměrně vytvořené akce, jejichž cílem je vytvořit určitý dojem. Navíc situace, které autoři do inscenací zapojují, postaví performeru do nepřipravené role, ve které se sice ukáže jeho přirozenost, ale nezapomeňme, že ta také spočívá v aktérově neprofesionalitě, jelikož se primárně nejedná o trénovaného performeru. Zapomínání textu, přeřikávání se a projevy nervozity zde nepředstavují nijak zakrývané momenty. Tvůrci se nesnaží performerům jejich výstupy usnadnit, aby je zobrazili jako ty nejlepší performery, jakými by mohli být. Naopak je divák cíleně svědkem aktérova selhání v krizových situacích, o čemž jsme hovořili jako o mis-performance, tedy jako o neschopnosti na jevišti vystupovat. Momenty, které by se v divadelních inscenacích pracujících s profesionálními performery mohly jevit jako nepřístupné a být negativně hodnocené, jsou zde užívány v co možná největším měřítku. Nejedná se totiž o hodnotu negativní, ale naopak o pozitivní aspekt divadla reálných jedinců, který přispívá k autentickému dojmu. Akcentování přirozené povahy, po všech jejích

stránkách včetně zobrazení neschopnosti, trapnosti a neprofesionality, je základním předpokladem pro vytvoření zmíněného prožitku.

Důraz na svébytnost nesouvisí pouze s performerovým výstupem, ale také s celkovou podobou inscenace, která má disponovat veškerými opaky perfektnosti. Tedy opět to, co bychom považovali za záporné, je zde funkčním strategickým plánem. Cílem k vytvoření autentického prožitku je zapotřebí, aby inscenace vykazovala prvky „nenazkoušenosti“, neucelenosti a nekompaktnosti. Příkladem zmíněného přístupu může být viditelná nápověda během uvedení inscenací, které si má divák cíleně všimnout. Produkce tedy tematizují sebe samy a ukazují divákovi své slabiny, které slouží jako nositelé významu.

Díky snaze o odhalení strategických postupů divadla reálných jedinců jsme si povšimli nového pojetí pravdivosti ve formě dokumentárního divadla. Realita je maximálně přizpůsobena snaze o zprostředkování autentického zážitku a fakta přestávají být stěžejním prvkem zmíněné formy. Zobrazit performera přirozeného a tím vytvořit autentický prožitek, spočívá v sestavení textu, který nemusí být pravdivým. Scénář musí obsahovat takové informace, které je aktér schopný divákům sdělit. Pokud performer není schopný některé aspekty svého příběhu vyslovit, musí být fakta pozměněna. Jako příklad nám posloužila inscenace *The Two Words For Charlie F*, jejíž scénář obsahoval několik osobních příběhů skupiny vojáků, nicméně konkrétní příběhy nebyly prezentovány jejími nositeli. Dokázat, že zastoupení fakticity a pravdivosti není cílem současného dokumentárního divadla a že se nejedná o prvky, které by vytvářely autentický efekt, jsme se snažili na produkci 100% Amsterdam od uskupení Rimini Protokoll. Jejich další inscenace *Kreuzworträtsel Boxenstopp* nám posloužila k poukázání na jevy, díky kterým vzniká autentický zážitek především, a to již zmíněné akcenty na selhání, mis-performance, celkovou křehkost inscenace jako její sebereflexivní pojetí a dostatečný prostor k zažívání přítomnosti performerek.

Dospěli jsme k poznání, že autenticita je primárně něčím, co není spojováno s *pravdivostí*, nýbrž s *jedinečným zážitkem, který vytváří pocity sounáležitosti, humánnosti a podporuje toleranci mezi sociálními skupinami*. Nové pojetí autenticity, které v divadle reálných jedinců neznamená pouze něco původního, pravého a věrohodného, jak o významu slova autenticity hovoří *Slovník spisovného jazyka českého*, nás přiměl k analýze amerického uskupení Forklift Danceworks, jejichž tvorba vykazuje značné sociální přesahy. Položili jsme si otázku, zda jsou

sociální a politické změny pramenící z jeho tvorby následkem užitých strategií, které podle autorů Garde a Mumfora mohou k pozitivnímu sociální dopadu přispět. Aplikováním strategií, které jsme analyzovali v teoretické části práce, jsme dospěli k tvrzení, že uskupení strategií divadla reálných jedinců nevyužívá. Domníváme se proto, že pozitivní sociální vliv, a to například budování společenství a vzájemné tolerance, jsou spíše výsledkem spolupráce mezi tvůrci Forklift Danceworks a aktéry uvnitř komunity, než mezi divákem a zobrazovanou komunitou.

Zkoumání formy dokumentárního divadla z hlediska užívání jejích materiálů coby materiálů dokumentárních, které jsou dokladem a reprezentantem vnější nedivadelní reality, nás přimělo k přemýšlení o tom, co je pravdivost a co je autenticita, kde se dva zmíněné pojmy rozcházejí a co je naopak spojuje. Snaha o zodpovězení otázek týkajících se autenticity otevřela téma sdílené přítomnosti na jevišti, která se v divadelních produkcích současného dokumentárního divadla jeví být hodnotou nejzásadnější a se kterou je pojem autenticity spojován. Spor o tom, zda současné produkce opravdu disponují autenticitou, nebo zda jsou pouhým efektem výsledných strategií, jsme vyřešili. Dospěli jsme k poznání, že autentický prožitek je dojmem vytvořeným na základě užití konkrétních strategií, jejichž užití jsme dokázali na analýzách uskupení Rimini Protokoll a Forklift Danceworks. Nicméně po dlouhodobém výzkumu problematiky bychom v závěru bakalářské práce rádi připomenuli výrok režiséra Rimini Protokoll Wetzela, který nás upozornil, že divadlo není autentickou situací. Snaha o její vytvoření bude tedy ve svém výsledku *vždy* a *jedině* dojmem, za jehož vznikem stojí autorské záměry a jejich strategie. Neméně také souhlasíme s některými recenzenty, kteří současné produkce divadla reality považují za takové přiblížení realitě, jakému se divadlo vůbec může dostat.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

1. 100% Amsterdam (in Dutch with English subtitles), 2018. *YouTube* [online], [cit. 11. 7. 2018]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=IHyTCBnqTbc&frags=pl%2Cwn>
2. RIMINI PROTOKOLL, 2018, Videos - Rimini Protokoll. Rimini-protokoll.de [online]. 2018. [cit. 11.7. 2018]. Dostupné z: <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/videos>

Literatura

1. ABERCROMBIE, Nicholas. *Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination*. Brian Longhurst. London: SAGE Publications Ltd, 1998. 197 s. ISBN 0803989628
2. BEHRENDT, Eva. Specialists in their own lives. In DREYSSE, Miriam, MALZACHER, Florian. *Experts of the everyday. The Theatre Of Rimini Protokoll*. Berlín : Alexander Verlag, 2008. s. 64-73. ISBN10 3895811874.
3. BISHOP, CLAIRE. *Artificial hells*. London: Verso, 2012. ISBN-10 1844676900
4. DE WAAL, Ariane. Staging Wounded Soldiers: The Affects and Effects of Post-Traumatic Theatre. *The Performance Paradigm*. 2015, vol. 11, s. 5-15, 120 s. ISSN: 1832-5580
5. DREYSSE, Miriam, MALZACHER, Florian. Foreword. In DREYSSE, Miriam, MALZACHER, Florian. *Experts of the everyday. The Theatre Of Rimini Protokoll*. Berlín : Alexander Verlag, 2008. s. 8-14. ISBN10 3895811874.
6. DREYSSE, Miriam. The performance is starting now. On the relationship between reality and fiction. In DREYSSE, Miriam, MALZACHER, Florian. *Experts of the everyday. The Theatre Of Rimini Protokoll*. Berlín : Alexander Verlag, 2008. s. 76-100. ISBN10 3895811874.
7. FISCHER-LICHTE, Erika, ROSELT, Jens. Přitažlivost okamžiku – představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy. In.: Roubal, Jan: *Souřadnice a kontexty divadla. Antologie současné*

- německé divadelní teorie*. Praha : Divadelní ústav, 2005, s. 147–154. ISBN 80-7008-189-1.
8. GARDE, Urike, MUMFORD, Meg, Staging Real People: On the Arts and Effects of Non-Professional Theatre Performers. *The Performance Paradigm*. 2015, vol. 11, s. 5-15, 120 s. ISSN: 1832-5580
 9. GARDE, Ulrike, MUMFORD, Meg. Theatre of Real People. Diverse Encounters at Berlin's Hebbel am Ufer and Beyond. London and New York: Bloomsbury Publishing, 2016. ISBN 1472580230
 10. HAY, Chris. The Corpse Corpses: Non-Professional Performers and Misperformance. *The Performance Paradigm*. 2015, vol. 11, s. 46-58, 120 s. ISSN: 1832-5580
 11. IRMER, Thomas. *A Search for New Realities. Documentary Theatre in Germany*. In TDR/The Drama Review 50 Fall, 2006, č. 3, s. 16-28. ISSN: 1054-2043.
 12. LAERA, Margherita. 'Expert' Dramaturgies: Halgard Haug of Rimini Protokoll in Conversation with Margherita Laera. In LAERA, Margherita. *Theatre and adaptation: Return, Rewrite, Repeat*. London : Bloomsbury, 2014. S. 242. ISBN 978-1-4725-2241-2
 13. MALZACHER, Florian. Dramaturgies of care and insecurity. In DREYSSE, Miriam, MALZACHER, Florian. *Experts of the everyday. The Theatre Of Rimini Protokoll*. Berlín : Alexander Verlag, 2008. s. 14-46. ISBN10 3895811874.
 14. MARTIN, Carol. Bodies of Evidence. *The Drama Review : the Journal of Performance Studies*. Cambridge (MA) : MIT Press. 50 Fall, 2006, č. 3. s. 9-14. ISSN 1054-2043.
 15. MASSIE, Eleanor. Love Songs and Awkwardness: Non-Professional Performers and Affective Labour. *The Performance Paradigm*. 2015, vol. 11, s. 59-75, 120 s. ISSN: 1832-5580
 16. MCQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. 4., rozš. a přeprac. vyd. Praha: Portál, 2009. 639 s. ISBN 978-80-7367-574-5.
 17. MÜLLER, Tobi. "But you've been rehearsing your entire lives!" In In DREYSSE, Miriam, MALZACHER, Florian. *Experts of the everyday. The Theatre Of Rimini Protokoll*. Berlín : Alexander Verlag, 2008. s. 212-220. ISBN10 3895811874.

18. PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004. 542 s. ISBN 80-88987-24-5.
19. READ, Michelle. *Presence and Authenticity: An investigation into the process and practice of working with people as both subject and performer in theatre of the real*. London, 2010. Master's thesis. Goldsmiths, University of London.
20. ROSELT, Jens. Rimini Protokoll and Bürgerbühne Theatre: Institutions, Challenges and Continuities. *The Performance Paradigm*. 2015, vol. 11, s. 76-87, 120 s. ISSN: 1832-5580
21. ROSELT, Jens. Making an appearance. In DREYSSE, Miriam, MALZACHER, Florian. *Experts of the everyday. The Theatre Of Rimini Protokoll*. Berlín : Alexander Verlag, 2008. s. 46-64. ISBN10 3895811874.
22. SANTOS, Bárbara, BOAL, Julian a BOAL, Augusto. *Divadlem ke změně: vybrané texty k divadlu utlačovaných*. [Praha]: Antikomplex, 2016. 101 stran. ISBN 978-80-906198-2-1.
23. ŠIROKÁ, Dominika. *Teatralizácia dokumentárneho materiálu v procese vývoja dokumentárneho divadla*. Olomouc, 2014. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci.
24. VAN ERVEN, EUGENE. Towards a New Cutting Edge: Where Avantgarde Meets Community Art. *TDR/The Drama Review* 2016, vol. 60, no. 4, pp. 92-107. ISSN 1054-2043

Ostatní zdroje

1. Chácara Paraíso, 2018. Rimini-protokoll.de [online]. 2018. [cit. 11.7. 2018]. Dostupné z: <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/chacara-paraiso>
2. DIVADLO ARCHA, O.P.S., 2018, Divadlo Archa: Co děláme. *Divadloarcha.cz*[online]. 2018. [cit. 11.7. 2018]. Dostupné z: <https://www.divadloarcha.cz/cz/projects/show/rimini-protokoll/11>
3. FORKLIFT DANCEWORKS, 2018, Mission and History. *Forklift Danceworks* [online]. 2018. [cit. 11. 7. 2018]. Dostupné z: <http://www.forkliftdanceworks.org/mission-and-history/>

4. FORKLIFT DANCEWORKS, 2018, Video Gallery. Forklift Danceworks [online]. 2018. [cit. 11. 7. 2018]. Dostupné z: <http://www.forkliftdanceworks.org/video-gallery/>
5. MY PARK, MY CITY and DANCEWORKS, FORKLIFT, 2018, My Park, My Pool, My City. *Forklift Danceworks* [online]. 2018. [cit. 11. 7. 2018]. Dostupné z: <http://www.forkliftdanceworks.org/projects/my-park-my-pool-my-city/>
6. RIMINI PROTOKOLL, 2018, Videos - Rimini Protokoll. Rimini-protokoll.de [online]. 2018. [cit. 11.7. 2018]. Dostupné z: <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/videos>
7. TELEVIZE, ČESKÁ, 2018, Brazilská policie je postrachem – ročně zabije nejvíce lidí. *ČT24 - Nejdůvěryhodnější zpravodajský web v ČR - Česká televize* [online]. 2018. [cit. 11.7. 2018]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/svet/1008990-brazilska-policie-je-postrachem-rocne-zabije-nejvice-lidi>

NÁZEV:

Expertí všedního dne v současné doku-performance

AUTOR:

Kristýna Břeská

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ABSTRAKT:

Bakalářská práce se zaměří na stěžejní představitele současné doku-performance co by jedné z nejprogresivnějších forem současného divadla. Dokumentární performance zakládá tematický půdorys na autenticitě, která je stěžejní složkou uměleckého celku a je v divadelním prostoru v různých formách prezentována prostřednictvím dokumentárního materiálu. Cílem práce bude komparativně analytickou metodou představit výrazné autory a poukázat na specifčnost jejich děl, popřípadě odhalit společné rysy jejich umělecké práce, přičemž se diplomantka zaměří zejména na zvolené způsoby práce s dokumentárními prostředky. Těmi jsou nejčastěji zapojení audiovizuálních materiálů, reprodukováných výpovědí svědků, ale také a především jejich samotná přítomnost ve výsledné doku-performance. Právě tato specifická rovina autenticity se stala významnou složkou současné dokumentární performance a v německojazyčném prostředí se vžila pod pojmem „expertí všedního dne“, který bude rovněž klíčovým pojmem a prizmatem analýzy. Při analýze dílčích současných doku-performancí budou použity relevantní teoretické postupy, které se – vzhledem k zaměření bakalářské práce na celoevropský kontext – budou převážně opírat o zahraniční tematické studie a teoretické koncepty.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Reální jedinci, dokumentární divadlo, autenticita.

TITLE:

Experts of the everyday in contemporary docu-performance

AUTHOR:

Kristýna Břeská

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ABSTRACT:

The thesis is focused on the principal performers of contemporary docu-performance, one of the most progressive forms of contemporary theatre. The documentary performance builds the thematic elements on authenticity, which is a pivotal component of the whole artistic work and is presented in various shapes and forms by the documentary material. The aim of the thesis is to analyze and present notable authors, point out their specific traits or to reveal the common features of their artistic work. The author of this thesis will focus mainly on selected ways of working with the documentary material, usually represented by using of audiovisual materials, the testimonies of witnesses, but also their presence in the docu-performance itself. This specific level of authenticity has become an essential component of contemporary docu-performances, and in the German-speaking world, it has become known under the label "day-to-day experts", which is also a fundamental object of the analysis. Through the analytical process, relevant theoretical approaches are used, supported by foreign thematic studies and theoretical concepts.

KEYWORDS:

Real people, documentray theatre, authenticity