

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Projekt Everything Is Possible

Lucie Ženčíková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.
Studijní program: Teorie a dějiny dramatických umění

Olomouc 2016

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/diplomovou práci na téma „Projekt Everything Is Possible“ vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci, dne 19. 4. 2016

.....

podpis

Ráda bych touto cestou poděkovala Mgr. Jitce Pavlišové, Ph.D. za odborné vedení a cenné rady. Rovněž děkuji Martinu Hlouškovi za konzultace a poskytnutí užitečných materiálů. Velké díky patří mé rodině a přátelům za trpělivost a podporu.

Obsah

Úvod	5
1. Teoretický základ a terminologie	10
1.1. Performance	10
1.2. Site specific	13
1.3. Street dance	15
2. Ostrava a její kulturně-divadelní kontext	20
2.1. Projekt EIP v kontextu ostravského divadelního prostředí	27
3. Projekt Everything Is Possible	30
3.1. Na pomezí divadla a performance	30
3.2. Projekt EIP – Genesis	34
3.3. Projekt EIP – Faceless	41
4. Pozice street dance v českém divadle s ohledem na Projekt EIP	47
4.1. Komparace aspektů street dance v obou dílech Projektu EIP ...	47
4.2. Street dance v českém divadelnictví	49
Závěr	52
Seznam použitých pramenů a literatury.....	55
Informační příloha	58

Úvod

Tancem se prakticky i teoreticky zabývám již řadu let. Od útlého dětství jsem navštěvovala kurzy společenských tanců, na gymnáziu jsem se začala věnovat street dance a má vášeň mě neopustila ani po nástupu na vysokou školu. Kromě neustálé snahy o zdokonalování své taneční techniky i schopností improvizace jsem také dostala příležitost tanec vyučovat a vzdělávat tanečníky různých generací i dovedností. Tato zkušenost mě naučila, jak důležité je mít povědomí o původu a vývoji tanečního umění, ale i jak obtížné někdy může být vysvětlit pohyb slovy. Samostudium a navštěvování tanečních workshopů všech druhů se stalo nutností, abych ostatním dokázala zprostředkovat to nejlepší ze sebe a svých znalostí. Tanec mě provázel téměř po celý život, naučil mne, jak udržovat kondici tělesnou i duševní, stal se pro mne nejlepší formou sebevyjádření a symbolem svobody projevu člověka.

Z toho důvodu je pro mě na divadelním umění nejvíce přitažlivá práce s tělesností aktéra či jakákoli známka přítomnosti tance napříč všemi divadelními druhy a žánry. Můj zájem především o pohybové divadlo vyústil v této bakalářské práci, která se zabývá dvoudílným tanečním projektem s názvem *Projekt Everything Is Possible* (dále označován jako *Projekt EIP* či pouze *Projekt*), jehož světová premiéra proběhla v únoru 2014 (první díl s názvem *Genesis*) a v září 2015 (druhý díl s názvem *Faceless*). Jeho hlavním iniciátorem je Martin Hloušek, streetový tanečník a vizionář, jenž se rozhodl zrealizovat svůj autorský námět velmi pozoruhodným způsobem. Technické zázemí, produkci a řadu praktických záležitostí zajistila Barbora Sosnovcová, studentka jevištního managementu na DIFA JAMU v Brně. Proto budu v následujících kapitolách hovořit o „autorech“, byť za hlavního tvůrce považuji M. Hlouška.

Projekt EIP se vyznačuje spojením velkého množství uměleckých prvků, z nichž se výrazně projevíly prvky site specific a performance, avšak dominantním znakem, který mě přiměl k bližšímu zkoumání, je spojení nevšedních tanečních žánrů od contemporary dance až po street dance. Kombinaci jmenovaných aspektů považuji za nesmírně inovativní a záslužnou zejména

v kontextu uvažování o street dance a jeho pronikání do divadelního, popřípadě performativního umění.

V současném divadelním vývoji totiž můžeme zaznamenat mj. snahu být co nejvíce aktuální a hledat inspirace v soudobých trendech, aby divadlo bylo zajímavé i pro mladší generace. Ačkoli se ze street dance stal již globální fenomén, znalosti široké veřejnosti jsou stále velmi zkreslené a nedostatečné, což má za následek, že asociace spojené s tímto tanečním žánrem jsou ponejvíce negativní. Street dance dokonce mnozí nepovažují za umění, a tak proniká do českého divadelního prostředí jen velmi pozvolna – zpravidla jako součást marketingové strategie ve snaze zaujmout diváky šokem, či jako nepřiznaný zdroj inspirace. Vznikají-li projekty, v nichž se samotní streetoví tanečníci snaží umístit street dance do divadelního prostředí, většinou se jim nedaří vytvořit dostatečně koherentní divadelní útvar. *Projekt EIP* tedy může působit jako modelový příklad divadelně-performativního díla, ve kterém street dance figuruje jako plnohodnotný významotvorný prvek na stejné úrovni s dalšími tanečními žánry.

Práci rozdělím do čtyř částí. V první teoretické části přiblížím pojmy performance, site specific a street dance. Budu se snažit vystihnout podstatu těchto termínů a v případě street dance se blíže zaměřím také na taneční styly, jež ve zkoumaném projektu figurují. Druhá kapitola se bude zabývat ostravským kulturně-divadelním kontextem, kde se budu s ohledem na historický vývoj města snažit nastínit specifika místní divadelní tvorby. Přiblížení historie považuji za důležité, neboť značně přispěla k místnímu naturelu a charakteru města. Touto kapitolou bych ráda zařadila *Projekt EIP* do ostravského divadelního prostředí a poukázala na aspekty, jež činí projekt jedinečným. Třetí část věnuji analýze obou děl *Projektu* s přihlédnutím k jejich divadelně-performativní povaze. Ve čtvrté kapitole se pak zaměřím na pozici a funkci street dance jak v rámci obou děl zkoumaného projektu, tak v českém divadelnictví obecně.

V teoretické části práce jsem se setkala s velmi nevyrovnaným množstvím dostupné literatury k jednotlivým pojmům. Terminologii k problematice performance čerpám z *Teatrologického slovníku*¹, jehož hlavním editorem je Petr Pavlovský, a publikace *Úvod do studia divadla*² Libora Vodičky. Základní vhled do

¹ PAVLOVSKÝ, Petr (ed.). *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. Praha: Libri, Národní divadlo, 2004, 348 s. ISBN 80-7277-194-9.

² VODIČKA, Libor. *Úvod do studia divadla*. Univerzita Palackého v Olomouci, 2007. 54 s. ISBN 978-

performativních studií mi poskytla kniha Aleksandry Jovicević a Any Vujanović *Úvod do performatívnych štúdií*,³ jež mi pomohla k pochopení aktuálních tendencí tohoto velmi širokého oboru s ohledem na jeho historický vývoj. Klíčovou nejen pro teoretické uchopení performance, ale hlavně pro potřeby terminologie a metodologie k analýzám v mé práci, je publikace Eriky Fischer-Lichte *Estetika performativity*.⁴ Jedna z nejvýznamnějších evropských divadelních teoretiček v této knize předkládá nový přístup k estetice performance a poukazuje na aspekty, na které je nutné se soustředit při analýze performativních projektů. K ucelení poznatků o performance a jejich možných součástech včetně intermediálních aspektů jsem využila také skript pro kombinované studium Andrey Hanáčkové *Základy teorie divadla*.⁵ Tematika performance tedy byla zpracována v poměrně velkém množství publikací.

K pojmu „site specific“ jsem čerpala informace pouze z publikace *Site Specific*⁶ Denisy Václavové a Tomáše Žižky. Z české dostupné literatury se jedná o nejobsáhlejší publikaci věnující se této problematice a nabízí dostatečné množství informací pro potřeby mé práce. S naprosto nedostatečným množstvím literatury jsem se však bohužel setkala při zpracovávání tématu street dance. Obecně lze říci, že na české akademické půdě se fenoménu street dance kromě několika bakalářských prací zatím nikdo ve větší míře nevěnoval. Nejvytíženější se v případě mé práce stala útlá knížka Martina Fiedlera *Hip hop forever*.⁷ Martin Fiedler patří k jednomu z prvních tanečníků street dance v našich zemích. Jeho dlouholeté zkušenosti z oboru považuji za uspokojivý důvod k považování této práce za vhodný zdroj. Mým původním záměrem bylo využít také poznatků z podobně útlé publikace *Tance 20. století*⁸ Radka Balaše, po důkladném prostudování jsem však zjistila, že ačkoli obě práce vznikly ve stejném roce, Balaš do velké míry čerpá informace právě od M. Fiedlera, navíc velmi zavádějícím způsobem, proto jsem od

80-244-1817-9.

³ JOVICEVIĆ, Aleksandra, VUJANOVIĆ, Ana. *Úvod do performatívnych štúdií*. Přeložila Vladislava Fekete. Bratislava: Divadelný ústav Bratislava, 2012, 206 s. ISBN 978-80-89369-24-9.

⁴ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, 334 s. ISBN 978-80-904487-2-8.

⁵ HANÁČKOVÁ, Andrea. *Základy teorie divadla*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, 64 s. ISBN 978-80-244-3641-8.

⁶ VÁCLAVOVÁ, Denisa, ŽIŽKA, Tomáš a kol. *Site Specific*. Ed. Jan Dvořák. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2008, 324 s. ISBN 970-80-86102-44-1.

⁷ FIEDLER, Martin. *Hip hop forever*. 1. vyd. Olomouc: Hanex, 2003, 71 s. ISBN 80-85783-41-X.

⁸ BALAŠ, Radek. *Tance 20. století*. 1. vyd. Olomouc: Hanex, 2003, 43 s. ISBN 80-85783-40-1.

tohoto záměru upustila. Kniha *Hip hop forever* však zdaleka není vyčerpávající, chybějící informace jsem tedy získala z internetových zdrojů, z nichž za nejzajímavější považuji záznam debaty Versus Google+ s názvem *Hip Hop on Trial*,⁹ v němž se mimo jiné řeší aktuální postavení hip hopové kultury ve společnosti.

V druhé kapitole jsem se opírala především o literaturu zabývající se historií Ostravy a aktuálními tendencemi v ostravském divadelnictví. Z publikace *Ostrava. Historie – kultura – lidé*¹⁰ jsem čerpala především informace týkající se ostravského kulturního vývoje. Kniha se v tematických kapitolách zaměřuje na všeobecný ostravský vývoj, pro ucelenější přehled zaměřující se na etablování divadla v Ostravě jsem využila knihy Jiřího Štefanidese *České divadlo v Moravské Ostravě 1908–1919*.¹¹ Tato kniha mi pomohla pochopit počátky divadla v Ostravě, jež měly dopad na následný divadelní vývoj až po současnost, kdy je ostravská scéna považována za jednu z nejprogresivnějších v České republice. Aktuálnímu ostravskému divadlu a jeho unikátům je věnováno první číslo časopisu *Theatralia*¹² z roku 2015, které se pro mou práci stalo velmi nápomocné. Dále jsem čerpala z diplomových prací Jany Novákové (*Současné ostravské industriální divadlo*,¹³ *Divadelní festival Dream Factory Ostrava*).¹⁴ Nejaktuálnější informace zejména institucionálního charakteru jsem získala opět z internetových zdrojů.

K analýze obou dílů *Projektů EIP* ve třetí kapitole volím sémiotickou analýzu, v níž co do struktury a sledovaných složek částečně uplatňuji návrh dotazníku Patrice Pavise z jeho publikace *Analyzing Performance. Theater, Dance, and Film*.¹⁵ Vzhledem k charakteru zkoumaného projektu není možné omezit se

⁹ Google+. *Versus Hip Hop On Trial Debate* [online]. 27. 6. 2012 [cit. 5. 2. 2016]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=r3-7Y0xG89Q>>.

¹⁰ ELBELOVÁ, Ivana (ed.). *Ostrava. Historie–Kultura–Lidé*. Ostrava: Lidové noviny, 2013, 610 s. ISBN 978-80-7422-240-5.

¹¹ ŠTEFANIDES, Jiří. *České divadlo v Moravské Ostravě 1908 – 1919*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000, 240 s. ISBN 80-244-0140-1.

¹² LAZORČÁKOVÁ, Tatjana, ŠTEFANIDES, Jiří, HAIN, Milan (editoři čísla). *Theatralia. Divadlo Ostrava!!!* 2015, roč. 18, č. 1., ISSN 1803-845X.

¹³ NOVÁKOVÁ, Jana. *Současné ostravské industriální divadlo*. Olomouc: 2012. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií.

¹⁴ NOVÁKOVÁ, Jana. *Divadelní festival Dream Factory Ostrava*. Olomouc: 2014. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií.

¹⁵ PAVIS, Patrice. *Analyzing Performance: Theatre, Dance, and Film*. Michigan: University of Michigan Press, 2003, 362 p. ISBN 0-472-06689-7.

pouze na divadelní diskurz, aplikuji proto současně performativní přístup, čerpající z již zmíněné *Estetiky performativity*.¹⁶ Ve svých analýzách vycházím výhradně z autopsie. K mému překvapení se v médiích ani v odborném tisku nenachází jediná reflexe zkoumaného projektu, z toho důvodu jsem své analýzy, bohužel, nemohla konfrontovat s jinými názory a pohledy. Jsem však přesvědčena, že je *Projekt EIP* vskutku jedinečným dílem, jenž si zaslouží pozornost odborné veřejnosti. Divákům jsou také věnovány webové stránky *Projektu EIP*,¹⁷ na kterých sice nenalezneme recenze, interaktivní formou se zde však můžeme dobrat zajímavostí týkajících se narativní linie, účinkujících apod.

Ve čtvrté kapitole, jež se zabývá současnou pozicí street dance v českém divadle, vycházím především z vlastních diváckých zkušeností a internetových zdrojů. Nápomocnou se mi rovněž stala bakalářská práce Lucie Hrůzové, věnující se tanečnímu projektu *Identita*,¹⁸ v němž podobně jako u *Projektu EIP* hraje street dance velkou roli.

Cílem mé bakalářské práce je odborná analýza *Projektu EIP* se zvláštním zaměřením na využití prostoru, divadelně-performativní charakter díla a práci s tanečním žánrem street dance. Ve své práci chci poukázat na nevšednost projektu, jenž má možnost mj. přinést zásadní informace o tom, jak může street dance fungovat a působit v divadelním díle. Zabývám se otázkou, zda je *Projekt EIP* výjimečný v kontextu progresivní ostravské divadelní scény, a pokud ano, tak v čem. Zároveň se soustředím na umělecký posun, jenž mezi oběma díly *Projektu* vznikl. Rovněž bych svou práci ráda dokumentovala čím dál častěji se objevující fenomén street dance v českém divadelnictví, jenž je dosavadní odbornou veřejností zcela opomíjen.

¹⁶ FISCHER-LICHTE, cit. 4, tamtéž.

¹⁷ *Project EIP* [online]. 2015 [cit. 16. 4. 2016]. Dostupné z: <www.project-eip.com>.

¹⁸ HRŮZOVÁ, Lucie. *Taneční projekt „Identita“ skupiny Beat Up v brněnské Redutě*. Olomouc: 2011. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií.

1. TEORETICKÝ ZÁKLAD A TERMINOLOGIE

V této kapitole vymezím teoretický základ, jenž bude výchozí pro analytickou část práce a seznámí čtenáře s odbornou terminologií, kterou ve svých analýzách používám. Za zásadní považuji přiblížení pojmů performance, site specific a street dance, neboť jsou s *Projektem EIP* všechny bytostně spjaty. Přinejmenším na akademické půdě se s pojmy performance a site specific operuje již poměrně často; současné divadelní tendence čím dál více vyžadují bližší teoretické zkoumání performance i site specific. Kontext používání všech tří termínů je velmi široký a stejně tak široké jsou i asociace, které po jejich zaznění vznikají. Tato kapitola proto slouží k jejich upřesnění a vytvoření konkrétních definic, jež čtenáři pomohou pochopit nejen fenomény samotné, ale i jejich podstatu v kontextu *Projektu EIP*.

1.1. Performance

Heslo „Performance“ je v *Teatrologickém slovníku* definováno jako „funkční oblast umění prezentovaného a konzumovaného za bezprostředního kontaktu tvůrců s vnímáči“,¹⁹ nebo obecněji jako „každé živé, teatralizované předvádění uměleckého díla“.²⁰ Libor Vodička v *Úvodu do studia divadla* mluví o performanci jako o výrazu zastřešujícím spojení vizuálních a auditivních umění „bez apriorní představy o tom, co (již a co ještě) je performance“.²¹

V obou případech se jedná o definice, které samy upozorňují na jistou nedořečenost a problematičnost uchopení tohoto pojmu. Přemýšlení o performativitě se objevovalo nejen u řady teatrologů a divadelních, potažmo uměleckých praktiků, ale i filologů, antropologů, sociologů, psychoanalytiků a dalších. Postupný vývoj zkoumání kvůli velkému množství přístupů a názorů spíše rozšiřoval možnosti

¹⁹ PAVLOVSKÝ, Petr, JUNGMANNOVÁ, Lenka. Performance. In PAVLOVSKÝ, Petr (ed.). *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, Národní divadlo, 2004, s. 214. ISBN 80-7277-194-9.

²⁰ Tamtéž.

²¹ VODIČKA, cit. 2, s. 40.

uplatnění tohoto termínu, a tak ani vznik performančních studií v osmdesátých letech dvacátého století nepřinesl jednoznačnou odpověď na to, jak performanci chápat, a kde jsou její hranice. Aleksandra Jovičević v *Úvodu do performativních štúdií* uvádí:

„... široké spektrum disciplín a metod na prvý pohľad ukazuje na určitú nesúvislosť a nezadržateľné napätie, ale aj na ‚demokratickosť‘ a otvorenosť performativných štúdií, ktoré umožňujú rozbor a analýzu všetkých aspektov ľudského správania od najbanálnejšieho vystupovania v každodennom živote až k umeleckej performancii vo vizuálnych a performativných umeniach.“²²

Z uvedené citace vyplývá, že otevřenost performančních studií je aspektem veskrze pozitivním, neboť se jako disciplína neuzavírá novým názorům, příspěvkům ani vědním oborům, které mají potenciál osvětlit lidské jednání. Omezení této disciplíny na dogmata a konečné závěry by mohlo mít za následek opomenutí důležitého vzorce lidského chování či jiného podstatného aspektu; hledat konečnou, uzavřenou definici termínu performance proto není na místě. Naproti tomu je nutné najít ty aspekty performance, které se dají označit za charakteristické a které vyplývají z mnohaletých snah disciplín zahrnutých v performančních studiích.

Živost a bezprostřednost uvedená v *Teatrologickém slovníku* vychází ze základního principu performance, tedy **události** odehrávající se **ted' a tady**. Slovy Eriky Fischer-Lichte je estetičnost představení utvářena právě jeho událostností.²³ Forma události vypovídá o vědomí proměnlivosti daného díla, ve kterém podobně jako při svátku či rituálu může dojít ke změnám přímo v jeho průběhu – žádná performance není nikdy stejná. Role náhody vyplývá z neustále se měnících podmínek, za nichž se událost odehrává: mění se diváci (příčemž každý divák má jiná očekávání, jiné preference, jinou životní zkušenost či náladu), změnám podléhá i čas, počasí, atmosféra atd.

Podobně jako u divadelního představení tedy u performance postrádáme ukončený umělecký artefakt. Zatímco se však v divadelním představení snaží tvůrci roli náhody minimalizovat,²⁴ v performanci je mnohdy naopak vítaná. Kromě bezprostřední přítomnosti aktérů a diváků je performance závislá na jejich

²² JOVICEVIĆ, VUJANOVIĆ, cit. 3, s. 9.

²³ FISCHER-LICHTE, cit. 4, s. 235.

²⁴ V tomto bodě hovořím o minimalizaci role náhody za účelem zamezení změn v zamýšlené inscenaci. Míra lpění na připraveném konceptu se samozřejmě u různých tvůrců liší. Divadelní představení založené např. na improvizaci bude pochopitelně „náhodnému vývoji“ otevřenější.

vzájemné interakci a předávání energií. Diváci nejsou pouhými pozorovateli či svědky, ale aktivními účastníky s možností participace na jejím vytváření, díky čemuž může nejednou během performance dojít k záměně rolí mezi diváky a aktéry. V tomto smyslu mluví Erika Fischer-Lichte o tzv. autopoietické zpětnovazební smyčce, která je „zodpovědná za to, že každé představení je originální, jedinečné, neopakovatelné“.²⁵ Pro vznik zpětnovazební smyčky je klíčové, aby jednání aktérů bylo vnímatelné, a mohla tak kromě vlastní produkce probíhat i divákova recepce. Divák pak má možnost ovlivnit aktéry i ostatní diváky, stává se rovnocenným partnerem umělců a „tím co činí, i tím, co se s ním děje“²⁶ napomáhá procesualnosti performance.

Neustálé rozšiřování působnosti termínu performance je také výsledkem snahy pojmut co nejaktuálnější vývoj umělecké produkce. Kromě interdisciplinárního kontextu geneze performančních umění na sebe performance váže i tendence intermediální, a to nejen během samotné produkce (užití videoprojekcí, práce s light designem ad.), ale i jako její výstup (nahrávána na video, sdílena na sociálních sítích – započíná tak mj. další způsob reprezentace).²⁷

Akcentace tělesnosti performerů a fyzické účasti diváků posiluje materiálnost události, která je často násobena prostorem, v němž se performance odehrává. Nezřídka jsou voleny prostory původně neurčené k umělecké produkci, jejichž charakter je stavěn do kontrastu s uměleckou ambicí. Tímto se dostávám k projektům *site specific*, které mají se samotným pojmem performance mnoho společného. Jak píše přední český teoretik divadla Jan Dvořák: „*Site specific* projekty můžeme dokonce považovat za určitý osobitý a zvláštní typ performance.“²⁸

²⁵ FISCHER-LICHTE, cit. 4, s. 70.

²⁶ Tamtéž, s. 85.

²⁷ O intermediálních výstupech v performance se zmiňuje Andrea Hanáčková ve studijní opoře pro kombinované studium. Viz HANÁČKOVÁ, cit. 5, s. 59.

²⁸ DVOŘÁK, Jan. Projekty typu *site specific* v procesu oddivadelňování divadla. In: VÁCLAVOVÁ, Denisa, ŽIŽKA, Tomáš a kol. *Site Specific*. Ed. Jan Dvořák. Praha: Pražská scéna, 2008, s. 33.

1.2. Site specific

V českém prostředí se výraz „site specific“ začal používat až v porevolučním období a pojmenování stále není plně ustáleno. V *Úvodu* publikace *Site Specific* Denisa Václavová, producentka a dramaturgyně zabývající se problematikou site specific, nabízí velké množství českých převedení původně anglického výrazu, jmenujme např. *divadlo v autentickém prostředí*, *umění místa*, *urbánní divadlo* či *situ-akce*. Problematičnost překladu však nedovoluje v češtině vytvořit přesný ekvivalent, ujalo se tedy označení anglické.²⁹

Slovo „site“ se dá přeložit jako místo, lokalita, poloha, stanoviště, plocha, prostor nebo umístění. Pro výraz „specific“ Václavová uvádí významy jako „specifický, určitý, zvláštní, vlastní, typický či přesně stanovený“.³⁰ Site specific pak znamená metodu umělecké produkce, která je spojená s konkrétním místem či lokalitou, již se může stát jakýkoli starý či neobydlený objekt (továrna, depo, hangár), ale i vila, byt nebo přírodní plocha. Toto místo pak tvoří východisko projektu, přičemž umělci/autoři čerpají z jeho charakteru, atmosféry i historie.

Site specific jako umělecký projekt se snaží o nalézání nových metod prezentace a komunikace. Existuje nekonečné množství lokalit a možností, jak je využít, čímž se význam a dosah těchto projektů tak jako u performance neustále rozšiřuje. Podle Václavové tedy „neexistuje jedna jediná verze výkladu, co je to site specific.“³¹ Na druhou stranu vychází rámec těchto projektů, tzn. určité místo, nabízí ve srovnání s pojmem performance přece jen konkrétnější představu. Tvůrci nalezené místo nechávají „promlouvat“, vyprávět svůj příběh a odhalit svého ducha; stejně jako jeho okolí i místní obyvatelé. Často zapomenuté lokality tak získávají novou příležitost komunikovat se svým okolím a z módu přehlížení či dokonce zapomnění jsou znovu viděny, objevovány.

Site specific tedy podněcuje zájem o lokalitu a její potenciál nejen u zdejších obyvatel. Podle Václavové umění site specific „nabízí alternativu těm, kdo z různých důvodů nechodí do divadla či na výstavy, ať už je současné kulturní dění nudí, nebo jim nevyhovuje konvenční přístup v divadelních a galerijních sálech. Site specific umění za nimi přijde samo, [...] přistupuje na hru v prostředí,

²⁹ VÁCLAVOVÁ, ŽIŽKA a kol., cit. 6, s. 37.

³⁰ Tamtéž, s. 36.

³¹ Tamtéž.

keré je příjemci umění přirozené.“³² Nekonvenčnost a sestoupení z jeviště tak může být lákadlem pro ty, kterým je sezení v klasickém hledišti nepohodlné, ale i těm, kterým se „cesta za kulturou“ jeví příliš problematická. Kultura se najednou zjeví např. na místě, které denně míjejí, aniž by to čekali – toto místo mohou znovuobjevit, ohmatat a vdechnout jeho sílu prostřednictvím nevšední umělecké produkce. Spojení s místem nabývá jiný rozměr, tvořený předchozími vzpomínkami vázanými k dané lokaci, a zároveň vztahem, který si s ní během umělecké produkce příjemce vytváří. Intermediální charakter projektů a rozsah uměleckých prostředků ještě zvyšují potenciál oslovit diváka.

Z výše zmíněného mj. vyplývá, že performance či jiná forma umělecké prezentace, odehrávající se ve specifickém prostoru, poskytuje divákovi oproti divadlu s kukátkovým hledištěm jinou formu recepce. Kromě performance se inspiračními zdroji site specific staly i obory jako land art a body art. V souvislosti s těmito fenomény Václavová hovoří o tzv. „vnějším a vnitřním prostoru“, kde první z nich nachází své zdroje právě v land artu a druhý v body artu.³³ Vnější prostorem se umělci začali zabývat v důsledku jakési vyčerpanosti prostorů určených k vystavování umění. Začali hledat nová prostředí, nsvázaná presumpcemi a očekáváními diváků i majitelů prouměleckých institucí. Únik ze zkonstatěného establishmentu do přírodní krajiny a původně neuměleckých objektů předznamenal příchod všech dosud zmíněných uměleckých oborů. V souvislosti s uměním land artu se podle Václavové „musí naše tělo pohybovat, potit, překonávat překážky, zažívat svou vlastní tělesnost skrze vzduch, vítr, déšť či materiál, který ho v krajině obklopuje.“³⁴

Umění body artu se naopak zabývá vnitřním prostorem člověka, přičemž do středu zájmu se dostává umělcovo tělo.³⁵ Umělci se podrobují až extrémním situacím a skrze strádání, bolest nebo překonávání překážek se snaží navázat komunikaci se svým tělem a díky tomu pochopit svou existenci, potřeby a vztah k sobě samému. Václavová tvrdí, že takové umělecké tendence jsou často výzkumným předstupněm site specific projektů.³⁶

Pojmenováním vnějšího a vnitřního prostoru se dostávám k proměně

³² Tamtéž, s. 35.

³³ Tamtéž, s. 38.

³⁴ Tamtéž, s. 40.

³⁵ Tamtéž, s. 38.

³⁶ Tamtéž.

divákova vnímání. Na rozdíl od usazení v křeslech divadelní budovy je k prohledání zmíněných prostorů potřeba vynaložit jisté fyzické úsilí, které dává divákovi tak jako aktérovi zakusit svou vlastní tělesnost. Divák se zpravidla může sám rozhodnout, do jaké míry místo v rámci umělecké produkce prozkoumá a ohmatá, z jakého úhlu bude umělce pozorovat, a v případě více simultánně probíhajících akcí v několika místnostech/patrech vybírat, kterou z možných alternativ zvolí. Dostává se tak do unikátní situace, kde má možnost nejen ovlivnit vývoj produkce samotné, ale zároveň vývoj vlastního diváckého zážitku. Takové situaci není možné upřít událostní povahu. Pomyslnými překážkami nebo naopak pozitivy může být u site specific projektů kromě zjevné fyzické aktivity (pokud divák nezvolí pasivitu) i kontakt s aktéry a dalšími diváky, často fyzický. Dokonce navázání očního kontaktu s jinými příslušníky obecenstva může v divákovi zanechat velmi intenzivní stopu, nicméně síla prožitku je násobena užitím všech smyslů a tím oslabení zraku a sluchu jako těch zdánlivě nejdůležitějších při umělecké produkci.

Shrneme-li dosud nejpodstatnější informace, performance i site specific jsou koncipovány jako neopakovatelné a nepředvídatelné události, jež akcentují přítomný čas a prostor. Událostnost vychází z bezprostředního kontaktu diváků s aktéry, kteří na sebe vzájemně působí, a ovlivňují tak svá jednání i prožitek. K zintenzivnění účinku mnohdy slouží užívání nových technologií a médií, avšak nejdůležitějším uměleckým médiem zůstává aktér, ať už s označením performer, herec, akrobat nebo tanečník.

1.3. Street dance

Spojení tohoto pojmu s divadlem se může jevit jako velmi neobvyklé. Již název vypovídá o spojení s ulicí, případně klubovou kulturou, a v souvislosti s „pompézností“ divadla působí neadekvátně, možná až směšně. Street dance mohou někteří dokonce vnímat jako protipól divadla a umění celkově, protože v nich má tendenci vzbuzovat napětí a nebezpečí. Jako obávaný soupeř by svou agresivitou a neurvalostí snad mohl degradovat uměleckou úroveň divadla i jeho institucionální prestiž. Pojem street dance však lze stavět do kontrastu

k divadelnímu umění jen stěží.³⁷

Rozvolňování hranic divadelního umění během dvacátého století – objevování takových fenoménů jako happening, performance, land art či site specific v jeho druhé polovině – ústilo ve stále větší hledání nových možností a inspirací, které probíhá dodnes; vliv i původně undergroundového tanečního umění, jako je street dance, se dnes stává skutečností.

Nutno říci, že i streetový tanec šel tomuto vlivu naproti. Od dob, kdy se většina streetových stylů vyvíjela na ulici, se mnohé změnilo. Street dance z tohoto prostředí vyšel a stal se viděným – dnes dokonce masovým uměním, jenž se dostává na oči i jeho zatvrdelým odpůrcům, například prostřednictvím hudebních videoklipů, filmového průmyslu, koncertních vystoupení či zábavy na plesech. Cesta ke globálnímu působení street dance však byla mnohem složitější.

Pojem street dance označuje **velké množství tanečních stylů**, typických tím, že se vyvíjely mimo oficiální taneční školy či jiná umělecká centra. Mezi tyto styly patří funkové taneční styly (locking, popping, wacking), b-boying, house dance, krump, dancehall a další, přičemž každý ze stylů je něčím unikátní. Odlišnosti spočívají v místě původu a jiných podmínkách vzniku a vývoje, hudebním doprovodu a rytmicích, typických pohybech atd. Vzhledem k cílům práce považuji za důležité přiblížit ty styly, které figurovaly v *Projektu EIP*.

Než se dostanu k charakterizaci konkrétních stylů, ráda bych ještě zdůraznila důležitý aspekt, který je jim společný. Street dance není jen označení různých druhů tance, ale také streetové taneční **komunity**. Celkově se street dance oproti klasickému tanci vyznačuje poměrně velkou dávkou volnosti. Streetový tanečník není „šroubovaný“ žádnými předpisy, limity si každý v podstatě nastavuje sám: tím, kolik času věnuje tréninku, a mírou svých ambicí. Neexistuje seznam zakázaných či neakceptovatelných pohybů a celkově panuje v komunitě velká svoboda. Ačkoli se jednotlivé styly vzájemně ovlivňovaly, každý z nich si udržuje svou svéráznou podobu díky respektu, jež mají tanečníci ke svým předchůdcům a k lidem, kteří se zasloužili o vznik nebo vývoj stylu. Úcta k historii a k „původním“ tanečníkům je natolik silná, že si nikdo z komunity nedovolí je zpochybnit, takže má každý styl nastavenou platformu, na které se pak jednotlivci může sám svobodně vyvíjet a posunovat tak dosah stylu dál.

³⁷ Složitě je to především kvůli významu slova street dance, viz dále.

B-BOYING

B-boying nebo také breaking či break dance je jedním ze čtyř elementů hip hopové kultury.³⁸ Martin Fiedler uvádí, že s jeho genezí úzce souvisí jiný taneční styl počátku 70. let, se kterým přišel známý zpěvák James Brown, zvaný „good foot“. Tento taneční styl „ovlivnil rozvoj b-boyingu [...] a sdružoval prvky zahrnující pády, točení a záklesky.“³⁹

S názvem „b-boy“ pro pojmenování tanečníka tohoto stylu údajně přišel DJ Kool Herc, označovaný jako „Otec Hip Hopu“.⁴⁰ Dodnes se však s jistotou neví, proč toto označení použil; jako možné alternativy se nabízí break-boy (neboť se pohybují na specifické úseky v hudbě, tzv. brake parts), Bronx-boy či boogie-boy. Výraz „boy“ v překladu znamená „chlapec“.⁴¹

Break dance vyžaduje od tanečníka sílu, obratnost, flexibilitu a schopnost udržet rovnováhu. Nezřídka se musí pohybovat vzhůru nohama, ať už na rukou, nebo na hlavě. Součástí b-boyingu jsou točky, salta a další komplikované kreace, které se tanečníci snaží nakombinovat tak, aby dosáhli co největšího efektu u diváků. Kromě práce na zemi by však stejně důležitá měla být i práce na nohou, doplněná množstvím gest, které mají zastrašit, zesměšnit či vyzvat protivníka.⁴²

POPPING

Popping je součástí tzv. *Electric Boogie* tanečních stylů spolu s *The Robots*, *Electric boogaloo style* a dalšími styly, které byly mj. ovlivněné i pantomimou.⁴³

³⁸ Martin Fiedler uvádí „čtyři základní pilíře hip hopové kultury: Mc-ing (rapping), dj-ing, graffiti (writing, aerosol art)“ a zmíněný b-boying. Viz FIEDLER, cit. 7, s. 11.

Některé zdroje, zejména zahraniční, uvádějí ještě pátý pilíř, často označovaný jako „knowledge“. Touha po vědomostech a nalézání pravdy nejen o vlastní kultuře, o užívání jazyka, ale o historii, osobnostech i vlastní existenci je v hip hopové kultuře neustále podněcována. Dnes jsou jednotlivé pilíře v expanzivním kontextu vývoje nahlíženy z širšího pohledu, např. pův. b-boying je nahlížen jako pilíř veškerého tanečního a kinestetického projevu. Viz část debaty „*Hip-Hop on Trial: Hip-Hop Doesn't Enhance Society, It Degrades it*“: PETERSON, James, Dr. *The fifth element* [online]. Versus debate on Google+ [cit. 5. 2. 2016]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=TydqRM71eYo>>.

³⁹ FIEDLER, cit. 7, s. 44.

⁴⁰ DJ Kool Herc původně pocházel z Jamajky a stal se jednou z nejdůležitějších osobností hip hopu vůbec. Svým Djským umem, kdy jako první hrál ze dvou stejných desek najednou, a svým přednesem do mikrofonu, zvaným *toasting*, navždy vstoupil do dějin rap music i b-boyingu. Tamtéž, s. 15.

⁴¹ Tamtéž, s. 45.

⁴² V prostředí ghett se prostřednictvím tohoto tance často řešily spory, aby se dotyční vyhnuli užití zbraní. Dnes se protivníkem myslí další tanečník, který je zpravidla příslušníkem jiné taneční skupiny (crew) a v tzv. battlu, tedy tanečním souboji, soutěží o uznání i diváckou přízeň.

⁴³ FIEDLER, cit. 7, s. 37.

Martin Fiedler o tomto stylu píše: „Tento tanec pochází ze západního pobřeží USA (San Francisco, Oakland, San Jose, Fresno a Kalifornie). Popping můžeme rozdělit na několik základních stylů: *waving* (vlnění), *hitting* (kontrakce svalů), *tickin'*, *animating*, *King Tut*, *bobbing*, *boogaloo*, *robot* a *mim*.“⁴⁴ Výraz „pop“ se dá přeložit z angličtiny jako „třesnutí“ nebo „bouchnutí“, což se na tělech tanečníků projevuje pomocí záseků – kontrakce svalů. Záseky se pak mohou střídat s iluzí robotů, loutek, tikajících ručiček mechanických hodin, nebo vln, které nezištně probíhají tělem.

HIP HOP DANCE

Tento taneční styl kopíruje především vývoj hudby, který je vskutku překotný a nevyzpytatelný. Používá prvky z ostatních tanečních stylů, ovšem poznávacím znamením mohou být povolená kolena a těžiště posazené spíše níže, tak aby tanečníci dosahovali větší rozsahu u svých pohybů a snadněji nacházeli rovnováhu. Dny, kdy byl hip hop spojen s oblečením „nadživotní“ velikosti, pomalu odezněly, avšak pohodlnost stále zůstává prioritou pro většinu tanečníků. V současnosti se tento styl čím dál více inspiruje právě v poppingu, což je způsobeno charakterem současné hudby, která spíše než melodii akcentuje výrazné perkuse s jasnou rytmikou – tanečník tak má tendenci reagovat na tyto beaty, což působí čím dál více neuvolněným dojmem.

KRUMP

Krump je ze všech zmíněných nejmladší styl, neboť vznikl až začátkem nového tisíciletí v Los Angeles.⁴⁵ Na první pohled může působit velmi agresivně, zvláště ve spojení s temnou hudbou a komplikovaným, tíživým rytmem. Nad rytmem však v tomto stylu stojí především emoce a schopnost je vyjádřit. Tanečníci krumpu nechávají na parketě své nejnítěrnější prožitky a vypořádávají se tak se světem, ve kterém žijí. Expresivita tance je kromě ostrých impulzivních pohybů vyjádřena především mimikou tváře, jež je přeplněna řadou negativních emocí. Battle⁴⁶ v tomto stylu bývá pro tanečníka i diváky velmi silným zážitkem.

⁴⁴ Tamtéž, s. 39.

⁴⁵ *Krump* [online]. Dance Academy Prague [cit. 5. 2. 2015]. Dostupné z: <http://danceacademy.cz/class/krump/>.

⁴⁶ Viz cit. 42.

Streetové taneční styly se vzájemně prolínají a i v *Projektu EIP* je možné najít náznaky jiných stylů, nicméně výše zmíněné styly se projevují nejvýrazněji. Tanec se kombinací tanečních stylů street dance s ostatními styly jako contemporary dance či show dance stává nejvýraznějším uměleckým médiem a průběhem v nevšedním prostoru a událostním charakterem dává vzniknout unikátní umělecké výpovědi.

2. OSTRAVA A JEJÍ KULTURNĚ-DIVADELNÍ KONTEXT

S Ostravou se kvůli její průmyslové minulosti pojí spíše negativní asociace. Obyvatelé jiných koutů republiky si ji obvykle spojují se znečištěným ovzduším či Stodolní ulicí a rádi ji častují vtipy o místní řeči, domnívaje se, že se „znaností“ těchto atributů pochopili ostravský region. Pravdou je, že se historie města a jeho orientace na těžký průmysl podepsala na kvalitě vzduchu i vzhledu krajiny, a těžká práce v místních zanechala často i hořké vzpomínky. V souvislosti s továrními budovami a celkovou architekturou města je minulost neustále přítomná a není možné ji „odstříhnout“, nicméně současný vývoj města především v oblasti kultury ukazuje, že se Ostrava snaží své „průmyslové stigma“ maximálně využít ke svému prospěchu.

Ostrava vytrvale buduje nový obraz města, který již není vystavěn na těžbě uhlí, aniž by však chtěla na tuto skutečnost zapomenout. Naopak – město se s hmotnými i duševními pozůstatky vyrovnalo a chátrající a nevyužívané industriální památky, na které byl donedávna smutný pohled, se staly turistickými lákadly a ostravskou pýchou. Město v současnosti staví na pilířích modernizace a nových technologií, kvalitního vzdělání, prostoru ke sportovnímu vyžití a na široké nabídce **kulturních aktivit**.

V *Analýze - Integrace změn v oblasti kulturních aktivit ve sledovaném období 2008–2014* je uvedeno: „Ke kulturnímu významu města přispívá existence mnoha kulturních zařízení (divadla, kina, galerie, muzea ad.), kulturních institucí, sdružení a pořádání řady kulturních akcí, jako jsou hudební festival Colours of Ostrava, loutkářské bienále Spectaculo Interesse, Ostravské dny nové hudby, Folklor bez hranic, Janáčkův máj, Souznění (adventní festival), Svatováclavský hudební festival aj. Působí zde mimo jiné také mezinárodně uznávaná Janáčkova filharmonie Ostrava.“⁴⁷

⁴⁷ CENTRUM MĚSTSKÉHO A REGIONÁLNÍHO MANAGEMENTU. Analýza - Integrace změn v oblasti kulturních aktivit ve sledovaném období 2008–2014. In: *Koncepce rozvoje kultury statutárního města Ostravy vč. aktualizace Akčního plánu* [online]. [cit. 28. 2. 2016]. Dostupné z: http://www.ostrava.cz/cs/urad/magistrat/odbory-magistratu/odbor-kultury-a-volnocasovych-aktivit/oblast-kultury/vymezeni-cinnosti/koncepce_kultury_smo_plna_verze.pdf.

Pestrost a atraktivita uměleckých produkcí má potenciál oslovit i recipienty s velmi odlišnými preferencemi. Kulturní akce mají často mezinárodní charakter a jejich úroveň je čím dál světovější; nezdá se do Ostravy proto zavítají návštěvníci ze zahraničí.

Stručným nastíněním vývoje města a jeho přerodu v průmyslové centrum přiblížím, jakým způsobem se rozvíjela místní kultura, zvláště ta divadelní. Kulturní kontext pak poslouží lepšímu pochopení aktuálních tendencí v oblasti divadelní kultury na Ostravsku, které mj. napomohly i vzniku *Projektu EIP*.

Ostrava svou tvář průmyslového města budovala systematicky od první poloviny 19. století. Z malého města, jež se ne příliš úspěšně snažilo o zemědělskou činnost a potýkalo se s nedostatkem pracovních pozic i z důvodu konkurence okolních měst orientovaných na textilní výrobu (např. Příbor či Nový Jičín),⁴⁸ se po nálezů černého uhlí a především otevření Rudolfovy hutě roku 1830 stalo centrum hornictví, hutnictví a strojírenství. Rychlý rozvoj, rozšiřování a vznik nových podniků měly kromě zvyšující se prestiže města za následek i příliv obyvatelstva⁴⁹ a zvětšování městské aglomerace. Pro nově přichozí dělníky a jejich rodiny byly budovány nové kolonie v blízkosti podniků s unifikovanými byty.

Způsob života lidí, často přicházejících z prostředí vesnice, se tímto pochopitelně značně změnil. Práce byla velmi fyzicky i psychicky náročná a zaměstnávala dělníky natolik, že většinou neměli potřebu už tak omezený volný čas trávit kulturními aktivitami. V této souvislosti Ivo Vrtil, který se ve své diplomové práci zabývá historickým kontextem Ostravy pro pochopení současné kultury, uvádí: „... k nejčastějším formám společenských aktivit dělníků patřila návštěva hospod. Lidé [...] se ocitli v prostředí, kde rytmus byl pevně stanoven pracovní dobou určenou zaměstnavatelem a množstvím těžké a nebezpečné práce. Jako kompenzace [...] sloužila dělníkům jedna z nejčastějších forem jejich společenských aktivit, a to návštěva různých kořalen a výčepů. Alkoholismus a prostituce byly velmi rozšířenými jevy v této společenské skupině.“⁵⁰

⁴⁸ VRTIL, Ivo. *Problematika kultury v Ostravě (pohledem odborné veřejnosti)*. Praha: 2006.

Diplomová práce. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta, s. 6.

⁴⁹ Zvláště během druhé poloviny 19. století docházelo k přílivu především německého obyvatelstva, národnostní složení se proměňovalo. Viz DANĚK, Jaroslav, ŠERKA, Jozef, ŠŮSTKOVÁ, Hana. Dlouhé 19. století - přerod v průmyslové centrum monarchie. In ELBELOVÁ, cit. 10, s. 299.

⁵⁰ VRTIL, cit. 48, s. 11.

S růstem města se však rozvíjely i společenské a volnočasové aktivity. O rozvoj divadelního života na Ostravsku se zpočátku zasluhovaly především německé kočovné divadelní společnosti. Dle Jiřího Štefanidese, jenž se mj. intenzivně zabývá ostravskou divadelní scénou, byli v těchto společnostech i česky mluvící herci, díky nimž se uskutečnila také první česká představení v Moravské Ostravě.⁵¹ Od sedmdesátých let 19. století pak v Moravské Ostravě působily i české společnosti, jež se střídaly se společnostmi německými.⁵² Do osmdesátých let 19. století se kultura rozvíjela hlavně v řadách vyšší společnosti (příslušníci buržoazie, podnikatelé apod.), dělnické kruhy kvůli vyčerpání i negramotnosti kultura příliš nezajímala.⁵³ Osmdesátá léta znamenala pro Moravskou Ostravu období kulturního rozkvětu. Čím dál častěji vznikaly kulturně-vzdělávací spolky, kde především zástupci vzkvétající inteligence četli knihy nebo pěstovali hudbu. Stále běžnější příjezdy divadelních společností rovněž inspirovaly místní k zakládání spolků divadelních, které pěstovaly ochotnické divadlo.⁵⁴

V roce 1894 byl otevřen český Národní dům (dnes Divadlo Jiřího Myrona), o rok později Německý dům. V obou domech se konaly společenské a kulturní akce, Národní dům se stal především střediskem českého divadla.⁵⁵ Roku 1907 byla dokončena výstavba prvního městského divadla (dnes Divadlo Antonína Dvořáka), kde působila první stálá scéna. Přes snahy a protesty zde však působil pouze německý divadelní soubor. První stálý český soubor tak začal působit od roku 1908 v Národním domě. Koexistence německého a českého profesionálního divadla spolu s ochotnickými spolky a kabarety vedla ke zvyšující se prestiži ostravského divadla.⁵⁶ Role spolků nadále rostla, ke společenským aktivitám přibyla kina, rozvíjí se hudební, výtvarný i literární život.

Ostrava však stále zůstávala především průmyslovým městem. V kontextu druhé světové války byla veškerá výroba podřízena válečným potřebám. Stejně tak za období socialismu, kdy byla Ostrava hrdě prezentována

⁵¹ ŠTEFANIDES, cit. 11, s. 15.

⁵² Štefanides uvádí, že „v letech 1868–1882 se tu vystřídalo celkem 31 kočovných divadelních společností, německých i českých.“ Tamtéž, s. 16.

⁵³ DANĚK, ŠERKA, ŠÚSTKOVÁ, cit. 49, s. 301.

⁵⁴ ŠTEFANIDES, cit. 11, s. 19-20.

⁵⁵ Tamtéž, s. 22.

⁵⁶ LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. Sebeidentifikace – sebereflexe – sebetematizace Ostravy aneb Inscenační návraty k historii a mentalitě místa. *Theatralia*. 2015, roč. 18, č. 1, s. 34. ISSN 1803-845X.

jako „ocelové srdce republiky“⁵⁷, veškerá pozornost směřovala na zvyšování objemu výroby, aniž se zabývala dopadem na krajinu a životní prostředí.

Po roce 1989 došlo k výrazné restrukturalizaci hospodářství. Ostrava se musela přeorientovat na lehký průmysl a soustředit se na oblasti terciárního sektoru, ve kterých zaostávala. Poslední důlní vozík byl vyvezen v červnu roku 1994, roku 1998 byla ukončena činnost vítkovických vysokých pecí. S příchodem „postindustriální“ doby bylo nutné vypořádat se s architektonickými pozůstatky a najít pro ně vhodné využití.

Kupříkladu budoucnost areálu Dolní oblasti Vítkovic se zpočátku zdála být velmi nejistá. Mnozí obyvatelé sledovali, jak objekt chátrá, a jako nejlepší řešení se mohlo jevit jeho stržení. V roce 2002 však byla oblast jmenována Národní kulturní památkou, o několik let později byla zapsána na seznam Evropského kulturního dědictví. Zájmové sdružení s názvem Dolní oblast VÍTKOVICE s výkonným ředitelem Petrem Koudelou začalo spolu s vizionářem Janem Světlíkem intenzivně pracovat na proměně areálu a vytvořilo projekt, který postupně znovu otevírá tuto památku veřejnosti. Podobu revitalizace vypracoval a vedl architekt Josef Pleskot, jenž byl za návrh budovy Velkého světa techniky v roce 2014 oceněn titulem Architekt roku.⁵⁸ Rekonstrukcí bývalého plynojemu vznikla také multifunkční aula Gong a vysoká pec č. 1 byla povýšena o nástavbu s kavárnou a vyhlídkovou terasou Bold Tower a další. Areál se stal jednou z nejvyhledávanějších památek a místem pořádání řady konferencí, vzdělávacích workshopů a kulturních akcí, například již zmíněného festivalu Colours of Ostrava.

Součástí proměny Dolní oblasti Vítkovic se stala také přestavba Dolu Hlubina, jež byla dokončena v roce 2015, a funguje pod názvem Provoz Hlubina. V celkem pěti budovách jsou k dispozici „ateliéry, hudební zkušebny s nahrávacím studiem, filmové centrum s kinem, učebny, univerzální sály vhodné pro divadlo, pohybové aktivity a další zázemí pro vzdělávání, tvorbu a společenský život v srdci Ostravy na celkem 4000 metrech čtverečních“.⁵⁹ Jak je patrné, Provoz Hlubina je otevřený kulturním akcím různého druhu a díky svému charakteru je vyhledávaný

⁵⁷ NOVÁKOVÁ, cit. 13, s. 25.

⁵⁸ LIDOVKY.CZ, ČTK. *Architektem roku se stal Josef Pleskot. Zaujal centrem vědy v Ostravě* [online]. 17. 9. 2014 [3. 3. 2016]. Dostupné z: <http://www.lidovky.cz/architektem-roku-se-stal-josef-pleskot-zaujal-svym-centrem-vedy-v-ostrove-15h-/design.aspx?c=A140917_222016_Inbydleni_ele>.

⁵⁹ Provoz Hlubina. *O nás* [online]. [cit. 3. 3. 2016]. Dostupné z: <<http://provoz.net/onas/>>.

i pro site specific a jiné divadelní projekty, které chtějí využít jeho autenticitu a specifický genius loci.

Tuto tendenci potvrzuje například divadelní festival Dream Factory Ostrava. Ten se snaží odlišit od jiných divadelních festivalů právě využitím ostravského „industriálu“ a dodat tak jednotlivým inscenacím nezaměnitelnou atmosféru této metropole. Spolu s dalšími netradičními místy v Ostravě využívá areál Dolu Hlubina již od nultého ročníku v roce 2009.⁶⁰ Provoz Hlubina je velmi důležitý v souvislosti s analyzovaným *Projektem EIP*, neboť se v prostorách místních Starých koupelen (tzv. Brick House) odehrál jeho druhý díl – *Faceless*.

Průvodním jevem rekonstrukce areálu Dolní oblasti Vítkovic a pomyslným vrcholem snah o pozvednutí úrovně kultury v ostravském regionu byla kandidatura na Evropské hlavní město kultury 2015 (dále jen EHMK), která vzešla z iniciativy Národního divadla moravskoslezského.⁶¹ Titul EHMK 2015 nakonec hostovalo město Plzeň, nicméně kandidatura sjednotila již existující instituce a kulturní centra a také dala vzniknout novým organizacím: např. Kulturnímu centru Cooltour Ostrava, ve kterém se konal první díl *Projektu EIP – Genesis*.

Kulturní centrum Cooltour je jediným centrem svého druhu v Ostravě. Dává si za cíl uměleckou kvalitu a také poskytnutí zázemí mladým umělcům i novým uměleckým formám a experimentům. Ve členitých prostorách dvou pater Coolturu se nachází BarKavárna, dva sály (tzv. „Nová scéna“ a taneční sál), místnost pro konání workshopů, dílen a jiných setkání (tzv. „Coolna“). Nabízí možnost výstav, performančních projektů, koncertů, festivalů, filmových produkcí i akcí komunitní povahy („blešáky“, Restaurant Day, rukodělné workshopy ad.). Kulturní centrum Cooltour se snaží o „neškrobený“ způsob komunikace s hosty i sebezprezentace a být tak přístupné všem generacím včetně vybíravého mladého publika. Z projektů, na kterých se Cooltour podílel, jmenujme například *Zažít Ostravu jinak* nebo *Move* –věnující se současnému tanci a fyzickému divadlu.⁶²

Z již dříve existujících institucí, které tvoří ostravskou divadelní scénu a také se podílely na snaze o získání titulu EHMK 2015, je třeba zmínit Národní divadlo moravskoslezské, Divadlo loutek Ostrava, Komorní scénu Aréna a Divadlo

⁶⁰ NOVÁKOVÁ, cit. 14, s. 28-29.

⁶¹ CENTRUM MĚSTSKÉHO A REGIONÁLNÍHO MANAGEMENTU, cit. 47, tamtéž.

⁶² Kulturní Centrum Cooltour [online]. [cit. 3. 3. 2016]. Dostupné z: <www.cooltourova.cz>.

Petra Bezruče. Národní divadlo moravskoslezské s činoherním, baletním, operním a operetním souborem působí v prostorách Divadla Jiřího Myrona i Divadla Antonína Dvořáka a je považováno za ostravský „oficiální divadelní proud“.⁶³ V pomyslné opozici vůči němu pak působí zbylá tři divadla, která se zaměřují spíše na mladou generaci, případně dětské diváky.⁶⁴

Alternativu výše zmíněným divadlům ztělesňuje především Bílé divadlo, jež se na svých webových stránkách prezentuje jako „alternativní amatérský divadelní soubor, který avantgardní formou pracuje již třicet let a neustupuje ani v dnešní době od náročné dramaturgie k smysluplným, divadelním výbojům.“⁶⁵ Svými experimenty mj. s pouličním divadlem performančního charakteru s aktuální tematickou výpovědí zpestřují již tak sytou nabídku ostravských divadel.

Diváci také mohou navštívit představení v nově se formujícím profesionálním divadle Stará Aréna v prostorách bývalého Divadla Hudby (a původního působiště Komorní scény Aréna), které se se svými inscenacemi poprvé představilo na 19. ročníku festivalu Ost-ra-var. Tento festival se vyznačuje několika specifiky, mezi něž podle divadelní kritičky Lenky Šaldové patří to, že festival „není přehlídkou výběrovou: ostravská divadla neprezentují pouze ty inscenace, které považují za nejlepší, ale nabízejí co možná nejkompletnější vzorek inscenací z posledního roku.“⁶⁶ Za druhé specifikum pak Šaldová považuje pořádání seminářů, na kterých studenti, pedagogové a divadelní kritici vedou debatu nad jednotlivými inscenacemi.⁶⁷ Divadla tak získávají v podstatě okamžitou zpětnou vazbu a zároveň zvyšují povědomí o místním vývoji nejen jednotlivých divadel, ale i ostravské scény jako celku. Právě díky Ost-ra-varu a festivalům jako již zmíněnému loutkářskému festivalu Spectaculo Interesse, Dream Factory

⁶³ LAZORČÁKOVÁ, Tatjana, ROUBAL, Jan, ŠTEFANIDES, Jiří. *Ostravské divadlo: fenomén industriální aglomerace* [online]. 10. 9. 2004 [cit. 5. 3. 2016]. Dostupné z: <<http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=6071>>.

⁶⁴ Tamtéž.

⁶⁵ Bílé divadlo Ostrava. *O nás* [online]. [cit. 5. 3. 2016]. Dostupné z: <<http://biledivadlo.cz/wordpress/o-nas/o-nas-kontakty/>>.

⁶⁶ ŠALDOVÁ, Lenka. OST-RA-VAR – jedinečná divadelní přehlídka. *Theatralia* 2015, roč. 18, č. 1, s. 135. ISSN 1803-845X.

⁶⁷ Tamtéž, s. 135-136.

Ostrava, NORMA⁶⁸ a dalším má divácká obec možnost „ochutnat“ zdejší nevšední atmosféru a zakusit jedinečnost ostravského divadelního prostředí.

Letmý exkurs do etablování průmyslové výroby v ostravském regionu a její zásadní vliv na veškerý vývoj města včetně kultury a divadelnictví mi umožňuje pojmenovat aspekty, které byly pro Ostravu typické a do značné míry utváří její současný obraz. V obecnosti se dá říci, že se město v mnoha ohledech vyvíjelo „po svém“. Relativní odlehlost od Prahy a celkově odlišná povaha města měly za následek jistou nezávislost. I tak silný fenomén jako české národní obrození byl dle Štefanidese „zejména na severní Moravě a ve Slezsku vlašnější a opožděný oproti Čechám o dvě až tři desetiletí.“⁶⁹ Ostrava byla cílem příslušníků mnohých národností, kteří zde přicházeli za prací a pochopitelně s sebou přinášeli svou kulturu, jazyk atd. V této souvislosti divadelní teoretička a historička Tatjana Lazorčáková, hovoří o „prolnutí jazykových prvků německých, českých, polských, slovenských“,⁷⁰ což vyústilo ve „vytvoření specifického jazyka regionu“.⁷¹ Absolutní upřednostnění průmyslové výroby vedlo jak k přizpůsobení místní architektury, tak i snížené kvalitě života vzhledem k náročné práci a bezohlednosti k životnímu prostředí.

Město si vždy bylo vědomo svých cílů a předností a pracuje s nimi dodnes. Nelehké časy jeho obyvatele sloučily a daly jim pocit sounáležitosti. O „Ostravácích“ se hovoří jako o přímých, otevřených a srdečných lidech, kteří mají silnou vazbu k místu, kde žijí.⁷² V divadelním prostředí se vztah k městu a jeho historii neustále reflektuje, a to nejen zasazením divadelních projektů do bývalých průmyslových zón, ale také dramaturgií, která velmi často vychází z lokálních témat. Lazorčáková popisuje Ostravu jako „jedno z nejprogresivnějších a současně naprosto originálních divadelních center nejen v českém, ale i ve středoevropském kontextu“.⁷³ K takovému označení přispívá nejen tematizace

⁶⁸ První ročník tohoto festivalu proběhl v roce 2015 a prezentoval autorské divadlo se zaměřením hraniční žánry pohybového divadla a výtvarného umění. Byl rozdělen na blok český a polský a odehrával se v industriálních prostorech Dolní oblasti Vítkovic.

⁶⁹ ŠTEFANIDES, cit. 11, s. 11.

⁷⁰ LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. Sebeidentifikace – sebereflexe – sebetematizace Ostravy aneb Inscenační návraty k historii a mentalitě místa. *Theatralia* 2015, roč. 18, č. 1, s. 35. ISSN 1803-845X.

⁷¹ Tamtéž.

⁷² Jako příklad této vazby mohu uvést neutuchající zájem o znovuoživení módního domu Ostravica v centru Ostravy, v současnosti velmi aktuální téma.

⁷³ LAZORČÁKOVÁ, cit. 70, tamtéž.

místní historie či náтуры, ale i fakt, že mezi poměrně velkým počtem ostravských divadel funguje neustálá kooperace, včetně půjčování herců „konkurenčních“ divadel, případně studentů Janáčkovy konzervatoře.⁷⁴

Inscenace s tématy z prostředí ostravských dolů či aktuální ostravské společnosti⁷⁵ a odhalování mentality horníků či „Ostravaku“ prostřednictvím nevšedního scénického jazyka a specifické mluvy napomáhají divadelníkům i divákům vypořádat se se svou minulostí. Vrozený nadhled ostravských obyvatel, díky němuž se v minulosti mohli vyrovnávat se svým životním údělem, v současnosti tvůrci využívají v inscenacích tak, aby odlehčili tíživost témat a docílili zdravého odstupu při zaujímání postoje k Ostravě, jakou ji známe dnes.

Ostravské divadlo si svou kvalitou, originalitou témat a jejich aktuálními přesahy získalo přízeň diváků i kritické obce. O úspěchu místních divadel vypovídají i četné nominace a ocenění, včetně Cen Thálie, Cen Alfréda Radoka a dalších. Nejčerstvějším a zároveň velmi suverénním úspěchem se může pyšnit Komorní scéna Aréna, jež proměnila všech pět nominací Cen divadelní kritiky⁷⁶ a byla zvolena Divadlem roku 2015.

2.1. Projekt EIP v kontextu Ostravského divadelního prostředí

Tímto se dostávám k ústřednímu tématu své práce, tedy *Projektu EIP*. Z dosavadního zkoumání ostravského kontextu je patrné, že performanční projekty stejně jako akce typu site specific v Ostravě již mají své místo. Pokud bychom nahlíželi *Projekt EIP* čistě jako „site specific projekt“ či „performance“, nejevil by se v ostravském kontextu až tak výjimečně. Vzhledem k jisté míře amatérismu *Projektu* by se dokonce mohlo zdát, že vedle profesionálních aktivit nemá ani čím zvlášť vynikat. Podobný princip bychom mohli hledat u tanečního,

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ Tatjana Lazorčáková přibližuje několik ostravských inscenací tohoto charakteru, jmenujme *Průběžnou O(s)travu krve* a *Brenpartiji* Komorní scény Aréna, *Rychlé frézy* či *Donaha! (Hole dupy)* Národního divadla Moravskoslezského, *Z deníku Ostravaka* Divadla loutek a *Bezruč?! a Pestré vrstvy* Divadla Petra Bezruče. Rozborem těchto inscenací autorka mj. potvrzuje, že sebereflexe a sebetematizace Ostravy probíhá na scénách všech profesionálních ostravských divadel, stejně jako fakt, že místní divadla zhruba od poloviny 90. let 20. století dlouhodobě tuto tematiku využívají a dosud ji nepovažují za vyčerpanou. Viz LAZORČÁKOVÁ, cit. 70, s. 37-46.

⁷⁶ Ceny divadelní kritiky jsou udělovány od roku 2014 a navazují na Ceny Alfréda Radoka.

resp. pohybového divadla, kterého v této metropoli stále přibývá, taktéž na vysoké úrovni.

Zaměříme-li pozornost na rozvoj street dance v Ostravě, běžně bychom se s tímto stylem mohli setkat v podstatě jen ve studiích několika tanečních škol. Street dance se na ulici dostane jen velmi zřídka, zpravidla formou nějakého happeningu, případně tréninku ve slunečných dnech, kdy je škoda být „zavřený na sále“. Do divadelních budov se tento styl tance v podstatě nedostává. Veškeré akce spojené se streetovou kulturou pořádá komunita samotná, dá se říci „sama pro sebe“. Místní taneční školy pořádají vlastní workshopy, kde učí jak místní tanečníci, tak i vybraní hosté ze zahraničí; openclassy,⁷⁷ battly⁷⁸ a další akce, nicméně je navštěvují většinou právě jen členové komunity, aniž by výrazně oslovily širší veřejnost. Ta se s pouličními tanečními styly setkává zpravidla jen na plesech, sportovních závodech a podobných příležitostech, kdy různé taneční skupiny mají možnost prezentovat své umění.

Svéráznost a neobvyklost *Projektu EIP* shledávám ve dvou hlavních aspektech. Za prvé, projekt je sloučením velkého množství uměleckých prvků. Ať už jde o site specific, divadelnost, performativitu, tanec nebo další umělecké vlivy, všechny jsou součástí jednoho koherentního celku. Právě touto syntetičností se *Projekt EIP* odlišuje od jiných projektů, jež v Ostravě vznikají.

Druhým aspektem, jenž činí *Projekt EIP* zvláštním, je schopnost zakomponovat street dance do projektu jako celku. Proti možným skeptickým diváckým očekáváním⁷⁹ se streetové taneční styly v *Projektu* nejeví jako méněcennější oproti jiným stylům, se kterými mají možnost konfrontace. Tímto street dance dostal šanci představit se ve své jedinečnosti, čímž prokázal svou nenahraditelnost a funkčnost v rámci velmi rozsáhlého díla. Zároveň prostřednictvím *Projektu* dostala streetová taneční komunita příležitost oslovit širší veřejnost.

Tvůrci vystihují tento projekt třemi slovy: „odlišnost, tanec, synergie“.⁸⁰ Odlišnost v komplexnosti umělecké výpovědi; tanec jako hlavní hybatel, prostředník prezentace i komunikace; synergie různých uměleckých směrů

⁷⁷ Anglickým výrazem „openclass“ se označují otevřené taneční lekce pro veřejnost.

⁷⁸ K pojmu battle viz cit. 42.

⁷⁹ Tato skepse může plynout z předsudků, které jsem naznačila v teoretické části práce.

⁸⁰ Projekt EIP. *O projektu* [online]. [cit. 7. 3. 2016]. Dostupné z: <<http://project-eip.com/eip/o-projektu/>>.

do jediného unikátního zážitku. Název „Everything Is Possible“, tedy „vše je možné“, kromě narativní linie odkazuje i k takovým pojmům jako víra, naděje, odhodlanost či nezdolnost člověka. Témata, se kterými se potýkáme všichni, ve světě, kde každý z nás někdy potřebuje slyšet, že všechno je možné. Přejdeme tímto k analytické kapitole a osvětleme, jakým způsobem tvůrci tato silná témata dokázali zpracovat.

3. PROJEKT EVERYTHING IS POSSIBLE

3.1. Na pomezí divadla a performance

Premiéra prvního dílu, *Genesis*, proběhla 24. února 2014 v dříve zmíněném Kulturním centru Cooltour, druhý díl, *Faceless*, měl svou premiéru 18. září 2015 v Provozu Hlubina. Obě části byly koncipovány jako taneční díla, choreograficky zpracována pro konkrétní prostory. Na jedné straně jsme mohli tanečníky vnímat jako herce, kteří komunikují narativní linii, na straně druhé jako performery, kteří nepředstavují role, nýbrž svá fenomenální těla. Tato oscilace se stává jedním z atributů, který staví *Projekt* na pomezí performance a divadelní inscenace, a zároveň mě dostává do pozice posoudit míru performativity a divadelnosti a najít mezi nimi pomyslnou hranici, pokud to bude možné.

V teoretické části práce jsem podstatu performance charakterizovala bezprostředností a živostí, která v unikátním časoprostoru vzniká jako výsledek neustále proudící energie mezi aktéry a diváky. Jedinečnost takové události je pak dána specifickými podmínkami, jež nastavují účinkující i publikum, přičemž obě skupiny oscilují mezi těmito označeními získáváním či naopak pozbýváním jisté moci ovlivnit průběh celé akce. Spíše než ke sledování dějových linií či výstavby dramatických situací je divák veden k vnímání fyzického pohybu, fyzického těla a jejich materiálního působení v prostoru. Asociuje-li toto konání konkrétní příběhy nebo povědomé obrazy, zpravidla se jedná o konstrukty vznikající v mysli diváka, které aplikuje na vnímané audiovizuální vjemy. Podobné aplikace však většinou vznikají dodatečně, aby si byl divák schopen „racionálně“ vysvětlit, čemu byl v průběhu performance vystaven, a z jakého důvodu jej určité momenty zasáhly více než jiné. Zážitek z performance se tedy mezi jednotlivými diváky liší, a byť není možné identickou performance navštívit opakovaně, neboť její existence končí rozvázáním spolupřítomnosti aktérů a diváků, apelativnost události a síla prožitku často přežívá v mysli diváka ještě dlouho po skončení.

Věnujeme-li se divadelnosti, obvykle inklinujeme k analýze **představení**, které do určité míry vypovídá také o podobě nastudované inscenace. Stejně jako performance se divadelní představení odehrává „teď a tady“, čímž je zabezpečena jeho unikátnost a neopakovatelnost. Na rozdíl od performance se však

většina představení snaží zůstat co nejvěrnější své předloze – **inscenaci**.⁸¹ Zatímco se performance otevírá nečekaným zvrátům a vývojům ve svém průběhu, podobný princip „nahodilosti“ bychom u představení hledali jen v krajních případech. Inscenace je výsledkem dlouhodobé práce autorů, zpravidla režisérsko-dramaturgické dvojice, která od původní literární předlohy či pouze ideje zapracovává a koordinuje divadelní složky do konečného uměleckého tvaru. Vznik inscenace provází řada zkoušek a spolupráce s různými divadelními profesemi. Jednotlivá představení pak režisér již nemůže přímo ovlivnit, i když k malým změnám může v rámci inscenace dojít v návaznosti na reakce diváků.⁸² Na druhou stranu v případě performance přes veškerou roli náhody dochází také k předchozí přípravě, přinejmenším k navržení konceptu, tématu, metody postupu apod.

Rozvržení vzájemného vztahu mezi herci, resp. aktéry a diváky je u divadelního představení poměrně stabilní. Tak jako u performance mezi oběma skupinami dochází k výměně energií, která má potenciál ovlivnit zážitek herců i diváků, moc významně zasáhnout do vývoje představení však ve většině případů nemá. Stejněho principu se zvláště u běžného kukátkového jeviště dobíráme u rozdělení divadelního prostoru na část určenou herecké akci a část určenou pro diváky. Zatímco diváci u divadelní inscenace vystupují víceméně pasivně (nebo si to alespoň většinou mohou dovolit), v performancích se divák stává aktivním spolutvůrcem prostoru.

Herec v divadelním představení přijímá určitou **rolí**. Ze sémiotického hlediska ve srovnání s performance dochází u herce k potlačování „označujícího“, tzn. tělesné, fenomenální podstaty daného jedince-herce, ve prospěch „označovaného“, tedy přijaté role, kterou herec představuje.⁸³ Je-li v performance fyzické tělo ve své materiálnosti akcentováno, v případě divadelního představení se jeví spíše jako překážka, byť je vlastní tělo pro herce nejfundamentálnějším materiálem.⁸⁴ Divák vnímá maximum divadelních složek působících synteticky tak,

⁸¹ Petr Pavlovský k pojmu *Inscenace*: „Inscenace [...] je umělecké dílo v oblasti divadla, které je předlohou („partiturou“) divadelních artefaktů, představení.“ Viz PAVLOVSKÝ, cit. 1, s. 121.

⁸² Tamtéž, s. 122.

⁸³ Erika Fischer-Lichte upozorňuje na to, že akcentace „fenomenálního“ či „sémiotického“ těla nutně vyžaduje jinou formu vnímání. Dochází-li k oscilaci mezi zdůrazňováním „označujícího“ a „označovaného“, resp. hercova těla a postavy, pak dochází ke změnám i v procesu recepce. Dle Fischer-Lichte je „nerušené vnímání přerušováno a vzniká jiné“. Proměnlivost vnímání vede k tzv. percepční multistabilitě. Viz FISCHER-LICHTE, cit. 4, s. 214.

⁸⁴ Pro tato tvrzení beru v úvahu především činoherní herectví.

aby co nejefektivněji zprostředkovaly dramatický děj. Kromě vzájemného energetického působení je tedy na diváka představení kladen důraz na percepci komunikované narativní linie či tématu.

Konečný divácký zážitek pochopitelně i u divadelního představení podléhá konkrétním diváckým zkušenostem, náladě atd., není však a priori vystavěn na asociacích diváka. Vzhledem k přítomnosti děje a výše zmíněným vlastnostem divadelních představení existuje předpoklad jistého usměrňování diváckého zážitku.

Současný vývoj v umění a stále častější intertextuální a intermediální tendence mají za následek, že se divadelní tvůrci často uchylují k zakomponování performativních prvků do divadelních inscenací, a naopak. Přejdeme tedy k aplikaci dosavadních poznatků na *Projekt EIP*.

Dá se říci, že najít v *Projektu EIP* aspekty divadelnosti není obtížné, alespoň na první pohled. Bližším zkoumáním však docházím k názoru, že mnohé z takto nalezených aspektů nelze jednoznačně zařadit mezi charakteristiky divadelního představení, protože jsou velmi často překonávány a transformovány právě do pozic performativních. Nalezení hranice mezi performativitou a divadelností se tak jeví jako nelehký úkol.

Za divadelní aspekt považuji fakt, že *Projekt EIP* do jisté míry nepočítá s možností náhody či proměnlivosti. Náhodné směřování by v tomto případě nekorespondovalo s choreografickou a dějovou přípravou. Existence jakéhosi „inscenačního“ konceptu je tedy nepopíratelná. Také jsem se již zmínila o přítomnosti narativní linie, která by obvykle odkazovala k divadelní povaze *Projektu*. Vzhledem k přítomnosti děje aktéři přijímají určité role, představují postavy, přičemž zde figurují jednotlivci i kolektivní hrdinové. Záměna rolí mezi herci a diváky zde neprobíhá do té doby, než dojde k jejich vzájemnému fyzickému kontaktu. V rámci vyprávěného příběhu příležitosti k fyzickému kontaktu není mnoho. Zde se však dostávám k jedné z klíčových informací: příběh v komplexu celého *Projektu* zdaleka nehraje nejdůležitější roli, v určitých momentech je v podstatě zanedbatelný. Slova jako zprostředkovatele příběhu se ujímá pouze dvojice vypravěčů, kteří mají funkci průvodců dějem a částečně i prostorem. **Ztělesněním a fyzickým nositelem příběhu v konkrétním časoprostoru jsou tanečníci.** Tanec zde figuruje jako alfa a omega, hlavní činitel v tvorbě atmosféry,

významů a asociací. Taneční akce však není jen vizuální či pohybové ztvárnění vyprávěného příběhu. Díky přítomnosti vypravěčů mají tanečníci možnost povznést se nad postavy, které ztvárňují, a byť vystupují pod určitým jménem a charakterovými vlastnostmi postav, dostávají se „za“ své role a svou tělesností a fyzickou akcí poskytují a sdělují divákovi mnohem více než pouhý příběh. Nedochozí k potlačování fenomenální podstaty tanečníka, aktéři oscilují mezi „označovaným“ a „označujícím“ a využívají materiální podstaty svého těla, kterou divák primárně vnímá. Narativ se pak pochopitelně jeví jako jakási „přidaná hodnota“, kterou divák může, avšak nemusí sledovat. Usměrnování divákovy konečného zážitku spočívá v akcentaci taneční kompozice a její energie. Složitost a mnohvrstevnatost děje aktivizují vnímání diváka, který se při sledování zdaleka nemůže opřít o metaforické slovní obraty vypravěčů. Cílem *Projektu EIP* není přimět diváka k pochopení příběhu, ale vytrhnout jej z reality všedního dne a ponořit jej do reality jiné, založené na odlišných principech vnímání a konfrontace s konkrétním časoprostorem.

Rozdělení prostoru na divácký a herecký probíhá téměř intuitivně, zpravidla na základě komunikace mezi aktéry a diváky – tanečníci vytvářejí vlastní prostor svým pohybem, načež diváci reagují tak, aby ponechali dostatek prostoru taneční akci a zároveň měli vyhovující pozici pro její sledování. U obou dílů probíhají taneční akce střídavě na dvou poschodích, přesun mezi nimi se zpravidla vyznačuje částečným vytržením z příběhu a schodiště nabízí prostor k fyzickému kontaktu mezi aktéry a diváky i diváky navzájem a alespoň částečné nahodilosti (a z toho plynoucího rozdílného diváckého zážitku).

Následující analýzy obou dílů *Projektu EIP* nabídnou bližší prozkoumání jejich důležitých součástí, včetně prvků site specific. V tuto chvíli však můžeme konstatovat, že *Projekt* nelze jednoznačně pojmenovat jako „performance“ či „divadelní představení“, neboť používá principy obou. Tato syntéza patrně souvisí se snahou autorů sloučit maximální množství uměleckých druhů a žánrů. Vzhledem k povaze projektu se v následujících analýzách budu držet tradičního sémiotického modelu, díky němuž budu moci dostatečně přiblížit veškeré složky obou dílů. Zároveň se však pokusím uplatnit pohled vycházející z konceptu performativity, prostřednictvím které zohledním také performativní prvky v *Projektu EIP*.

3.2. Projekt EIP – Genesis

V názvu prvního dílu *Projektu EIP* nalézáme odkaz ke zrodu – zrození múzy, jež přivedla Martina Hlouška k jedinečné vizi a její realizaci. Společně s dalšími tanečníky, choreografy a umělci vytvořil nevšední kombinací uměleckých prostředků komplikovaný obraz nového světa. Díky propracovanosti Hlouškovy ideje stojí *Projekt* na pevných základech. Každá užitá složka má své opodstatnění a činí *Genesis* kompletní. Pro ucelenou představu se v této analýze budu snažit o zachycení této komplexnosti na příkladech všech užitých složek a prvků.

Projekt EIP předkládá postapokalyptický obraz světa poté, co se lidstvo dohnalo ke svému zániku. Na troskách lidmi zpustošené planety usilují přírodní elementy a morální hodnoty o nabytí moci a nastolení nového řádu. Zákony nastavené člověkem zde přestávají platit, zápasení o moc zcela překročilo lidské možnosti i chápání. K soupeření vody a ohně, dobra a zla se přidává i jediný pozůstatek lidského rodu – skupina částečně zmechanizovaných lidí vedených hlavní postavou *Projektu*: Monarchou. Elementy balancují na polaritě a vzájemné přitažlivosti zároveň: prezentují sice svůj původ a zásady, nicméně jsou zmítány zbytky přeživších lidských principů, láskou, vášní, zradou a mstou. Na počátku tohoto příběhu přítom stála pouhá mince, která zacinkala o misku žebráka na ulici. Dívka, jež minci darovala, žebráka uchvátila a osud zařídil, že se do sebe zamilovali. Žebrák však brzy pochopil, že ji jako ženu s rodinným i materiálním zázemím čeká lepší budoucnost, a vztah pro její dobro ukončil. S beznadějí svého životního údělu pak svěřil své tělo do rukou vědců experimentujících s limity lidského těla. Dívka pod tíhou utrpení a zklamání zapudila veškeré dobro ve svém srdci a stala se mocnou silou velící zlu na této planetě: Temnou.

Mladík se probouzí v ruinách laboratoře, napůl zmechanizován, s jistotou, že smyslem jeho života bude nabytí takové moci, aby se mohl pomstít za všechny křivdy, které na něm lidstvo napáchalo; z dalších zmutovaných lidí vytváří své služebníky a stává se Monarchou. „Slabostí“ Temné i Monarchy však zůstává jejich lidský původ, který přes všechna snažení nemohou popřít. Když se jako protivníci opět setkávají, znovu vzplane cit, který se pokoušeli vytěsnit ze své paměti. V tomto světě však již panuje jiný řád – již se nezapomíná tak snadno na hříchy,

kteřé oba napáchali. Monarchu doháńí svědomí, a protože nechce páchat další škody, znovu se odevzdává do rukou „mocnějších“ a je odsouzen k jisté smrti.

Obloukem se příběh vrací zpět na ulici, kde se dvojice poprvé setkala. Tentokrát však dívka žebrákovi minci do misky nevhodila. Předcházející příběh se tak může jevit jako jedna z alternativních budoucností, jedna z možností, kam mohou směřovat činy jednotlivce i celého lidského pokolení. Narativní linie otevírá zásadní témata lidských předností, slabin a principů světa, který při vši polaritě a rozmanitosti vždy hledá cestu k rovnováze. Zlo musí vyvažovat dobro, životodárná voda hasit spalující oheň.

Takto bychom ve stručnosti mohli popsat děj prvního dílu, ovšem ve skutečnosti je příběh mnohem komplikovanější. Divácký zážitek se však obejde i bez množství detailů.⁸⁵ Nacházíme zde motiv jakési „zakázané“ lásky, citu, který si nevybírání, nebere ohledy na společenskou prestiž či materiální statky; jenž naopak často spojuje protikladné, zdánlivě neslučitelné. Mladík se také ocitá ve sváru rozumu a citu, neboť se domnívá, že právě on by měl být tím, kdo „střízlivě“ vyhodnotí, zda má jejich vztah budoucnost. Několikrát opakovaný motiv mince upozorňuje diváky na dvojakost všeho, co je obklopuje, neboť stejně jako postavy příběhu musí rozlišovat mezi dobrem a zlem, rubem a lícem. K objasňování příčin konce lidstva dochází postupně v průběhu vývoje *Projektu EIP* a v *Genesis* se divák může spíše domnívat, co konkrétně jej dovedlo ke zkáze, nicméně se jednoznačně otevírá motiv nebezpečí, které člověk svým nezodpovědným a malicherným chováním může zapříčinit. Částečně odkazuje také na stále narůstající zájem o robotiku a umělou inteligenci, které budí vzrušení i hrozbu nedozírných následků.

Divák se do světa „nového řádu“ dostává téměř okamžitě: z nezávazné konverzace s ostatními diváky ve foyer jeho pozornost přechází na několik tanečníků, kteří se občas nahodile zjevují a živou taneční improvizací aktivizují divákovu vnímání. To je vzápětí směřováno na jednu ze zdí foyer, na kterou se spouští projekce nedlouhého hraného videa, v němž publikum sleduje jakýsi prolog příběhu vyprávějící o nenaplněné lásce dvojice a jejích důsledcích. V krátkém časovém úseku se tak divák seznamuje s vizuální podobou některých postav (resp.

⁸⁵ V případě divákovu zájmu se lze k detailům dobrat například na webových stránkách *Projektu EIP* – divákovu vnímání tak není přetíženo akcentací narativní linie a zároveň má možnost interaktivní formou hledat další nuance a významy.

improvizujících tanečníků) a výchozím dějovým rámcem, aniž by si stihnul svléci kabát či dopovědět kolegovi poslední myšlenku; současně se přizpůsobuje intermediálním prvkům a z nich plynoucím změnám prostorového uspořádání (emerze tanečníků či náhlá projekce vyžadují jeho adaptaci). Po krátkém výstupu nově přichozí dvojice vypravěčů jsou diváci uvedeni do místnosti galerie – srocují se v místě několika rozestavených židlí a sledují první taneční choreografii.

Již jsem uvedla, že produkce probíhá také ve druhém patře budovy. Objekt Cooltouru je určen umělecké produkci a hostuje mnohé projekty současného tance i performativního umění. Ačkoli se tedy pochopitelně nejedná o znovuoživení chátrající či zapomenuté stavby, nalézám zde několik znaků typických pro site specific umění. Autoři *Projektu EIP* vytvořili choreografii a scénografii výlučně pro prostory Cooltouru, brali tak v úvahu možnosti a charakter konkrétních místností. Ve snaze vytěžit maximum z nabídky areálu se rozhodli využít zmíněné foyer, galerii a taneční sál. Procházení prostorů klade na diváka vyšší nároky – nedovoluje mu zůstat v pohodlí sedačky, nutí jej k pohybu a aktivnímu vyhledávání vhodné divácké pozice tak, aby pro něho byla produkce čitelná. Navíc mnohdy ani nemá příležitost si sednout a musí akci sledovat ve stoje. Přemísťování mezi patry má v tomto případě funkci změny fiktivního prostoru a většinou není spojen s uměleckou akcí (jediným takovým příkladem byl vstup tanečníků v „rolí“ pochodující armády do „diváckého“ schodiště, obvykle se přemísťovali jinou cestou). Z toho důvodu neuvádím schodiště jako další příklad „maximálně využitého prostoru“, z uměleckého hlediska mohlo být mnohem lépe včleněno do kontextu narativní linie.⁸⁶ Divák má tedy možnost prozkoumat budovu a zakoušet její možnosti i omezení v rámci probíhající taneční akce. Nutno dodat, že míra volnosti v této souvislosti není nijak závratná, naopak se divák z velké části musí podřídit usměřňování ze strany vypravěčů a spoléhat se na ně. Dokonce se na nich stává závislým jakožto na průvodcích reálným i fiktivním prostorem; vypravěči proto od počátku budují poměrně jasné rozdělení rolí, kde jsou právě oni ti, kteří mají moc vytvářet direktivy. Zatímco tak umělci nechávají „promlouvat“ prostory Cooltouru prostřednictvím nahlížení jejich potenciálu, v samostatném prozkoumávání prostoru jsou diváci omezenější, což přisuzuji k celkové orientaci na akci performerů-tanečníků spíše než na materii prostoru. Diváci však

⁸⁶ Jak tomu koneckonců bylo u druhého dílu *Projektu*. O tom však později.

jednoznačně musí vyvíjet aktivitu fyzickou i mentální, aby byli schopni dosáhnout patřičného zážitku.

Scénografie v *Genesis* těží z vzezření a reálných účelů vybraných místností, tudíž nesměřuje k přehnané popisnosti. K zpřítomnění vyprávěného příběhu slouží především taneční akce a několik rekvizit, s běžnou podobou interiérů není manipulováno – v případě galerie diváci stále vidí vystavené obrazy na zdech, aniž by s *Projektem* jakkoli souvisely, podobně prostor foyer není pozměněn, z čehož plyne autenticita a spontánnost zde probíhající vstupní sekvence. Taneční sál ve druhém podlaží je již z principu přizpůsoben požadavkům pohybové umělecké produkce, i bez výrazných zásahů zde proto měli autoři k dispozici více nástrojů ke scénickým úpravám. Veškeré scénografické prostředky slouží především potřebám taneční choreografie, podporují taneční výraz a dotvářejí atmosféru. Zacílení scénografie tak zaručuje jejich koherenci a stabilitu.

Spojitosť mezi užitým prostorem a fikcí odpovídá na hned několik podstatných otázek souvisejících se scénickým provedením. V galerii se první choreografie odehrává mezi rozmístěnými laboratorními stoly. Sterilita bílých stěn, umělé světlo bodových zářivek a plachty zakrývající bezvládná lidská těla přispívají k chladné atmosféře světa, z něhož vymizel život. Po následném přemístění do druhého patra se divák ocitá v místnosti tmavé a prázdné. Rekvizitní materiál zde nahrazuje světelný design a větší počet tanečnicků představujících různé živly či hodnoty. Přemístění diváků do spodního patra a zpět do horní tmavé místnosti probíhá ještě jednou. Zatímco ve spodní části budovy je divák konfrontován především s tanečními výstupy Monarchy a jeho družiny, v horní části se odehrávají zbývající taneční akce. Díky tomu divák dokáže vnímat hierarchičnost užívaných prostorů – ve spodním patře se choreografie i pomocí množství rekvizit věnují ozřejmování narativu, aktivity v Tanečním sále směřují k abstrakci a extatičnosti tanečního projevu.

Vzhledem k již vysvětlenému způsobu přemísťování diváků oblast schodiště v rámci narativní linie vytváří jakési mezičasi, momenty, kdy se divák vrací zpět do reálného světa. Pohyb mezi jednotlivými místnostmi proto z velké části udává také rytmus produkce.

Světlo, kostýmy a líčení zakládají na jednoduchosti a asociativních principech. Významotvorným prvkem se stává barva: v případě znázornění Ohně

červené kostýmy i světelný podkres, modré odstíny v případě Vody, skupiny Temných a Světlych odlišují kostýmy černé a bílé. Monarchovi zmechanizovaní příslušníci jsou oděni do nevýrazných roztrhaných hadrů, kde se v některých trhlinách oděvů lesknou metalické prvky. Celkově však kostýmní stylizace podněcuje diváka k představivosti, protože detailní zprostředkovávání významů přenechává taneční složce.

Projekt EIP slučuje několik tanečních stylů, od contemporary dance, show dance až po street dance. K jejich zakomponování využívá povahy pohybů, dynamiky a konotací, které vycházejí přímo z charakteru stylů samotných, díky čemuž performeři automaticky přebírají jakousi „stylizaci“ tance související s náturou konkrétních postav. K pouličním stylům inklinují postavy představující dravé, ničemné a nebezpečné bytosti. Lidé zkřížení se stroji, včetně Monarchy v podání Martina Hlouška, tanečně vycházejí ze stylu zvaného popping. Pohyby vycházejí z kontrakce svalů a zasekávání navozujících robotický dojem. Zástupci Ohně v čele s hlavním představitelem tohoto živlu ztvárněným Filipem Růžičkou čerpají z hip hopu, tance doslova živelného a velmi energického. Představitelka Temné, Veronika Klimešová, spolu se svými „zkaženými“ příslušníky staví taneční projev na show dance, druhu tance, který úzce spolupracuje s textem hudby, díky němuž svým pohybem vypráví příběh. Na druhé straně představitelka Vody, jemná Sara Lamprecht, podobně jako reprezentant Světlych, Marco Běhal, choreograficky čerpají z klasických prvků scénického tance.

Postavení mnoha stylů vedle sebe přináší riziko nevyváženosti, ať už v rovinách kvality provedení, taneční úrovně jednotlivců kontra celých skupin, či diváckého hodnocení založeného na presumpcích. Nevšední kombinace navíc vybízí ke srovnávání jednotlivých stylů a jejich vyčleňování, spíše než k nahlížení taneční kompozice jako celku. Z těchto důvodů lze ocenit odvahu autorů, kteří s těmito úskalími museli nutně počítat. Konečný výsledek dokazuje, že rozdílnosti tanečních žánrů lze vkusně využít a dosáhnout tak jejich funkční spolupráce. Domnívám se, že tvůrci dokázali zprostředkovat přednosti každého tanečního stylu, díky čemuž žádný z nich nepůsobí méněcenně.⁸⁷ Svě opodstatnění získávají jak příhodností narativní linie, tak užíváním kontrastů na pozici motivů i choreografií. Jak jsem již nastínila v předchozím odstavci, skupiny představující živly, Světlé či

⁸⁷ Zde mám na mysli obecné srovnání použitých stylů vzhledem k jejich funkčnosti a efektivitě v rámci celkového vyznění.

Temné vždy pracují s hlavním představitelem. Takové řešení naneštěstí zapříčinilo rozdíl oproti výkonům ostatních tanečníků, kteří do velké míry stáli ve stínu těchto leaderů a často ubíjeli potencialitu některých momentů. Na druhou stranu divák nacházel uspokojivou kompenzaci v množství sólových výstupů, duetů a hromadných choreografií. Právě tyto okamžiky umožnily vstup performativních tendencí.

Performativní přístup můžeme aplikovat na ty části, v nichž narativní linie ustupuje ve prospěch tance jako esenciálního výrazového prostředku. Rezignace na slovo u tanečníků vede k otázce, jakým způsobem musí nakládat s herectvím, aby byla narativní linie udržitelná. Vypravěči diváky provází a udržují je bdělé právě pro potřeby vnímání děje – mají k dispozici slovo a herecké schopnosti. Zastávají-li tuto funkci v rámci *Genesis*, je pak nutné, aby se tanečníci ztotožňovali s nějakou rolí?

Dá se říci, že pro koherenci při tvorbě významů se jistá potřeba přijímat role objevuje, tanečníci však od nich mohou udržovat určitý odstup. Prostor k oscilaci mezi „přijetím role“ a „výstupem z role“ dovoluje divákovi vnímat aktérovo sémiotické i fenomenální tělo. Příkladem takového momentu může být duet tanečníků představující paradoxní, avšak přirozenou přitažlivost mezi Ohněm a Vodou. Z choreografického hlediska se tanečníci snaží nalézt kompromis mezi tanečními styly, které jim jako postavám Ohně a Vody přísluší. Oba tak ustupují od svého obvyklého tanečního jazyka. V dějové kompozici se zjednodušeně nacházíme v poloze jakéhosi zhoubného milostného vzplanutí mezi touto dvojicí, tanečníci však dějový rámec povyšují transformací vlastních těl v živý materiál. Divák v této chvíli navozuje intenzivní energetické spojení s aktéry, oddává se fyzické spolupřítomnosti tanečníků a sebe samého, stává se tak participantem na událostním charakteru *Projektu* a cítí jedinečnost konstelace v přítomném okamžiku, která se již nebude opakovat.

S tancem pochopitelně úzce souvisí hudební doprovod, který jako jediný postrádá autorský tvůrčí přístup. Poněkud zarážející se pro mě stává výběr některých písní, které nezdá se zazní i v komerčních rádiích.⁸⁸ Mnohé z nich jsou sice v přepracované, např. akustické podobě, přesto hudební výběr značně bortí celkový dojem. Akceptují, že se tvůrci neuzavírají vůči žádnému typu muziky

⁸⁸ Např. *Wicked Game* interpreta Jamese Vincenta McMorrowa nebo píseň *Muse* skupiny OCAD.

a nebojí se ani již známých melodií, stejně jako to, že hudební složka evidentně v mnoha případech působila jako zdroj inspirace či výchozí materiál (sledujeme paralely mezi hudebními texty a narativní linií). Dle mého názoru by však autorská hudba mnohem více korespondovala s ambicemi tvůrčího záměru a povýšila tak uměleckou hodnotu *Projektu*. Ve svém názoru vycházím nejen z osobních preferencí, ale také z dopadu zvolené hudby na divácký zážitek. Znamá hudba totiž pochopitelně ovlivňuje vnímání diváka a zbytečně odvádí pozornost od tanečních výkonů.

Projekt EIP – Genesis nabízí divákům intenzivní zážitek ze syntetického a v mnoha směrech důmyslně prokomponovaného díla. Z analýzy vyplývá, že přes všechny rezervy byli autoři *Genesis* schopni dosáhnout celistvosti, která vzhledem k množství použitých prvků, uměleckých žánrů a tanečních stylů musí být řádně oceněna. Narativní linie se ukázala jako odrazový můstek pro další tvorbu, nejen na straně aktérů, ale také diváků – nelpělo se na ní do té míry, že by bránila vzniku performativních momentů či strhávala veškerou pozornost. Undergroundové taneční styly svou dráždivostí podtrhovaly atmosféru dehonestovaného světa (aniž by byly poníženy tyto styly jako takové), scénický tanec vyvažoval tento zmar jemností a tlumením agresivních extrémů. Riskantnost projektu se zvládnutím náročných prvků stala ziskem. Ctižádostivost dovedla tvůrce k pokračování *Projektu EIP* a vytvoření dílu s názvem *Faceless*, kterému se budu věnovat v následující analýze.

3.3. Projekt EIP – Faceless

V druhém dílu *Projektu*, jenž se konal s více než ročním odstupem od *Genesis*, se dočkáváme hned několika změn. Mění se umístění, některé postavy mizí a jsou střídány novými, několik aktérů vystupuje v jiných rolích, dochází k proměně práce se scénografickými prvky, tanečním jazykem i hudebním doprovodem. Pokračování *Projektu* nutně směřuje ke srovnávání s předchozím dílem, kde si umělci nastavili určitou laťku, kterou se snaží udržet, případně zvýšit. Změny zavedené v druhém dílu se ukázaly jako velmi přínosné, obohacující *Projekt* o další rozměry a posunující *Faceless* na vyšší úroveň. V této analýze se budu snažit opět nahlédnout do nejdůležitějších aspektů tohoto dílu a ozřejmit pozitiva změn, jež byly provedeny.

Základní rámec příběhu zůstává stejný, narativní linie navazuje na konec prvního dílu a dále se rozvíjí. Výchozím se tedy opět stává svět po apokalypse, postihnutý několika dalšími událostmi: boj živlů, dobra, zla a Monarchy o moc skončil katastrofou – Světlý byl obelstěn Temnou, Voda a Monarcha zemřeli, Oheň, sklíčený, zmizel neznámo kam. Ve *Faceless* se objevují elementy nové: Země, Vítr, Chaos, přidávají se postavy Ethereal a X (Pán času), znovu se setkáváme s postavami Temných, Světých a v neposlední řadě s Monarchou.⁸⁹ Název prvního dílu odpovídá právě skupině elementů, které svolává Pán času, aby se spojily v boji proti znovuzrozenému Monarchovi. Vzkříšení smrtelníka znamená narušení časové linie, kterou Pán času, strážící balanc a řád na zemi, musí napravit. Monarcha a Temná k sobě opět nacházejí cestu a znovuoživují milostnou rovinu příběhu. Vrcholem *Faceless* je jakýsi poslední soud, souboj mezi Monarchou a Pánem času, v němž se pozorný divák dozvídá, že oba představují jednu a tutéž osobu, stejného žebráka v různých dimenzích, kde každý z nich udělal jiná životní rozhodnutí.

⁸⁹ Již na zhuštění počtu postav pozorujeme navyšující se sofistikovanost a propletenost *Faceless*, která je příhodná snad pro všechny zakomponované složky. Pro orientaci si ujasněme hlavní postavy druhého dílu: element Země ztělesňuje postava s názvem Shatter, element Větru pak postava Whirlwind. K nim se jako další element přidává Chaos, který ztělesňuje ženská hrdinka Craven. X představuje Pána času, další postavu, která má spolu s Chaosem moc měnit události či jejich důsledky. I díky tomu se znovu setkáváme s Monarchou, který je Chaosem znovu oživen. Z původního osazenstva příběhu se setkáváme také se Světlým a Temnou, jež je považovaná za nedobrovolnou vítězku bojů o moc v *Genesis*. Další důležitou bytostí se stává Ethereal, bytost, která se pohybuje v abstraktním světě snů a tužeb. Poslední důležitou kolektivní postavou jsou Vzpomínky, jež mohou působit jak radost, tak i bolest.

Zmnožením postav se divák stává závislejší na dvojici vypravěčů, jež je zde opět přítomná. Více než k poslušání příkazů se snaží diváky přimět k naslouchání, díky němuž může divák objevit v tanečních výstupech mnohé konotace, jež by jinak nevyčetl. Mnohem větší komplikovanost narativní linie zde sice přidává důležitosti vypravěčům a jejich schopnosti artikulovat témata a události, zároveň však snadno přiměje diváky ke sledování tance a pohybových složek spíše než děje. Na druhou stranu naléhavost vypravěčů vytváří na diváky tlak, aby dokázali sledovanou akci nějak interpretovat i za cenu toho, že v tomto smyslu budou odcházet po skončení poněkud dezorientovaní. Cílem narativní linie je klást otázky divákovi a vytvářet v něm zájem o to, aby na ně dokázal nalézt odpověď. Nezáleží však na tom, zda je schopný otázku zodpovědět okamžitě, nebo třeba až po pár dnech. Podstatné zůstává to, že diváka donutí přemýšlet.

Principy světa exponované v prvním dílu zůstávají zachovány, rozvíjí se však dál prostřednictvím aluzí a metafor, z nichž nejvýrazněji se kromě symboliky mince užívá přirovnání ke „konstantám a proměnným“.⁹⁰ Polarita světa, v němž akce vyvolává reakci, tak zároveň vychází z neustálé oscilace mezi stálostí a proměnlivostí. Vztah mezi těmito pojmy zobrazují autoři tematizací času (nejen pomocí postavy X). Na planetě, kde po zmizení civilizace panuje jakési bezčasí, je čas definován svou pomíjivostí, v níž však mají určité události tendenci se opakovat – jedinečnost okamžiku stojí v opozici vůči cykličnosti.

Toto velké téma může divák vnímat ve více rovinách. Například zaměříme-li se na život Monarchy v chronologickém sledu, vnímáme jisté schéma periodicky se vracejících momentů. Život poháněný mstou, který se postava v prvním dílu rozhodla ukončit, se po jejím zmrtvýchvstání navrácí do stejných kolejí: Monarcha opět usiluje o nabytí moci, znovu doháněn svědomím a vzpomínkami na škody, které napáchal. Události se v tomto případě znovu a znovu opakují do té doby, dokud se z nich dotyčný nepoučí a nezmění na jejich základě sám sebe. K této „katarzi“ postava Monarchy v průběhu druhého dílu směřuje. Další rovinou je postoj k času jako k průchozímu elementu, který se dá manipulovat a měnit. Postava X se svou schopností cestovat časem divákovi poskytuje nadhled nad sledovanou narativní linií a zároveň nabízí alternaci k osudovosti, kterou může být život řízen.

⁹⁰ Toto slovní spojení zaznívá z úst vypravěčů během produkce hned několikrát.

Jak vidíme na těchto příkladech, dochází k relativizaci pojmů, které obvykle vnímáme jako definitivní. Smrt se zde jeví jako snadno překonatelná událost, jež nemusí nutně znamenat konec. Jednosměrné plynutí života od minulosti přes přítomnost do budoucnosti díky putování v čase přestává být nezpochybnitelné. Definitivnost či stálost věcí odkazuje na zmíněné „konstanty“, relativizace a alternace pak zastupuje „proměnné“. Zacházení s těmito principy vnímám jako zásadní posun tematické struktury *Faceless*.

Velmi podstatnou roli v kontextu druhého dílu opět hraje prostor. Tentokrát choreografie vznikala pro prostředí Provozu Hlubina (konkrétně Starých koupelen v jedné z nejstarších budov zvané Brick house), jež je součástí dříve popsaného areálu Dolní oblasti Vítkovic. Charakter prostředí, zdá se, pomohl tvůrcům v rozšíření aspektů site specific a performance, čímž navýšili událostní povahu a nahodilost diváckého zážitku. *Faceless* se odehrává opět na dvou poschodích a k přesunu mezi nimi diváci musí využívat schodiště (přítomný výtah využívá jedna z postav). Na schody se tentokrát přenáší atmosféra vyprávění a pokračuje zde i umělecká produkce, děj se však neposunuje. Přechody mezi místnostmi tak nevytrhují diváka z emočního prožitku, zároveň však mnohem snáz dochází k nečekaným momentům. Schodiště je ponořeno do přítomnosti, v jeho středu na rudých šálách zavěšených ze stropu předvádí akrobatka vzdušný tanec⁹¹ a v doprovodu hudby se na různých úrovních zjevují tanečnice, jež svou improvizací vábí pozornost diváka, dotýkají se ho a udržují jej vnímavého. Jak obě místnosti, tak i schodiště se co do důležitosti vyrovnávají, protože každý prostor nabízí trochu jiný divácký zážitek. K jmenovaným prostředím uvnitř budovy se však přidává i exteriér, jehož tvůrci využívají na začátku produkce. Někteří diváci měli tendenci čekat v maličkém foyer, zbylí zůstali venku, kde pomalu začínalo pršet (druhá produkce se obešla bez deště). Náhle publikum zaujala hudba linoucí se z jednoho z venkovních reproduktorů, která i diváky čekající ve foyer vylákala ven. Zpoza rohu se k nim přibližovala jakási bublina tvořená tanečnicemi společně zabalenými v elastické rudé látce, jež se dostala k divákům tak blízko, že byli nuceni se rozestoupit, aby jí vytvořili prostor k pohybu. Tanečnice prošly davem, postupně se z červené látky vyvlékaly a zahájily produkci prvním choreografickým číslem.

⁹¹ Vzdušný tanec (angl. aerial dance) je velmi náročný akrobatický tanec, v němž tanečníci-akrobati předvádí své kreace zavěšení ve vzduchu na šálách.

Z výše popsaného vyplývá, že ve *Faceless* autoři velmi umně rozpracovávají principy site specific. Využívají plně atmosféry prostředí bývalého dolu, nechávají místo promlouvat a diváci zakoušejí jeho specifický genius loci, jak prostřednictvím okolních důlních budov, tak interiérových místností a jejich původního určení. Tvůrci mnohem více podrobují diváka dílčím experimentům, hrají si s jeho pozorností a reakcemi, manipulují s hranicí mezi prostorem aktérů a publika (na schodišti a v exteriéru se tato hranice stírá zcela). Dochází k přímé komunikaci s divákem, jak z pozice vypravěčů, jež upozorňují na nebezpečí, které na schodišti může číhat, tak z pozic tanečníků: fyzickým kontaktem, znesnadňováním průchodu divákovi, pozměňováním diváckého zážitku jednotlivců atp. Divák nabývá potenciálu stát se aktérem, přímo reagovat na akci tanečníků a ovlivnit jejich počínání. I touto formou se autoři otevírají performativním aspektům produkce, které se jinak projevují zvláště v rovině pohybové akce.

Taneční projev v rámci *Faceless* zakládá na synergii tanečních stylů, které pro celkovou kompozici působí jako zdroj inspirace, aniž by zůstaly dogmaticky „zakonzervované“ ve své podstatě. Z využitých streetových stylů jmenujme hip hop, popping, break dance a krump. V pomyslném kontrastu k nim pak působí scénický tanec, částečně také klasické standardní tance při zpřítomnění valčíkových pasáží, avšak ve velmi zjednodušené formě. Většinu jmenovaných stylů však můžeme jen těžko přiřadit ke konkrétním postavám/tanečníkům, protože většina z nich kombinuje více z nich. Pohyby opět spojuje charakter jednotlivých stylů a postav, ale jsou již více stylizované, vycházejíce z narativní linie, potažmo hereckých schopností tanečníků. Apel na herectví souvisí se záměrem tvůrců komunikovat určité emoce. Sjednocení sdělené informace a atmosféry napomáhá tanečníkům snadněji opodstatnit své pohyby a působit konzistentnějším dojmem v případě skupinových výstupů. Zainteresování tanečníků do svých rolí se tedy zvyšuje, což do velké míry omezuje performativní aspekty tanečních akcí rozvíjejících příběh, posiluje však hereckou, obecněji řečeno divadelní kvalitu *Faceless*. Jak ovšem vyplývá už z předcházejícího odstavce, k performativitě směřují především části odehrávající se na schodišti a v exteriéru, neboť zde mají tanečníci příležitost vytrhávat diváky z iluze příběhu, aniž by narušili atmosféru celku. V těchto okamžicích se aktéři zhmotňují mezi diváky a splývají s nimi, představující svá fenomenální těla. Jejich taneční improvizace se neváže na

konkrétní styl či výraz, ale vychází z jejich momentální pohybové i mentální potřeby.⁹² Hlavní pozornost je však směřována na výstupy tanečníků ve dvou hlavních místnostech Starých koupelen.

Ve *Faceless* autoři ukázali, jak úzce spolu street dance a scénický tanec souvisí, jak snadno se jeden od druhého může inspirovat a přebírat pohybové mechanismy, práci s těžištěm, jednotlivými částmi těla, trajektoriemi, rytmikou a dynamikou pohybu. Ačkoli se scénický tanec snaží distancovat od klasického tance, můžeme jej v rámci *Projektu EIP* charakterizovat čistými liniemi, flexibilitou tanečníků, schopností udržovat osu těla a citlivostí vůči jemným nuancím v orchestrálním hudebním doprovodu. Můžeme se tázat, do jaké míry jsou těchto aspektů schopni streetoví tanečníci, jejichž páteř bývá uvolněnější, dodržování čistých linií se nemusí jevit jako privilegium a hudba se většinou opírá o velmi jednoduchý rytmus. V choreografii *Faceless* nacházíme jasnou odpověď – tanečníci zde zdánlivou neslučitelnost diskutovaných tanečních žánrů definitivně popírají. Čisté linie jsou zcela záměrně kombinovány s křivými, dá se říci „nedotaženými“ pohyby, křece komponované v osách tanečníci deformují a poddávají se gravitaci. K pasážím odehrávajícím se při zemi tanečníci v kontrastu využívají skoků, zvedaček, salt atd. Nezávisle na zdroji inspirace se divákům dostává koherentní taneční produkce. Celkově můžeme hovořit o jednotném tanečním stylu *Faceless* více než o střídání jednotlivých stylů či žánrů. Tento jedinečný postup má za následek, že divák již nemá tendenci vyčleňovat jednotlivé styly a srovnávat je odděleně, jednotnost tanečního projevu zároveň snadněji vytváří atmosféru a emoci. Street dance již nefiguruje jako žánr snažící se vyrovnat úrovni scénického tance, ale žánr spolupracující se scénickým tancem tak, že jejich spojení můžeme považovat za nový taneční jazyk.

Hudební část produkce v případě *Faceless* nabízí divákům multizánrové opojení, využívající jak známější skladby (např. akustickou verzi písně *Crazy in Love* zpěvačky Beyoncé), tak instrumentální hudbu soundtrackového charakteru, i když ani v tomto případě nepřinesla autorský počin. Celkově se hudební produkce oproti *Genesis* rozšířila o další zvukové efekty a ruchy, což značně přispělo při tvorbě atmosféry. Obecně zde hudební doprovod silně apeluje na emoce diváka, vytváří rytmus a ovlivňuje také divákovu orientaci

⁹² | snaha o fyzický kontakt s divákem či jinými aktéry vycházela z momentálních vnitřních pnutí toho kterého performeru. Nejednalo se o zamýšlený hromadný atak na odstup a komfort diváka.

ve fiktivním prostoru. Kritickou roli zde sehrává také ticho, které má v kontrastu k opulentní hudbě významotvornou funkci – zvyšuje napětí, nabízí prostor k doznění a přijetí audiovizuálních aktivit a přizpůsobuje dynamiku produkce.

Na podobném principu pracuje Barbora Sosnovcová se scénickými prvky, především však se světlem (a tmou). Light design zakládá na kontrastech celoplošného a bodového světla, barevných konotacích a různých umístěních světelných zdrojů. Zatímco přední osvětlení akcentuje odehrávající se taneční akci, zadní zdroj posiluje přízračnost pohybů, kterým předchází stín tanečníků, a kde se ztrácí význam tváří a posiluje význam obrysů jednotlivých siluet. Do produkce je zapojena také sekvence se stínohrou, zobrazující Monarchovo vzkříšení.

Kostýmní provedení se vyznačuje prací s maskou (případně silným líčením), která u některých postav plní důležitou funkci v rámci narace (odkazuje jak k motivům přetvářky či změny morálních hodnot, tak i k jakési ztrátě tváře jako základního znaku lidství). Zbavení se masky pak znamená posun v osobnostním vývoji postav. Barva zde opět figuruje jako významotvorný prvek, jak u již popsaného světla, tak i v případě kostýmů. Syntetičnost druhého dílu *Projektu EIP* otevírá a stejně tak završuje užití projekce krátkého animovaného videa, které přibližuje divákům děj prvního dílu. Událostnost *Projektu* je podpořena závěrečným vyvěšením kreseb kostýmních návrhů B. Sosnovcové v prostoru foyer, které zpříjemňuje a ozvláštňuje chvíli odcházejícím divákům po skončení taneční produkce.

Díl *Faceless* nabídl divákům nesmírně široké spektrum motivů, uměleckých druhů, tanečních žánrů a různorodých zážitků. Nevšední umělecký počin je v příjemném slova smyslu zahltit. Jak jsme v analýze mohli vidět, jednalo se z velké části o značný posun oproti dílu prvnímu, respektive k rozpracování všeho, čím si v *Genesis* tvůrci „připravili půdu“. Výrazně posílil význam narativní linie, která měla za následek větší nároky na herecké schopnosti tanečníků. Performativita na druhou stranu byla posílena tam, kde se jí v *Genesis* nedostalo. Principy site specific autoři dokázali mnohem lépe aplikovat a posunout jimi hranice prostoru, pohybu, pravděpodobnosti a očekávatelnosti (jak ze strany aktérů, tak diváků). Přínos *Faceless* vnímám především v ohledání možností tanečního jazyka zakomponováním street dance, kterému se budu hlouběji věnovat v nadcházející kapitole.

4. POZICE STREET DANCE V ČESKÉM DIVADLE S OHLEDEM NA PROJEKT EIP

4.1. Komparace aspektů street dance v obou dílech Projektu EIP

Na předcházejících analýzách lze vidět, že ani o jednom z dílů nelze uvažovat nezávisle na kontextu *Projektu*, který je oba zaštiťuje a snaží se o jednotný umělecký počín. *Projekt EIP* neznamená pouze snahu vytvořit extraordinární taneční akt, ale hlavně spolupráci tanečníků a umělců pocházejících z různých institucionálních zázemí⁹³, nově navázaná přátelství, překonávání překážek, sloučení neslučitelného a tím i dostání svému názvu.

Za velmi důležité považuji také znovu zdůraznit časový rozestup mezi oběma díly, jenž umožnil tvůrcům i tanečníkům velkou míru sebereflexe, a je tedy nutné tento aspekt při komparaci zohlednit. Díky časové distanci získali prostor k důslednému zhodnocení pozitiv i negativ prvního dílu, zjistili, jak určité principy působily na diváky, zdokonalovali své taneční schopnosti a rozvíjeli další podněty a vize v kontextu nově nabytých znalostí a zkušeností. Do výsledku se pak promítl posun nejen na poli taneční techniky apod., ale i na úrovni přemýšlení o možnostech a potenciálu jejich vlastního projektu.

Výše popsaná fakta notně determinují jak podobnosti, tak odlišnosti mezi *Genesis* a *Faceless*. Na obou dílech spolupracovali stejní tvůrci, většina klíčových tanečníků také zůstala zachována. Na druhou stranu se odstup mezi oběma díly podepsal na kvalitě provedení druhého dílu a mimo jiné způsobil odlišnosti. Přejděme od obecnějších atributů ke konkrétní komparaci, kde se vzhledem k cílům práce zaměřím především na pozici street dance u obou dílů. Má pozornost bude směřovat k použitým stylům a otázkám, do jaké míry zůstaly zachovány, jakou měly v rámci obou dílů funkci a nakolik byla jejich přítomnost obhájena vůči dalším tanečním žánrům.

V *Genesis* jsme ze streetových tanečních stylů mohli vidět popping a hip hop. Ve *Faceless* autoři rozšířili linii pouličních tanců o krump a break dance. Zatímco v *Genesis* působily jednotlivé styly odděleně a byly poměrně snadno

⁹³ Vystupují zde tanečníci z TK Akcent Ostrava, Beat Up Ostrava, ale také studenti Janáčkovy konzervatoře a Gymnázia v Ostravě.

zařaditelné, ve *Faceless* street dance postupně přebírá prvky scénického tance a více než jako samostatný žánr se jeví jako zdroj inspirace, ze kterého nově vzniklý taneční jazyk mj. vychází. Takový závěr úzce souvisí s celkovým postavením street dance v obou dílech. V prvním dílu tvůrci pracují se street dance jako s výrazovým prostředkem, který ještě neměl ověřenou funkčnost v rámci podobného performančně-divadelního projektu. Autoři mohli jen předpokládat, jak na street dance diváci zareagují, a zda jej vůbec přijmou. Domnívám se, že ačkoli už při tvorbě *Genesis* museli autoři věřit ve streetový tanec a jeho výrazovou schopnost, až samotnou produkcí prvního dílu objevili jeho skutečný potenciál. Ve druhém dílu už se pak dokázali přenést přes hranice jednotlivých žánrů a mnohem sebevědoměji rozhodovat, které prvky toho kterého stylu využijí pro svůj umělecký záměr. To, co se v *Genesis* jevílo jako risk a zdroj nejistoty, obrátili autoři ve *Faceless* v nejkreativnější a nejnovativnější část produkce.

Jistými obavami z přijetí street dance si vysvětlují i souvislost hip hopu a dalších stylů s narativní linií. Jak jsem napsala již v analýze *Genesis*, streetovní tanečníci představují poněkud agresivní, nebezpečné postavy, případně antihrdiny, proti kterým tanečníci contemporary působí jemně a ladně. Byť se street dance zdá být zcela legitimní pro potřeby narativu tak, jak byl napsaný (a i já v analýze vyjadřuji názor, že k ponížení žánru tím nedošlo), mohlo takové zařazení implikovat dojem, že streetovní tanečníci neumí působit lehce nebo něžně.⁹⁴ Ke štěstí diváků tvůrci v druhém dílu *Projektu* ustoupili z podobných postupů a nechali tanečníky obou žánrů prokázat komplexní taneční výbavu.

V každém případě autoři dokázali opodstatnit pozici street dance v rámci celého *Projektu*, ozřejmit jeho funkce a seznámit diváky s jeho podstatou a atraktivitou, a to zejména prostřednictvím již několikrát zmíněného kontrastního postavení vůči scénickému tanci. Ve *Faceless* sice dochází k jakémusi sloučení obou žánrů, avšak právě rozdílnost užitých žánrů zaručila jedinečnost nově vzniklého tanečního jazyka. Použitá metoda zajistila, že ani jeden ze zakomponovaných tanečních žánrů nepůsobil cizorodě nebo uměle, naopak tvůrci využili kontrastu k vyzdvižení jejich předností. Z toho plynoucí vzájemná závislost činila ze street dance nepostradatelný aspekt projektu, jenž by však bez přítomnosti dalších tanečních žánrů nikdy nedosáhl kýženého postavení.

⁹⁴ Vyjma momentů, jako byl popsáný duet Ohně a Vody, kdy došlo k jakési kompenzaci taneční rozdílnosti.

Z komparace vyplývá, že se v *Genesis* a *Faceless* přistupuje k žánru street dance rozdílně, což je způsobeno především mírou sebedůvěry autorů a množstvím zkušeností u prvního a druhého dílu. Od prvotní „zkoušky“, nakolik tento taneční žánr může v rámci rozsáhlejšího uměleckého celku fungovat, se tvůrci dopracovali k využití street dance nejen jako nositele významů, ale také jako prostředku k rozvoji taneční kultury bortící předsudky a předpojatost. Společnou mají oba díly důvěru ve street dance a jeho kvality, které staví na stejnou úroveň s kvalitami jiných tanečních žánrů. Díky tomuto postoji vyznívají autoři i tanečníci *Projektu EIP* jako lidé chovající skutečnou lásku k tanci nezávisle na žánrech či společenském uznání.

4.2. Street dance v českém divadelnictví

V následující kapitole se budu zabývat současným postavením street dance v českých divadlech. Obecně se jedná o opakovaný jev, který má různé formy a odlišné motivace. Pokusím se tyto formy popsat, přiblížit funkci street dance v každé z nich a zařadit zkoumaný *Projekt EIP* do tohoto kontextu. Kapitola by měla rovněž posloužit k zodpovězení otázky, proč natolik aktuální tendence v současném divadelnictví nebyla dosud hloubkově reflektována odbornou veřejností.

Fenomén street dance se v českém divadelnictví objevuje čím dál častěji. Vznikla řada projektů, v nichž se tanečníci pokusili přenést street dance do divadelního prostředí a poukázat tak na jeho uměleckou kvalitu. Většinou se však jednalo o pouhé výstupy, v nichž tanečníci reprezentovali určitý taneční styl či sami sebe a svou taneční crew.⁹⁵ Podobné projekty pracovaly s rekvizitami a k podtržení atmosféry a taneční akce využívaly light design, většinou však zcela postrádaly narativní linii, slovo či hereckou akci. Příkladem takového projektu může být brněnský *Project S.O.U.L.* v Divadle na Orli. Jedná se o přehlídku nejlepších tanečníků street dance z České republiky, kteří bývají doprovázeni také čestnými zahraničními hosty. Ve streetové taneční komunitě se tento projekt těší velké

⁹⁵ Anglické slovo „crew“ se používá mezi tanečnický street dance k označení taneční skupiny.

oblíben, což dokazuje již jeho čtvrté pokračování.⁹⁶ Ačkoli nemůžeme popřít jisté sémiotické aspekty tanečních výstupů, projekty tohoto typu se z hlediska divadelnosti dosud nejeví jako relevantní.

Některé streetové taneční projekty se však k divadlu dokázaly přiblížit více, jak dokládá Lucie Hrůzová ve své bakalářské práci věnované projektu *Identita*, jenž se odehrál v brněnské Redutě.⁹⁷ Taneční skupina Beat Up, která tento projekt vytvořila, zde prostřednictvím street dance, herectví a dalších divadelních prostředků předložila divákům komplexní narativní linii. V tomto případě tudíž můžeme mluvit o dalším vydařeném projektu, v němž figuruje street dance jako funkční významotvorný prvek. O snaze brněnského národního divadla reflektovat aktuální tendence tanečního umění vypovídá také inscenace *Tanec od Ludvíka XIV. po break dance neboli Inscenované kapitoly z dějin tance v průběhu staletí* v režii Zdenka Plachého, v níž formou „inscenované přednášky“ seznamovalo diváky s vývojem tance.⁹⁸ Z nedávné minulosti zmiňme provokativní klip NdB s názvem *Balet a twerk*, kterým divadlo lákalo mladší generace na své moderní baletní projekty (twerk lze považovat za jeden z nejpopulárnější stylů street dance současnosti).⁹⁹

Zvláště tedy v brněnském prostředí se můžeme setkat s velmi silnou tendencí prosazování street dance v divadle, a to jak z iniciativy tanečníků street dance, tak i ze strany divadla. Zatímco streetoví tanečníci se tím snaží posunout umělecký dosah tohoto tanečního žánru, divadlo chce prostřednictvím street dance přitáhnout pozornost a zvýšit zájem mladších generací.

K podobným závěrům však můžeme dojít pouze v případě, kdy je využití aspektů street dance přiznáno. Vzhledem k indiferentnímu, případně negativnímu vztahu široké veřejnosti ke street dance se totiž stává, že i když choreografie vycházejí ze streetových stylů, mnohdy se tato skutečnost zamlčí, pravděpodobně proto, aby tím divadlo neodradilo diváky. Nicméně takové postupy

⁹⁶ DIVADLO NA ORLÍ. *Project S.O.U.L. VOL. 4*. [online]. [cit. 15. 4. 2016]. Dostupné z: <<http://divadlonaorli.jamu.cz/index.php?a=archiv-aktualit/project-s.o.u.l.sound-of-underground-life-2015-v-divadle-na-orli>>.

⁹⁷ Premiéra projektu *Identita* proběhla 21. 11. 2009. HRŮZOVÁ, cit. 18.

⁹⁸ Premiéra této inscenace se uskutečnila 5. 12. 2008. ČECH, Vladimír. *Tanec od Ludvíka XIV. po break dance neboli Inscenované dějiny tance v průběhu staletí*. In *Mozaika* [rozhlasový pořad]. ČRo 3 – Vltava, 8. 12. 2008.

⁹⁹ Národní divadlo Brno. *Balet a twerk* [online]. 19. 10. 2014 [cit. 15. 4. 2016]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=icOBgM8CJl0>>.

pochopitelně vztah diváků k fenoménu street dance nezmění, naopak vedou k dalším problémům. Za prvé, diváci jsou v této situaci v podstatě klamáni, nedokážou identifikovat inspiraci streetovým tanečním uměním a vědomě se s ním seznamovat. Za druhé, snaha streetové taneční kultury o zvýšení povědomí široké veřejnosti o svých uměleckých kvalitách je tím značně podlamována. A za třetí, tuzemské divadelní prostředí se tak stává netransparentní, čímž znesnadňuje odborný výzkum fenoménu street dance v českém divadle. Změna přístupu by mohla vést k obecnému přijetí street dance, odpovídající reflexi v odborné literatuře a k zlepšenému povědomí široké veřejnosti o tomto tanečním žánru.

Na jedné straně tedy máme projekty, které úspěšně začleňují street dance do divadelního prostředí a využívají jeho specifika pro svůj umělecký záměr, na straně druhé divadelní počiny, jež rovněž využívají prvky street dance, aniž by to přiznaly. *Projekt EIP* v tomto ohledu samozřejmě spadá do kategorie projektů, které pracují s fenoménem street dance a přiznanou formou s ním konfrontují diváky. Během obou dílů navíc autoři *Projektu* dokázali představit street dance jak v kontrastu k jiným tanečním žánrům, ale také jako fenomén, jenž má potenciál již existující taneční žánry dále rozvíjet a posouvat. Vzhledem k překotnému rozvoji street dance v zahraničí a rozkvětu streetové komunity u nás se dá předpokládat, že pronikání street dance do českého divadla bude probíhat i nadále. *Projekt EIP* můžeme považovat za jeden z mnoha kroků, které bude muset street dance udělat, aby se v českých zemích prosadil a byl považován za plnohodnotný umělecký žánr vedle klasického tance aj., jak je to již zcela běžné v zahraničí.¹⁰⁰

¹⁰⁰ K příkladu nemusíme chodit daleko. Zaměříme-li se na festivalovou produkci např. ve Vídni, zjistíme, že performance vycházející ze street dance jsou pravidelně uváděné. Dokladem mohou být festivaly jako Wiener Festwochen nebo ImPulsTanz.

Závěr

Ústředním tématem mé bakalářské práce byl ostravský taneční projekt s názvem *Projekt Everything Is Possible*. Hlavním záměrem byla odborná analýza projektu se zvláštním důrazem na práci s prostorem, vztah divadelnosti a performativity a v neposlední řadě na pozici street dance v projektu, způsob jeho využití a funkce. Považovala jsem za nutné teoreticky přiblížit pojmy performance, site specific a street dance. Se všemi pojmy ve své práci hojně operuji a vzhledem k nedostatku odborné literatury věnované street dance jsem se zvláště zaměřila také na streetové taneční styly, které figurovaly v *Projektu EIP* (b-boying, popping, hip hop dance, krump).

Snažila jsem se osvětlit specifika ostravské divadelní scény a objasnit historické předpoklady, díky kterým se Ostrava vyvíjela odlišně. Jak vyplývá z druhé kapitoly, ostravské divadlo je v současnosti již zcela otevřené performativním produkcím. Jedinečný genius loci prostředí bývalých dolů zároveň využívají divadelníci a umělci k akcím typu site specific, v místě se rovněž koná řada festivalů. Výjimkou v Ostravě nejsou ani taneční produkce, kde se diváci mohou seznámit s mnoha tvářemi současného tance. Mimořádnost *Projektu EIP* tkví ve spojení prvků site specific, performance, divadla a mnoha tanečních žánrů do jednoho díla. Podobná syntéza, jež by navíc zahrnovala street dance jako plnohodnotný taneční žánr, dosud v Ostravě nevznikla, a činí z *Projektu EIP* naprosto extraordinární počín.

V analytické části práce jsem se v úvodní podkapitole zabývala oscilací *Projektu EIP* mezi performativitou a divadlem. Soustředila jsem se zejména na napětí mezi sémiotickými a fenomenálními těly tanečníků a na událostní povahu jednotlivých představení. Narativní linie nebrání vzniku performativních momentů především díky přítomnosti vypravěčů, kteří snímají z tanečníků nutnost přijetí role. Nejpodstatnější úlohu v rámci *Projektu* má jednoznačně taneční akce, ostatní složky včetně narace mají podružnou funkci.

Analýze jsem podrobila oba díly *Projektu*, tedy *Genesis* i *Faceless*. Zvolila jsem sémiotickou analýzu, abych zprostředkovala nejdůležitější složky obou dělů spolu s jejich funkcí. Současně jsem však na některé momenty aplikovala performativní přístup. Tato kombinace se ukázala být velmi funkční – zvolená

metodologie tedy může být nápomocná pro analýzy projektů podobného charakteru. V obecnosti z analýz vyplývá, že především díky více než ročnímu odstupu mezi oběma díly tanečníci i tvůrci dokázali umělecky vyžrát. K posunu oproti prvnímu dílu došlo snad ve všech složkách, především pak v práci s prostorem, diváky a kvalitou tanečního projevu.

Poslední kapitola byla věnována street dance a jeho pozici v *Projektu EIP* i českém divadelnictví obecně. V první podkapitole jsem komparovala zacházení se street dance v obou dílech *Projektu*. Zatímco v *Genesis* byl street dance postaven do kontrastu s dalšími tanečními žánry a neustále tak stál v jakési opozici, ve *Faceless* již tvůrci dokázali mnohem lépe a sebevědoměji pracovat s jednotlivými tanečními žánry tak, aby dokázali vytvořit nový a jedinečný taneční jazyk.

Obecně lze fenomén street dance v současném divadelním dění najít již poměrně často. Zvláště Brno se dle nalezených příkladů zdá být městem přívětivým vůči pronikání street dance do divadelního prostoru. Iniciátory podobných aktivit jsou místní divadla, ale také streetoví tanečníci samotní, kteří se touto formou snaží pozvednout povědomí diváků o streetovém tanci (ne vždy však přenosem na divadelní jeviště dosáhnou charakteru divadelního útvaru). Přes tyto snahy se vztah veřejnosti ke street dance, zatížen předsudky a domnělou podřadností tohoto žánru, mění jen velmi těžce. Nepřívětivou pozici street dance pak v podstatě podporují divadla, jež pro strach z odmítnutí diváky nepřiznávají využívání streetových prvků v choreografiích a inscenacích.

I z tohoto pohledu lze vnímat přínos *Projektu EIP*, který zcela přiznaně pracuje se street dance a poukazuje na jeho umělecké kvality. Autoři *Projektu* dokázali, že i když má street dance jiné kořeny než klasický tanec, nabízí nepopíratelnou uměleckou hodnotu a stejně jako ostatní taneční žánry vyžaduje disciplínu tanečníků a náročnou pohybovou přípravu. Zasazení taneční choreografie do specifického prostoru nabízí divákům novou formu recepce. Diváci navíc musí prostorem procházet, přesunovat se mezi místnostmi, případně sledovat taneční akci v exteriéru. Zvláště v druhém dílu mají možnost zakusit atmosféru a ducha konkrétního místa. Publikum je podrobováno fyzickému kontaktu s aktéry, mizí hranice mezi prostorem taneční akce a diváků, kteří se čím dál více podílejí na událostním charakteru produkce. Intermedialita *Projektu* je podpořena

videoprojekcemi, výstavou kostýmních návrhů a prezentací na webu. Přestože *Projekt EIP* nebyl dosud odbornou veřejností reflektován, zaslouží si zcela jistě zvláštní pozornost. I z důvodu nedostatku odborné literatury věnující se street dance a především kvůli opomíjení fenoménu street dance v českém divadle by má práce měla být prvním krokem a výzvou k hlubšímu zkoumání, které si tato velmi aktuální tendence současného divadelnictví vyžaduje.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

BÍLÉ DIVADLO OSTRAVA. *O nás* [online]. [cit. 5. 3. 2016]. Dostupné z: <<http://biledivadlo.cz/wordpress/o-nas/o-nas-kontakty/>>.

ČECH, Vladimír. Tanec od Ludvíka XIV. po break dance neboli Inscenované dějiny tance v průběhu staletí. In *Mozaika* [rozhlasový pořad]. ČRo 3 – Vltava, 8. 12. 2008.

DIVADLO NA ORLÍ. *Project S.O.U.L. VOL. 4.* [online]. [cit. 15. 4. 2016]. Dostupné z: <<http://divadlonaorli.jamu.cz/index.php?a=archiv-aktualit/project-s.o.u.l.sound-of-underground-life-2015-v-divadle-na-orli>>.

Kulturní Centrum Cooltour [online]. [cit. 3. 3. 2016]. Dostupné z: <www.cooltourova.cz>.

LIDOVKY.CZ, ČTK. *Architektem roku se stal Josef Pleskot. Zaujal centrem vědy v Ostravě* [online]. 17. 9. 2014 [3. 3. 2016]. Dostupné z: <http://www.lidovky.cz/architektem-roku-se-stal-josef-pleskot-zaujal-svym-centrem-vedy-v-ostrave-15h-/design.aspx?c=A140917_222016_ln-bydleni_ele>.

NÁRODNÍ DIVADLO BRNO. *Balet a twerk* [online]. 19. 10. 2014 [cit. 15. 4. 2016]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=icOBgM8CJL0>>.

Projekt EIP [online]. 2015 [cit. 16. 4. 2016]. Dostupné z: <www.project-eip.com>.

PROJEKT EIP. *O projektu* [online]. [cit. 7. 3. 2016]. Dostupné z: <<http://project-eip.com/eip/o-projektu/>>.

PROVOZ HLUBINA. *O nás* [online]. [cit. 3. 3. 2016]. Dostupné z: <<http://provoz.net/onas/>>.

Literatura

BALAŠ, Radek. *Tance 20. století*. 1. vyd. Olomouc: Hanex, 2003, 43 s. ISBN 80-85783-40-1.

CENTRUM MĚSTSKÉHO A REGIONÁLNÍHO MANAGEMENTU. Analýza - Integrace změn v oblasti kulturních aktivit ve sledovaném období 2008–2014. In: *Koncepce rozvoje kultury statutárního města Ostravy vč. aktualizace Akčního plánu* [online]. [cit. 28. 2. 2016]. Dostupné z: http://www.ostrava.cz/cs/urad/magistrat/odbory-magistratu/odbor-kultury-a-volnocasovych-aktivit/oblast-kultury/vymezeni-cinnosti/koncepce_kultury_smo_plna_verze.pdf.

ELBELOVÁ, Ivana (ed.). *Ostrava. Historie–Kultura–Lidé*. Ostrava: Lidové noviny, 2013, 610 s. ISBN 978-80-7422-240-5.

FIEDLER, Martin. *Hip hop forever*. 1. vyd. Olomouc: Hanex, 2003, 71 s. ISBN 80-85783-41-X.

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

Google+. *Versus Hip Hop On Trial Debate* [online]. 27. 6. 2012 [cit. 5. 2. 2016]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=r3-7Y0xG89Q>.

HANÁČKOVÁ, Andrea. *Základy teorie divadla*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, 64 s. ISBN 978-80-244-3641-8.

HRŮZOVÁ, Lucie. *Taneční projekt „Identita“ skupiny Beat Up v brněnské Redutě*. Olomouc: 2011. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií.

JOVICEVIĆ, Aleksandra, VUJANOVIĆ, Ana. *Úvod do performativních študií*. Přeložila Vladislava Fekete. Bratislava: Divadelný ústav Bratislava, 2012, 206 s. ISBN 978-80-89369-24-9.

Krump [online]. Dance Academy Prague [cit. 5. 2. 2015]. Dostupné z: <http://danceacademy.cz/class/krump/>.

LAZORČÁKOVÁ, Tatjana, ROUBAL, Jan, ŠTEFANIDES, Jiří. *Ostravské divadlo: fenomén industriální aglomerace* [online]. 10. 9. 2004 [cit. 5. 3. 2016]. Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=6071>.

LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. Sebeidentifikace – sebereflexe – sebetematizace Ostravy aneb Inscenační návraty k historii a mentalitě místa. *Theatralia*. 2015, roč. 18, č. 1, s. 34. ISSN 1803-845X.

NOVÁKOVÁ, Jana. *Divadelní festival Dream Factory Ostrava*. Olomouc: 2014. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií.

NOVÁKOVÁ, Jana. *Současné ostravské industriální divadlo*. Olomouc: 2012. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta. Katedra divadelních, filmových a mediálních studií.

PAVIS, Patrice. *Analyzing Performance: Theatre, Dance, and Film*. Michigan: University of Michigan Press, 2003, 362 p. ISBN 0-472-06689-7.

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

PETERSON, James, Dr. *The fifth element* [online]. Versus debate on Google+ [cit. 5. 2. 2016]. Dostupné z: <<https://www.youtube.com/watch?v=TydqRM71eYo>>.

ŠALDOVÁ, Lenka. OST-RA-VAR – jedinečná divadelní přehlídka. *Theatralia* 2015, roč. 18, č. 1, s. 135. ISSN 1803-845X.

ŠTEFANIDES, Jiří. *České divadlo v Moravské Ostravě 1908 – 1919*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000, 240 s. ISBN 80-244-0140-1.

VÁCLAVOVÁ, Denisa, ŽIŽKA, Tomáš a kol. *Site Specific*. Ed. Jan Dvořák. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2008, 324 s. ISBN 970-80-86102-44-1.

VODIČKA, Libor. *Úvod do studia divadla*. Univerzita Palackého v Olomouci, 2007. 54 s. ISBN 978-80-244-1817-9.

VRTIL, Ivo. *Problematika kultury v Ostravě (pohledem odborné veřejnosti)*. Diplomová práce. Praha: 2006. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta, s. 6.

Informační příloha

PROJEKT EVERYTHING IS POSSIBLE – GENESIS

Námět, režie: Martin Hloušek

Scénografie, produkce: Barbora Sosnovcová

Premiéra: 24. 2. 2014

Zhlédnuté představení: premiéra 24. 2. 2014

Celkový počet představení: 4

Místo představení: Kulturní centrum Cooltour, Ostrava

Choreografie: Martin Hloušek, Veronika Klimešová, Marco Běhal, Sara Lamprecht, Filip Růžička

Obsazení:

MONARCHA – Martin Hloušek

MONARCHOVI SLUHOVÉ – Jan Žabka, Kateřina Boháčková, Karolína Dufková, Pavel Staněk, Lucie Janotová, Zuzana Komínková

TEMNÁ – Veronika Klimešová

SLUHOVÉ TEMNÉ – Radek Tejkl, Pavla Bialasová, Nela Hetenbergerová

SVĚTLÝ – Marco Běhal

DALŠÍ SVĚTLÍ – Katrin Cvinerová, Vladěna Liberdová, Zuzana Švancarová

VODA – Sara Lamprecht

OHEŇ – Filip Růžička

JISKRY – Dorota Voráčková, Pavlína Langová, Nela Dejová, Sabina Šrámková, Jozef Bugáň

PRŮVODCI-VYPRAVĚČI – Radek Melša / Aneta Kernová, Aneta Kožušníková

PROJEKT EVERYTHING IS POSSIBLE – FACELESS

Námět, režie: Martin Hloušek

Scénografie: Barbora Sosnovcová

Animace: Filip Diviak

Premiéra: 18. 9. 2015

Zhlédnutá představení: 18. 9., 19. 9. 2015

Celkový počet představení: 2

Místo představení: Provoz Hlubina, Ostrava

Choreografie: Martin Hloušek, Veronika Klimešová, Sara Lamprecht, Filip Růžička, Jakub Korpas

Obsazení:

MONARCHA – Martin Hloušek

MONARCHOVI SLUHOVÉ – Valentina Vilišová, Beát Šimičková, Markéta Starečková, Kristián Buryš, Nell Letochová, Claudie Dočkalová, Kateřina Boháčová, David Hloušek, Vítězslav Skura, Kateřina Syrková, Laura Koperová, Monika Lazarová

TEMNÁ – Veronika Klimešová

TEMNÍ – Pavla Bialasová, Hana Běnková, Gabriela Demlová, Klára Bartková

SVĚTLÝ – Jakub Korpas

DALŠÍ SVĚTLÍ – Kateřina Petrušková, Adriana Kuráková, Magdaléna Foltová, Veronika Cetkovská

X – Filip Růžička

ETHEREAL – Sara Lamprecht

WHIRLWIND – Šimon Komar

SHATTER – Pavel Staněk

CRAVEN – Nela Hattenbergerová

LOUTKA CRAVEN – Jan Žabka

VZPOMÍNKY – Lucie Kovářová, Barbora Druláková, Kristýna Zlatníková, Jana Gajdošíková

VYPRAVĚČI-PRŮVODCI – Radek Melša, Aneta Klimešová

NÁZEV:

Projekt Everything Is Possible

AUTOR:

Lucie Ženčíková

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ABSTRAKT:

Práce se zabývá ostravským tanečním projektem s názvem Projekt Everything Is Possible. Jedná se o dvoudílný projekt, který se vyznačuje prvky site specific a performance. Autoři kombinují několik tanečních žánrů od scénického tance až po street dance. Cílem mé práce je analýza projektu se zvláštním zaměřením na divadelně-performativní charakter díla, práci s prostorem a pozici street dance v obou dílech. Na příkladu analyzovaného projektu se snažím pojmenovat, jakou funkci plní street dance v rámci obou dílů, a zároveň poukázat na velmi aktuální aspekt pronikání street dance do českého divadelnictví. Práce by měla být prvním krokem a výzvou k hlubšímu zkoumání a reflexi tohoto fenoménu odbornou veřejností.

KLÍČOVÁ SLOVA: Projekt Everything Is Possible, street dance, site specific, performance, taneční projekt, české divadlo

TITLE:

Project Everything Is Possible

AUTHOR:

Lucie Ženčíková

DEPARTMENT:

The Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

ABSTRACT:

The thesis deals with the dance project called “Project Everything Is Possible”. The project has two episodes, characterized by the aspects of site-specific artwork and performance. The authors combine several dance genres, from scenic dance to street dance. The aim of my work is the analysis of the project with the focus on the theatrical and performative aspects, the site-specific work and the position of street dance in both episodes. While using the Project EIP as an example, I attempt to define the functions of street dance within the performance and highlight the up-to-date tendency of street dance in the Czech theatre. The thesis can be considered as a first step and stimulus to a wider scientific research of the phenomena.

KEY WORDS: Project Everything Is Possible, street dance, site-specific, performance, dance project, Czech theatre