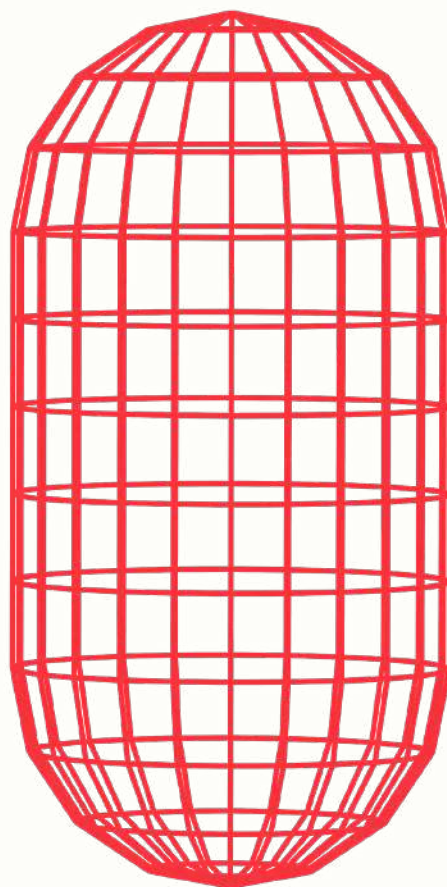


CREDIT

02 kontexty a přesahy tvorby Centra experimentálního divadla



prostory

diabou

Motorem vzdělávání je pouhá zvědavost

Rozhovor s filozofem

Konradem Paulem Liessmannem

4

Divadlo jako (sebe)reflexe

Barbora Liška

10

Vyměnit minulost za představu lepšího světa

Rozhovor se sociologem

Petrem Kubalou

18

Jak při rozhovoru bořit zdi,
které nás od sebe oddělují?

Lucie Winklerová

24

Setkání s cizincem

Rozhovor s performerkou

Cristinou Maldonado

28

Empatie bez simulace

Matthew Ratcliff

36

Vizuální identita kulturní instituce

v době klimatické krize

Jan Brož

40

Co bylo předtím, se propíše přes to nové

Rozhovor s designérem

Martinem Hrdinou

42

Malba jako vizuální identita HaDivadla

Alexey Klyuykov

44

Ekologický přístup
k vizuální identitě HaDivadla

Nela Klímová

46

Přesahy a zásahy

Amálie Bulandrová

48

Terén z terénu

Jozef Ondřík & Květoslav Bartoš

54

Realita v grafickém editoru

Martin Maryška

56

Plakáty zvou k dotvoření! Autor

Rozhovor s grafikem

Borisem Myslivečkem

60

DQ 2019: Skutečný sen
v neskutečném světě

Aleš Merenus

68

Pro druhé číslo CEDITu vytvořila sérii originálních koláží česká výtvarná umělkyně Eva Kořátková (1982), která je držitelkou Ceny Jindřicha Chalupeckého a Ceny Josefa Hlávky za rok 2007 a ceny Dorothy von Stetten za rok 2014. Ve své tvorbě se kriticky a zároveň hravě zabývá tématy vzdělávání, školského systému či uplatňování moci v rámci každodenního života. Využívá různá média: kresbu, performance, sochu či instalaci.

Že se lidé a společnosti dají změnit vzděláním, patří k centrálním mýtům moderních ideologií vzdělání. Mnohým platí vzdělání za instrumentář, s nímž lidé nejenže najdou své individuální štěstí, ale jímž mohou být vyřešeny i sociální, politické a ekologické problémy naší doby. [...] Tak se třeba velmi rozšířila myšlenka, že demokratické společnosti mohou fungovat jen se vzdělanými občany. Vzdělání má působit proti nevraživosti vůči cizincům, právnímu populismu a totalitárním pokusům všeho druhu jako preventivní očkování, na jehož aplikaci není nikdy příliš brzo. I když to odporuje historické zkušenosti, patří víra ve vzdělání jako opatření společensko-politické hygieny k arzenálu pozdně osvícenských legitimizací vzdělání.



Konrad Paul Liessmann (*1953) je rakouský filozof. Zabývá se tématy vzdělávání, vzdělanosti, automobilové dopravy, populismu a politického nakládání s jazykem. Je profesorem v oboru metod výuky filozofie a etiky na Vídeňské univerzitě. Mezinárodní ohlas měla především jeho kniha *Teorie nevzdělanosti*. V roce 2010 obdržel cenu nadace Vize 97 Dagmar a Václava Havlových.



motor
vzdělávání
je pouhá
zabavovost

Rozhovor s filozofem
Konradem Paulem Liessmannem

Text: Barbora Liška & Jakub Liška

Vzdělání, vzdělávání a vědění patří mezi hlavní témata kritických, často provokativně vyhraněných textů rakouského filozofa Konrada Paula Liessmanna. Je profesorem Vídeňské univerzity, avšak neskrývá se za zdmi Filozofického institutu, kde jsme jej navštívili. Pravidelně píše do rakouských novin a zúčastňuje se veřejných debat. Snad díky srozumitelnému myšlení a lehkosti, s níž provokuje své posluchače k vlastnímu přemýšlení, na jeho přednášky často docházejí i studenti z mnohých jiných oborů. Do češtiny jsou Liessmannovy texty poměrně hojně překládány. Naposledy u nás vyšla v nakladatelství Academia jeho kniha *Hodina duchů: Praxe nevzdělanosti. Polemický spis*.

Obvykle pod pojmem vzdělávání chápeme systematické získávání kompetencí k tomu, abychom mohli později vykonávat určitou práci či profesi. Pokud tomu dobře rozumím, vy toto pojetí kritizujete a navrhuje alternativu: vzdělání jako provokace. Mohl byste vysvětlit tento koncept nejen teoreticky, ale ukázat ho i na příkladech?



V německém jazyce je rozdíl mezi pojmy *Ausbildung* a *Bildung*, které lze chápat jako dva odlišné principy vzdělávání. Do angličtiny se těžko překládají, protože pro ně neexistují doslovné ekvivalenty. Oba pojmy je pravděpodobně nutné překládat opisem i do češtiny. Rozdíl lze tedy nastínit následujícím způsobem. *Ausbildung* odpovídá odbornému vzdělání v oblasti, která je důležitá a smysluplná pro jedno specifické povolání. Mohu se tak profesionalizovat v nějakém určitém oboru a získat například kompetence k tomu stát se hercem, právníkem, truhlářem, mechanikem nebo lékařem. To znamená, že odborné vzdělání se týká vždy jen určité oblasti činnosti a dovedností.

Ale ani truhlář není osmdesát let dvacet čtyři hodin denně truhlářem, je také prostě člověkem. I herec je ve svém životě někdy upřímný a nemusí nic hrát. Z toho vyplývá, že odborné vzdělání je sice velmi důležité, ale zároveň do jisté míry omezené. Není proto možné tvrdit, že profesní kompetence připraví člověka na to, jak má vést svůj život jako takový. To, že získáme odborné vzdělání, nás může připravit sice nejlépe, ale pouze na to, co vyžaduje naše budoucí povolání. Lze určit, jaké dovednosti člověk potřebuje, aby byl například dobrý herec: musí umět srozumitelně

mluvit, dobře se hýbat, vcítit se do různých situací. To všechno se člověk může naučit. Učitel mu může pomoci, předvést mu, jak na to. Získávání odborných kompetencí velmi často funguje na principu napodobování. Díváme se na to, jak určitou věc dělá někdo jiný, například učitel, a pak se to snažíme napodobit.

Tvrdím, že vzdělání jako takové, tedy *Bildung*, není oproti odbornému vzdělání omezeno na jediný aspekt života, ale že zahrnuje celého člověka, jeho dovednosti, emocionalitu i vědění. Vycházím z předpokladu, že lidé nejsou jen bytostmi, které svůj život nějakým způsobem přečkávají nebo odžívají, ale že mu naopak udávají určité nasměrování. Směřují svůj život v rámci své práce, osobního života, politického angažmá, světónázoru i víry.

Tyto dva přístupy ke vzdělání se mohou doplňovat. *Ausbildung*, odborné vzdělání, však nikdy nemůže plně nahradit *Bildung*, vzdělání jako takové, a naopak. Tyto dva principy nevnímám jako protiklady, ale jako dvě strany téže mince, jako dvě části, které tvoří celek. V našem moderním světě se však objevují tendence redukovat vzdělávání na pouhé získávání kompetencí a odbornosti, což je nebezpečné. Jako by stačilo, že se mladí lidé naučí jen to, co je užitečné pro zvládnutí jejich budoucího povolání. Nezajímá nás nic jiného než přímá využitelnost.

Můj koncept vzdělání jako provokace spočívá v tvrzení, že „je sice dobře, že jsou lidé odborně vzděláni“, ale že „to přece není všechno“. Každá lidská činnost samozřejmě vyžaduje určitý typ vzdělání. Když se někdo zabývá divadlem, literaturou, hudbou nebo malířstvím, nestačí mu jen talent, ale potřebuje získat i určité dovednosti. Vzdělání tak odpovídá tomuto neuvěřitelnému kreativnímu lidskému potenciálu. Ten však není omezen pouze na to, co můžeme potřebovat a co se nám může hodit. Vzdělání vnímám jako provokaci, protože je opakem užitku, efektivity a toho, co má ekonomický přínos nebo je jinak zaměřeno primárně na zisk.

Kde lze tyto tendence k úzkému chápání vzdělávání jakožto získávání kompetencí vysledovat?

Můžeme je vidět například na strategiích, jak se sestavují učební plány, a dokládají to i debaty o tom, jak organizovat výuku, aby byla co nejvíce zaměřena na využitelnost v každodenním životě. Ve všech sférách

našeho každodenního života se tyto tendence projevují tak, že to, co neodpovídá ekonomickému konceptu, ztrácí význam. Rakousko se rádo identifikuje jako kulturní národ, ale jaké postavení a důležitost zde má kultura ve skutečnosti? Kultura se stala osobní zálibou lidí, kteří si ji mohou nebo chtějí dovolit, ale není vnímána jako opravdový prostředek poznání.

Nebo se podívejme na to, jak nakládáme s časem. Podmínkou vzdělávání je vždy to, že si najdeme dostatek času na seberozvoj a na to, abychom mohli jít v myšlení do hloubky. Dnes se všechno dělá neuvěřitelně rychle, a tím pádem i povrchně. Nebo se zamysleme nad tím, jakou dnes v našem světě hraje roli utváření a rozvoj osobnosti. Kdo by dnes řekl, abychom se ve škole na úkor několika hodin odborného vzdělávání více věnovali seberozvoji?

Pojetí vzdělávání jako nabývání kompetencí se promítá i do všech debat o digitalizaci společnosti. Digitalizaci vidíme jen z hlediska technického ulehčení, efektivity, automatizace, většího výnosu a pohodlnosti, která je snad ze všeho nejdůležitější. Vůbec si nevšímáme toho, že díky digitalizaci získáváme i nové prostory svobody. Digitalizace nás umí zbavit zbytečné práce a umožňuje nám věnovat čas jiným věcem, jako například komunikaci, kráse nebo politickému angažmá. K tomu by však bylo zapotřebí klasického vzdělání, nejen vzdělání v oblasti, jak digitální techniku používat.

Čím může být podle vás ve vzdělávání užitečný kánon?

Vím, že otázka kánonu je ožehavá záležitost, ale stejně si myslím, že vzdělávání s kánonem úzce souvisí. Kánon vědění znamená v podstatě přístup k velkým objevům lidstva. Vše, co lidé dokázali, není stejně dobré. Všechny knihy, které byly kdy napsány, nejsou stejně zajímavé. Ukazuje se, že v dějinách lidstva mají některé objevy, nejen v přírodovědě nebo technice, ale i v umění a vědění jako takovém, dalekosáhlejší vliv než jiné, neboť doposud určují náš život. I ve vzdělávání je samozřejmě potřeba se zabývat tím, co náš svět ve skutečnosti tvoří a ovlivňuje. Ne všechno v něm je totiž otázkou našeho rozhodnutí.

Například v divadelní tvorbě můžeme pochopitelně říct, že nás Shakespeare nezajímá. Ale musíme si uvědomit, že žádné moderní divadlo by bez Shakespeara nebylo. Kdo chce rozumět divadlu, Shakespeareovi

se zkrátka nevyhne. Ale kánon pro mě není něčím, co je normativně ustaveno nějakými důležitými lidmi. Kánon je složen z toho, co se v dějinách lidské společnosti prokázalo jako vlivné a produktivní, takže se vyplatí se tím nadále zabývat. Je zajímavé, že spousta mladých režisérů neinscenuje současné autory, ale mnohem raději, zčásti velmi kriticky, pracuje s klasiky. Očividně je zajímavější rozkládat texty Shakespeara než uvádět něco nového. A to má své dobré důvody.

Všichni za sebou máme určitou tradici a z něčeho jsme vešli. Vzdělání pro mě znamená zabývat se vlastní historií, ať už sebe sama jakožto individua, nebo celého společenství, v němž žijeme. U některých lidí mám pocit, že žijí tak, jako by před nimi žádný jiný člověk nikdy neexistoval. To je docela arrogantní a hloupý postoj, neboť vlivy z minulosti nelze popřít. Ke vzdělání patří i to, že se kriticky podíváme na svou historii. Pokrok ve všech oblastech vědění spočívá na principu, že lze stavět na tom, co bylo před námi, ostatně v tom dobrém i špatném. Klimatická katastrofa nenastala dnes. Pracujeme na ní už dvě stě let. Proto se nyní musíme zabývat tím, co bylo před námi, ať chceme, nebo ne.

Kde všude se podle vás vzdělávání odehrává?

Určitým způsobem vzdělává člověka úplně všechno. Vzdělání znamená sumu zkušeností, znalostí a dovedností. Na základě toho by se pak samozřejmě mohlo říct, že to přece můžeme ponechat náhodě. I člověk, který neustále surfuje na internetu, třeba někdy narazí na Shakespeara a obohatí ho to. A pokud ne, narazí prostě na něco jiného. Nebo se můžeme pokusit získávání zkušeností koncentrovat a vést určitým směrem. Proto si myslím, že vzdělání je vždy kombinací toho, co nabízejí veřejné instituce, jako školy, univerzity, muzea, divadla, a toho, co není kontrolovatelné a ovladatelné. Například to, co se můžeme naučit prostřednictvím osobního kontaktu, může být v některých případech esenciální. Jak určující může být například to, že nás někdo odkáže na zajímavou knihu nebo nás poprvé vezme do divadla nebo do muzea.

Vzdělávání dále probíhá i v neinstitucionálním veřejném prostoru. Ten je dnes z velké části budován virtuálně. Určíjí ho sociální sítě a média, kde jsou k dispozici různé informace. Jejich prostřednictvím se člověk samozřejmě také vzdělává. Je jasné, že když

se zkrátka nevyhne. Ale kánon pro mě není něčím, co je normativně ustaveno nějakými důležitými lidmi. Kánon je složen z toho, co se v dějinách lidské společnosti prokázalo jako vlivné a produktivní, takže se vyplatí se tím nadále zabývat. Je zajímavé, že spousta mladých režisérů neinscenuje současné autory, ale mnohem raději, zčásti velmi kriticky, pracuje s klasiky. Očividně je zajímavější rozkládat texty Shakespeara než uvádět něco nového. A to má své dobré důvody.

Všichni za sebou máme určitou tradici a z něčeho jsme vešli. Vzdělání pro mě znamená zabývat se vlastní historií, ať už sebe sama jakožto individua, nebo celého společenství, v němž žijeme. U některých lidí mám pocit, že žijí tak, jako by před nimi žádný jiný člověk nikdy neexistoval. To je docela arrogantní a hloupý postoj, neboť vlivy z minulosti nelze popřít. Ke vzdělání patří i to, že se kriticky podíváme na svou historii. Pokrok ve všech oblastech vědění spočívá na principu, že lze stavět na tom, co bylo před námi, ostatně v tom dobrém i špatném. Klimatická katastrofa nenastala dnes. Pracujeme na ní už dvě stě let. Proto se nyní musíme zabývat tím, co bylo před námi, ať chceme, nebo ne.

Kde všude se podle vás vzdělávání odehrává?

Určitým způsobem vzdělává člověka úplně všechno. Vzdělání znamená sumu zkušeností, znalostí a dovedností. Na základě toho by se pak samozřejmě mohlo říct, že to přece můžeme ponechat náhodě. I člověk, který neustále surfuje na internetu, třeba někdy narazí na Shakespeara a obohatí ho to. A pokud ne, narazí prostě na něco jiného. Nebo se můžeme pokusit získávání zkušeností koncentrovat a vést určitým směrem. Proto si myslím, že vzdělání je vždy kombinací toho, co nabízejí veřejné instituce, jako školy, univerzity, muzea, divadla, a toho, co není kontrolovatelné a ovladatelné. Například to, co se můžeme naučit prostřednictvím osobního kontaktu, může být v některých případech esenciální. Jak určující může být například to, že nás někdo odkáže na zajímavou knihu nebo nás poprvé vezme do divadla nebo do muzea.

Vzdělávání dále probíhá i v neinstitucionálním veřejném prostoru. Ten je dnes z velké části budován virtuálně. Určíjí ho sociální sítě a média, kde jsou k dispozici různé informace. Jejich prostřednictvím se člověk samozřejmě také vzdělává. Je jasné, že když

si poprvé přečtete v novinách o teroristickém útoku, začnete přemýšlet o tom, co to vlastně znamená, jak se k tomu postavíte, jestli se vás to týká, nebo ne a jestli musíte, nebo nemusíte mít strach. Tyto prostory produkují informace, s nimiž si musíme něco počít.

Vzdělání ale samozřejmě vyžaduje také aktivní přístup. Vlastně je to stejné jako s odbornými dovednostmi. Nefunguje to tak, že se posadím a řeknu: „Vzdělejte mě!“ Vzdělání je aktivní přístup ke světu i k sobě samému.

Vzdělání je zároveň aktivita, při níž se nekonzentrují pouze na samotný cíl, kterého chci dosáhnout, ale přemýšlím o něm v jeho kontextu. Technické znalosti nám samy o sobě neřeknou nic o tom, zda jsou cíle, jichž nabytými dovednostmi dosáhnů, správné. I teroristé jsou dobří odborníci na to, jak připravit útok. Vzdělání podle mě znamená mimo jiné neustálé rozvažování o cílech, k nimž směřuji. Je správné a morální vzdělat se v této oblasti a využít to tímto způsobem? Medicínské znalosti se dají využít nejen k léčení, ale například i k účinnému mučení. Vzdělání se týká otázek, co je to dobrý život, co bych měl dělat, abych jej vedl smysluplným směrem. Myslím si, že rozhodujícím motorem vzdělávání je zvědavost, která tuto aktivitu také osvobozuje a uvolňuje. Je důležité být zvědavý, co je to svět, jací jsou ostatní lidé a co dělají, být zvědavý na sebe sama.

V souvislosti s vyloučením pravicově smýšlejícího výtvarníka Axela Krauseho z 26. ročníku výstavy v Lipsku jste se v rozhovoru pro německý rozhlas Deutschlandfunk (*Gibt es kontaminierte Kunst? „Verbannen ist das Gegenteil eines Dialogs“*) zminil o tom, že žijeme v nové fázi politizace a moralizace umění. Mohl byste tuto myšlenku rozvést?

Zde je třeba rozlišit několik věcí. Na jednu stranu je úplně jasné, že divadelníci, literární autoři a výtvarníci velmi často, nebo dokonce většinou, chtějí ve svých dílech zastávat určité politické a morální názory. To je jejich svobodná volba. Něco docela jiného je ale hodnocení umění zvenčí podle určitých morálních, nebo dokonce politických kritérií. Svoboda umění spočívá mimo jiné v tom, že tvůrci mohou mít nejrůznější umělecké představy. Máme myslím všichni dostatek zkušeností s politickými systémy, které se pokoušely nebo pokoušejí omezit uměleckou svobodu. Jsem striktně proti tomu, aby lidé zvenčí posuzovali umělecká díla jen podle morálních měřítek. Neboť to, co umění

odlišuje od ostatních politických statementů, je požadavek na estetický rozměr, který za tím vším stojí. Nejde jen o názor, který lze jednoduše vyslovit. Vždy je otázka, co například inscenace o klimatické krizi přináší navíc. To znamená, že bez estetických aspektů (napětí, forma, určitý způsob provokace, krásy, iritace), politického nebo morálního poslání bychom si mohli inscenaci odpustit. Na druhé straně to také znamená, že umělecká díla nemohu posuzovat pouze podle politických a morálních kritérií. Musím se zabývat i tím, jestli je dílo podařené z hlediska estetického. Nejde tedy jen o to, že mi divadelní představení něco znamenitého oznamuje, ale převážně o to, jakou přináší estetickou inovaci. Respektive jestli se jejím prostřednictvím ukazuje něco neobvyklého z morálního či politického pohledu.

Mezi estetickým a politickým je logická souvislost. Estetično je hrací prostor, kde mohu i neslučitelné jednotlivosti dávat do souvislosti. Hra totiž není nikdy navážno. Na scéně si mohu dovolit věci, které bych v reálném životě nemohl. Mohu experimentovat a zvažovat rozličné konstelace. Na divadle vždy existuje možnost přehrát například i myšlenku, že se všichni pleteme a k žádnému globálnímu oteplení nedochází. To v politice možné není. Provokativní síla umění spočívá v tom, že existuje více možností než ve skutečnosti. V normálním životě se musíme velmi rychle rozhodovat, ale v umění lze rozvažovat a pracovat s úplně jinými variantami skutečnosti. To znamená, že pokud umění nejde za možnosti skutečnosti, nesplnilo svůj úkol a pouze skutečnost zdvojuje. To, že lidé mohou jít v umění za možnosti skutečnosti, je něco neuvěřitelně úžasného, protože právě chvíle, kdy se nepředstavitelné stane představitelným, nás nejvíce obohacuje.

K analýze různých fenoménů užíváte pojem „hranice“, jemuž se věnujete ve své monografii *Chvála hranic*. Jak s ním nakládáte a čím je pro vás zajímavý?

Pojem hranice je velmi podstatný, ale poměrně sporný. Můžete se ptát, proč máme hranici mezi Českou a Slovenskou republikou. Několik desetiletí zde žádná hranice nebyla, nyní tu najednou je. Proč bylo tak důležité ji zřídit? Dnes jsou oba tyto státy v Evropské unii, takže tuto hranici vlastně ani nepotřebujeme. V určité fázi vývoje bylo však očividně opravdu nutné tuto hranici zavést. Hranice má co do činění se sebeurčením,

sebedefinováním a s identitou. Zároveň je vždy i jistou formou vymezení. Já jsem takový, a ne jiný, já jsem Čech, on je Slovák, oba jsme Evropani, takže jedna hranice mezi námi chybí. Na druhé straně hranice potřebujeme k tomu, abychom se vyznali ve světě. Každá definice je vlastně stanovením hranic. Latinské slovo *definitio* znamená ohraničení, *finis* lze přeložit jako konec nebo hranice. Když definuji nějaký pojem a řeknu, že toto je stůl, říkám tím zároveň, že to není židle a že existuje hranice mezi stolem a židlí. Stůl a židle jsou dva různé typy nábytku, nejsou identické a každý má jiné využití. Na stůl si mohou sednout jako na židli, ale méně často použijí židli jako stůl. Toto je naprosto neškodný příklad ignorování hranice mezi dvěma věcmi. Ale představme si fatálnější příklad hranice mezi demokracií a diktaturou. Tu je potřeba vést. Když tomu tak není, je pro diktátora najednou velmi jednoduché tvrdit, že vede stát demokraticky.

V našem všedním životě existuje mnoho hranic. Všechna pravidla, zákony a normy, podle kterých se musíme řídit a chovat, jsou jistým ohraničením. Vezměme si například dotek. Každému nedovolíme, aby se nás dotýkal. Takovou věc musíme dovolit, přistoupit na ni. V určitých situacích je dotek běžný i v kontaktu s cizím člověkem – dotýká se nás lékař nebo terapeut, ale na ulici se nás někdo jen tak jednoduše dotýkat nemůže, zde je hranice. Hranice tu vlastně znamená respekt – můžeme zajít jen potud, a dál už ne.

Zajímavé ovšem je, že v samotném pojmu hranice je obsažen paradox. Hranice není něco, co nesmíme nikdy překročit. Je to něco, co by být překročeno sice nemělo, ale zároveň překročeno být může. Někdy jsou dokonce stanoveny přesné podmínky, za jakých určitá hranice překročena být smí. Hranice je pouhé označení, které vyjadřuje, že toto je něco a toto je už něco jiného. Dalo by se říct, že hranice jsou silným a zásadním motivátorem lidského jednání vůbec. Když zjistím, že jsem narazil na hranici, kladu si otázku, co teď udělám, jestli zůstanu stát, nebo půjdu dál, jestli je zajímavé, nebo nebezpečné ji přejít. A to se týká jak osobního, tak veřejného života.

Rád bych vysvětlil ještě jeden aspekt pojmu hranice. Zastávám názor, že myšlenka hranice se v dějinách lidstva objevila z důvodu obrany slabších. Silní lidé nepotřebují hranice a také je mohou kdykoliv strhnout. Takovým lidem říkáme agresori a jejich

jednání vnímáme politicky, morálně i vojensky jako jednání za hranou. Agresor si může dovolit překračovat hranice, protože je mocnější a třeba bohatší než ostatní lidé. Tak to ale fungovat nemůže. Hranice existují od toho, aby signalizovaly, že ani pro silnější a mocnější členy společnosti není vše na světě bez problému k dispozici. Dle mého názoru je mylné si myslet, že hranice prosazuje politická pravice. Vlastně je to velmi levicová idea, pokud obsahuje přesvědčení, že i slabší jedinci mají svá práva.

Pojem hranice dnes vnímáme poněkud negativně, ale přitom zapomínáme na to, že má velmi důležitou obrannou funkci. Například pro lidi, kteří před něčím prchají, jsou hranice skoro tím nejdůležitějším. Na útěku je zásadní vědět, kterou hranici musí překročit, aby se dostali do bezpečí. Je potřeba si uvědomit, že v jednom státě jsou takové poměry, v druhém vládně fašistický režim, ale že v tom posledním získají azyl a mohou se zde cítit v bezpečí. Když se nacházíte v zemi nikoho, kde nejsou žádné hranice, nikdy nevíte, kde je váš pronásledovatel. Navíc se ani nikdy nezastaví, protože neexistují žádné hranice, které by ho zastavit mohly.

Jaký smysl tedy mají hranice v umění?

Každé umění je forma a forma je typ ohraničení. Proto lze i na této úrovni překračovat hranice a tím tvořit něco nového a inovativního. Vzpomeňme na to, jak striktní byly v určité době hranice aristotelovské jednoty místa, času a děje. Podle normativní poetiky byla špatná každá hra, jejíž autor toto pravidlo nedodržel. No, a co se stalo v průběhu 20. století? Autoři tyto formální hranice překročili a díky tomu vznikly zcela nové postupy zacházení s časem v textech psaných pro divadlo. Je však také důležité, že díky hranicím se můžeme vždy zase vracet. I dnes může být zajímavé, nebo dokonce provokativní, když někdo napíše text, jehož děj se odehrává na jednom místě v určitém časovém rámci. Na umění je krásné, že staré strategie se mohou stát zase moderními a naopak. Druhým aspektem vymezení umění je pro mě hranice mezi fikcí a skutečností, kterou lze hravě překračovat a tím provokovat.

Hranici lze samozřejmě politicky a ideologicky instrumentalizovat. Ale tento pojem mě fascinuje právě svou dynamičností a hravostí. Hranice nezpůsobují státnost, nic nezastavují, právě naopak. Hranice především dávají věci do pohybu. ☺

Kdo dnes mluví o vzdělání, věří v zázraky. Neexistuje nic, co by se od škol nečekalo. Rovnost šancí pro všechny i elitní vzdělání, podpora vysoce nadaných i integrace všech postižených, sociální vzájemnost i konkurenční výhody pro každého, vzývání kreativity i normování myšlení, výzva ke kritice i návod k afirmaci, získávání kulturních technik při jejich současném opouštění, orientace na kompetence jako aklamace všech myslitelských nekompetencí, individualizace jako standardizace, nejlepší známky i pro ty nejhorší.



Některá divadla budují svůj úspěch na hereckých hvězdách, jiná jdou cestou uspokojení odvěké lidské touhy bavit se a dojímat, některá sázejí na pracovaný dramaturgický program a jiná, ta to mají asi nejtěžší, se snaží následovat ideál divadla jakožto prostoru veřejné diskuse.

Text: Barbora Liška

Divadlo má totiž stále, i v současné digitalizující se společnosti, veřejně exponovanou pozici, i když samozřejmě jen v určitých kruzích. Stačí připomenout lavinu reakcí na inscenaci Olivera Frljiče uvedenou v roce 2018 na festivalu Divadelní svět Brno nebo ohlas na Městské divadlo Zlín s kabaretem *Ovčáček čtveráček* v roce 2017. Divadla se také snaží aktivně zasahovat do veřejného prostoru z pozice veřejné instituce. Například CED inicioval výzvu k vyhlášení stavu klimatické nouze města Brna, k níž se připojilo téměř padesát brněnských kulturních institucí. Následně pak vstoupil do Brněnské klimatické koalice¹, sdružující různé brněnské ekologické instituce a aktivistická hnutí, která v září 2019 spolupředala celorepublikový Týden pro klima.

Všeobecně se smysl veřejné instituce spatřuje v její základní funkci. V nemocnici se léčí, v muzeu se vystavuje, ve školách se učí a v divadle se dívá – anebo diví? Naštěstí dvojaký výklad slova divadlo (prostor dívání i divení) zůstává věčnou připomínkou, že svět nelze rozparcelovat a rozdělit na segmenty obstarávané kompetentními odborníky. Mnozí jistě potvrdí, že v nemocnici se nejen léčí, ale také opatruje, debatuje o vztazích i politice, navazují se známosti či podplácí. Do školy se mnozí lidé chodí především nudit a pouze vyčkávají na předání vysvědčení či diplomu.

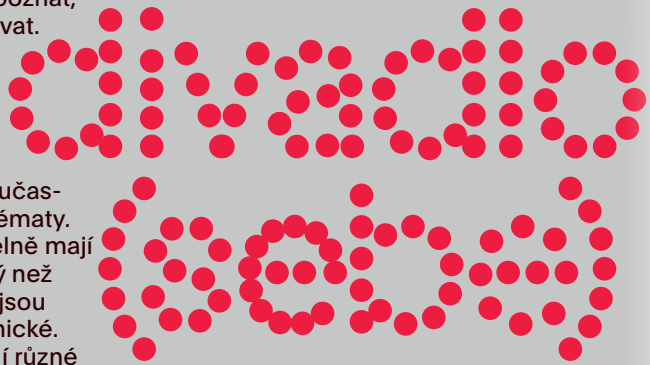
Řekněme, že někdo považuje ve svém životě za důležité aktivně poznávat a hledat cestu k pochopení světa kolem sebe, že přemýšlí, jak se dobře rozhodovat

v těžkých životních situacích a jak poznat, co je důležité a kam v životě směřovat. Takový člověk si může všimnout potenciálu veřejné instituce být nejen prostorem „své základní funkce“, ale i prostorem poznání a společného dialogu nad etickými, sociálními a samozřejmě i současnými politickými i společenskými tématy. Některé instituce k tomu pochopitelně mají potenciál menší a hůře rozvinutelný než jiné. Kulturní a vzdělávací instituce jsou asi vhodnější než instituce zdravotnické. V kulturních institucích tak probíhají různé diskuse, přednášky, konference, lektorské programy, workshopy apod. A protože instituce jsou byrokratické systémy a nemohou fungovat jinak než právě skrze vymezování kompetencí, vykristalizovala ve větších institucích pozice lektora.

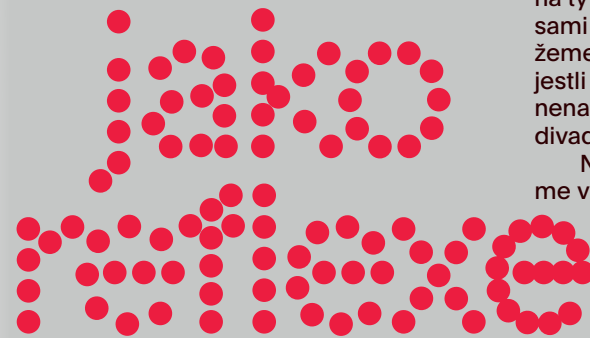
Lektorství divadla, někdy úzeji lektorství dramaturgie, je u nás fenomén poměrně nový, ačkoli například úvody k představením či besedy s tvůrci inscenací se praktikují již delší dobu. Sama jsem se tímto typem činnosti začala zabývat během magisterského studia divadelní vědy, přičemž se soustředím hlavně na popularizaci divadla mezi středoškoláky a středoškolskými učiteli. A jelikož neexistuje pro středoškolskou výuku divadelní analýzy žádná metodika, museli jsme s mými kolegyněmi a kolegy postupně vyvíjet a ověřovat způsoby, jak o divadle mluvit.

Jak divadelní zkušenost proměnit v materiál, na němž se lze něco naučit? Prvně je potřeba redefinovat, v čem spočívá přínos divadelního zážitku či divadla vůbec. Nejčastěji se totiž o divadle v souvislosti se vzděláváním přemýšlí jako o náhražce (povinné) četby. Opustit tento mechanický způsob nahlížení na divadlo lze tehdy, když se k němu přistoupí jako k nástroji (sebe) reflexe.

Častým opakováním v dramaturgických anotacích a recenzích se z původní Shakespearovy filozofické úvahy o poslání divadla stalo klišé. Tezí, že divadlo „nastavuje zrcadlo“, lze však přecítit jakoby „poprvé“ a pak je možné pokusit se zaměřit na to, co tato myšlenka vlastně vyjadřuje. V zrcadle se přece zhlížíme, abychom viděli, jak vypadáme, jestli se nemáme upravit, umýt nebo učesat. Zkrátka dostáváme „zpětnou vazbu“



Projekce filmu *Ekostory* pro školy, HaDivadlo
Foto: Kát'a Opuntia



Zprávy ze *Sýrie* – Beseda s reportérkou Markétou Kutilovou, HaDivadlo
Foto: Kát'a Opuntia

na ty části těla, které z naší fyzické podstaty sami nikdy nespatříme. Díky zrcadlu můžeme uvidět, jakou máme tvář a barvu očí, jestli nám na čelo někdo něco ve spánku nenapsal. Pohled do zrcadla je stejně jako divadlo spojen s údivem: „Tohle jsem já?“

Nikdy se nepodíváme na to, jak jednáme v každodenních situacích ve svém životě. Jak by nám někdy pomohlo odstoupit od sebe samých, abychom lépe porozuměli, jak a proč jsme se dostali do oboustranně nepříjemného konfliktu. Umění sebereflexe patří mezi nejušlechtlejší, ale bohužel i mezi ty vzácnější lidské schopnosti, které vyžadují mnoho pokory a sebezapření, a člověk se je jen tak snadno nenaučí. A právě v jinak těžko dostupné možnosti zpětné vazby se ukazuje divadlo jako užitečný pomocník. V divadle, které zobrazuje lidskou realitu lidskou realitou (avšak ne nutně realisticky), totiž můžeme zakusit všechny možné situace, známé i neznámé. Důležitou roli hraje samozřejmě tělesná zkušenost, která je pro každého jedinečná. Konfrontace s tématy osobnějšími i vzdálenějšími v divadle probíhá jaksi z odstupu, jakoby „zkusmo“, v bezpečí „jenom jako“ a někdy doslova „ve hře“, abychom pak „na ostro“ v realitě věděli, do čeho jdeme, a počínali si třeba i moudřeji. Tento bezpečný odstup by však neměl být využit jako úkryt, ale jako prostor pro fantazii, právě pro tu myšlenkovou hru „jenom jako“.

Z toho plyne, že i v divadle, v rámci této společenské události, kterou vykonáváme ve volném čase a často pro zábavu, se můžeme díky „zrcadlení“ něco naučit. To asi není samo o sobě překvapivé. Co je na tom však zajímavé, divadlo není zdrojem poznání ve smyslu encyklopedickém (i když do jisté míry jistě také), ale mnohem spíše je průvodcem, ukazatelem cesty, nebo ještě lépe různých cest, k informacím.

V dobách relativního blahobytu a bezpečí lze snadno podlehnout zdání, že je vše tak nějak v pořádku, že můžeme studovat, budovat kariéry, starat se o rodiny a stýkat se s přáteli, aniž bychom museli řešit kromě svého osobního života, sebe samých a svých vztahů něco zásadního, že se můžeme pohodlně usadit v přítmí divadla a v klidu se dívat. „Ať si jsou média

plná řečí o klimatické krizi, kauzách premiéra Andreje Babiše, vztazích prezidenta Miloše Zemana k Číně a k Rusku, populismu, krizi bydlení, péči o seniory, podfinancovaném zdravotnictví či špatném školství. Žádné takové řeči nás nemohou připravit o to, co jsme si sami vybudovali, a rozhodně není nic z toho, co se říká, natolik fatální. A pokud ano, tak s tím jedinec stejně nic nezmuže.“ Diváků s tímto názorem v současnosti ubývá a vzrůstá nejistota, strach a tíseň. Čím dál více lidí se konfrontuje se zjištěním, že zijeme ve spletitém, neustále se měnícím a méně a méně stabilnějším světě. Pro studenty i učitele je důležité si uvědomit, že na komplexní témata tohoto měňavého světa se různí jak pohledy redaktorů, odborníků i jiných společenských „autorit“, tak i názory prarodičů a rodičů, přátel a známých. A že nikdo z nich nemá jednoduchou odpověď či návod na to, jak se dobře rozhodovat, jaké hodnoty následovat a jak v dnešním světě žít, zvláště když se značně komplikuje i pohled do budoucnosti, která je nejistější než kdy dřív.

Nástroje, jak tyto otázky zodpovídat, však dostupné jsou. Jedním z nich je kritické myšlení, jež napomáhá dívat se na věci kolem sebe s jistou dávkou odstupu, nepodlehnout (prvním) dojmům a systematicky si utvářet vlastní pochopení světa. V naší internetové informační době si potřebu „výuky“ kritického odstupu uvědomují učitelé již na základních školách. Je však jasné, že kritické myšlení nelze snadno „vyučovat“ v kontextu stávajícího školního systému, v němž je stále nejběžnější metodou frontální výuka. Její princip historicky tkví v disciplinaci: velké skupině žáků se předává systematizovaný soubor informací a studenti se učí, jak s nimi zacházet. Kritický způsob myšlení se buduje v rámci dialogu, vedeného rozhovoru, hry či simulované situace, které působí v rámci frontální výuky podvrtně a vlastně je do ní téměř ani nelze zakomponovat. Autorita za katedrou totiž platí za svrchovaný objektivně platný názor, což ze své podstaty prostor pro kreativní a svobodné hledání různých perspektiv, ač nevědomě, úplně znemožňuje. V dialogickém učení kritického myšlení neexistují hierarchie, které by bylo možné zpochybnit. Kriticky myslet také není dovednost, ale proces, který je potřeba neustále znovu z(a)koušet a který se v ideálním případě stane naším modem vnímání.



Dalším klíčem, s kterým je divadlo spojováno, a na němž však také něco bude, je představa divadla jakožto dialogu. Většinou se tím myslí dialog mezi herci, performery a publikem. V dialogu je to stejně jako se zrcadlem – na svůj obraz, který v zrcadle spatříme, většinou nějak zareagujeme. Přeneseme-li to na divadelní představení, lze říci, že si o tom, co vidíme, něco myslíme, líbí se nám to, nebo nelíbí, rozesmrtí nás to, nebo potěší, inspiruje nás to k nějaké myšlence, divadelní zážitek porovnáváme s našimi zkušenostmi a vědomostmi. Tohle všechno, co nám běželo hlavou, se pak může po představení překloupat do opravdového dialogu, což už lze v podstatě považovat za praxi vedoucí k nějakému typu poznání ať už o nás samých, partnerovi, s nímž mluvíme, nebo o tématech, která přineslo dílo samo. Možná se to zdá banální, ale rozhovor o „něčem“, co nás nutí opustit naše myšlenkové a názorové stereotypy, je v dnešní době, kdy komunikujeme velkou měrou zkratkovitě na sociálních sítích či pomocí fotek a hashtagů, ve skutečnosti čím dál větší vzácností.

Umělecká forma divadla, tedy inscenace, má v sobě poznání zakopeno právě díky principům „zrcadlení“ a dialogičnosti. Čím dál častěji se však divadelní instituce otevírají dialogu s širokou veřejností napřímo a mimo situace divadelních představení. V Brně v roce 2015 zahájilo HaDivadlo během první sezony pod vedením uměleckého šéfa Ivana Buraj a spolupráci s kulturním čtrnáctideníkem A2 pravidelný cyklus diskusí A2, které zde odstartovaly výraznou dramaturgii nedivadelního programu. Na jaře 2018 začalo HaDivadlo spolupracovat s brněnskou Katedrou divadelních studií FF MUNI, aby nabídlo učitelům středních škol možnost lektorského úvodu před představením vybraných inscenací dramatických textů – spadajících do evropského literárního kánonu, a tudíž i do seznamu literárních děl k maturitě (Havlova *Vernisáž*, *Maryša* bratří Mrštíků a Čechovův *Strýček Váňa*). V letošní sezoně tyto snahy vykristalizovaly ve stabilní tým lektorů, kteří zajišťují pravidelné dramaturgické úvody pro veřejnost a besedy s tvůrci po představení, jež předtím zajišťovalo umělecké vedení divadla, režisér Ivan Buraj a dramaturg Matěj Nytra. Za radikální posílení dramaturgické linie divadla věnované „vzdělání“

pak lze považovat to, že nemalý prostor dostal v první polovině letošní sezony krátký přednáškový cyklus na téma klimatických změn. Tento neumělecký program divadla se stal rovnocenný tomu uměleckému a připravil půdu pro první premiéru sezony, autorskou inscenaci *Naši – Studie rozhovoru o klimatické krizi*, která, jak název naznačuje, dané téma zkoumá skrze situaci setkání a diskuse.

Se studenty se při společné analýze inscenace nezabýváme vztahem textu a jeho provedení z odborného teatrologického hlediska. Pokud se inscenuje text, je pro nás důležitý společensko-politický kontext jeho vzniku. Především se však soustředíme na dialogičnost inscenace, tedy na to, jak promlouvá k naší žité realitě. Jak lze postavy, scénografii a režijní styl interpretovat ve vztahu k nám? Snažíme se odhalit, jaký názor se v dané dramaturgicko-režijní koncepci skrývá, a vztáhnout se k němu. Souhlasíme, nesouhlasíme, co nás k tomu napadá? Studenti se tak učí vnímat kontexty inscenace a hledat souvislosti s vlastní zkušeností.

Často se mi na seminářích potvrzuje, že v tom, na co se díváme, spatřujeme a hledáme přesně to, co potvrzuje naše vidění světa. V tomtéž představení vidí zástupci různých generací naprosto odlišné věci, podle toho, jaké vyznávají hodnoty, jakým trendům a stereotypům podléhají. Pro mě osobně je tedy vždy nejzajímavější, jaké interpretace jednotlivých prvků inscenace přinášejí sami studenti, případně vyučující, když se do diskuse také zapojí. Umožní mi tak nahlédnout do reality jejich generace. Jako lektorka nezprostředkovaně vám studentům to, co mají v představeních vidět. Jde mi o to ukázat jim, jak se lze dívat a jak se lze ptát, aby jim představení něco řeklo, aby s ním mohli komunikovat. Moje maminka, kterou často beru do divadla, se skoro pokaždé po představení zeptá: „Tak o čem to bylo?“ A já svou odpověď vždy končím otázkou: „A o čem to bylo pro tebe?“

Frontální výuka vštěpuje nekritický způsob nakládání s informacemi tak účinně, že pokud se člověk neučí systematicky



Tricet – horizontální oslava, foyer Divadla Husa na provázku
Foto: Jakub Podešva

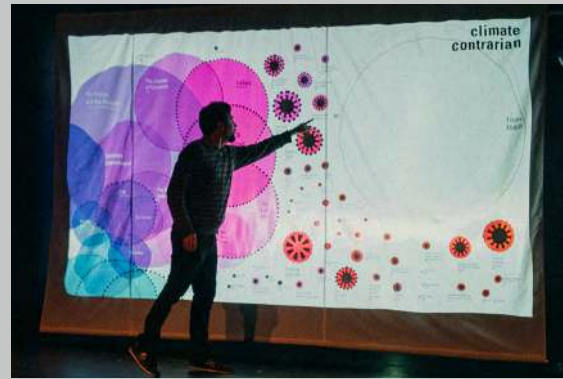


Tricet – horizontální oslava, Petr Kubala, Anna Pospěch Durnová, Barbora Bírová a Lucie Trlířajová
Foto: Jakub Podešva

„pochybovat“ a kriticky myslet někde jinde, je pak pro něj z počátku hodně těžké na tuto perspektivu přistoupit. Frázi „co tím chtěl básník říci“ zná z hodiny češtiny asi každý. Umění se učí tak, že vyučující předá interpretaci díla žákům, ti se jí naučí, napíší (zkomolí) do testu a obě strany mají hotovo. Bojím se, že „metoda básníka“ je u nás jedním z relikvů minulého režimu, kdy politika jasně udávala, nejen co básníci říkají, ale i co říkat mohou. Propaganda vytvořila smysl toho učít se tuto ve své podstatě absurdní věc. Učit se o umění metodou básníka tudíž dnes nemá opravdu žádné opodstatnění. Věřím, že existuje spousta učitelů, kteří tento přežitý přístup překonávají. Snažím se jen ukázat na to, že školský systém není nastaven dialogicky. Důsledkem toho je, že když si pak ve škole či mimo ni máme něco sami myslet nebo sdílet svůj pohled třeba na úplně banální věci, může nás to mírně znejistit.

Nejprekvapivější pro mě byla situace, kterou jsem minulý podzim zažila s maturanty na jednom brněnském gymnáziu. Mluvili jsme o tom, jak se lze optikou divadla dívat na demonstrace, politické projevy, sportovní utkání či veřejné oslavy svátků. Není snadné rozmluvit třídu, kterou člověk vidí poprvé v životě a se kterou stráví pouhé dvě vyučovací hodiny, během nichž konfrontuje studenty s úplně jiným systémem „dostávání se k poznání“, než na jaký jsou zvyklí. Avšak v tomto případě

jsem měla pocit, že se jedná o třídu nadprůměrně otevřenou rozvažování, uvažování i interpretaci. Bylo to dáno i dialogickým přístupem paní učitelky, která se sama o téma přednášky velmi zajímala. O to víc mě překvapilo, že po skončení semináře za mnou přišlo pár studentů. Jedna studentka zahájila rozhovor slovy, že se nechtěla vyjadřovat před třídou, ale že má potřebu mi ještě sdílet pár myšlenek. To mne zarazilo, neboť prostor pro závěrečnou debatu mohli žáci využít. Díky její upřímnosti jsem si uvědomila, jak moc je způsob uvažování v rámci diskuse naší kultuře stále cizí a jak je těžké přijmout, že nejde o vědomosti, ale o zapojení do diskuse. Že je důležité proměnit přítomnou situaci v proces (sebe)poznání, přestat se stydět



Cyklus *Klíma*, Vojtěch Pecka, HaDivadlo
Foto: Káťa Opuntia



Premiéra inscenace *Don Quijote*, Divadlo Husa na provázku
Foto: David Konečný

za své otázky a postřehy, nekrotit své emoce a být otevřený konfrontaci s názory druhých. Fyzická přítomnost v debatě je totiž mnohem náročnější než poloanonymní diskuse na sociálních sítích či ve fóru pod článkem. V diskusi na internetu se lidé utvrzují ve svých názorech, sami bezpečně skrytí. Podobá se mariáši, v němž se jeden argument přebíjí jiným. Diskusi, jíž se živě účastním, přirovnávám k tanci. Jedná se o společný fyzický zážitek.

V učebních plánech chybí jistě spousta důležitějších a dnes potřebnějších témat, než je divadlo, za všechny například environmentální výchova. Ambicí by snad ale mohlo být, aby učitelé využívali nabídky „výchovného“ programu divadel častěji a třeba jej v hluchých dnech během maturit a předvánoční doby upřednostnili před návštěvou kina nebo koncertu. Výhodou oproti těmto programům je kreativně a aktivně strávený čas, který funguje právě proto, že se odehrává mimo školní instituci. Zdá se mi, že v Brně existuje čím dál více příležitostí se divadlu přiblížit. Momentálně lze využít nejen lektorských programů v HaDivadle a v Divadle Husa na provázku a nabídky spolupráce s Katedrou divadelních studií, ale také chodit na vybraná představení s členskou kartičkou Klubu mladých diváků (<https://kmd-brno.cz/>). Pro mladší diváky je určen promyšlený program workshopů a lektorských úvodů v divadle Polárka a letos poprvé také probíhá pilotní ročník juniorské univerzity ve spolupráci Divadelní fakulty JAMU a Katedry divadelních studií FF MUNI pod názvem Bud' jamák (<https://studujdf.jamu.cz/budjamak>), kam se bude možné v příštím školním roce zase přihlásit.

Společnost i svět se neustále proměňují a za jeden život zažijeme nesčetné množství menších i větších změn. Kolik jen společenských a politických systémů zakusil například člověk žijící mezi lety 1910 a 1990? Z toho vyplývá, že se musíme učit, jak to chodí, celý život. Není to bohužel tak, že navštěvujeme školy, aby z nás byli po jejím dokončení hotoví lidé, kteří budou čelit s nabytými vědomostmi nějakému stabilnímu světu. Divadlo jako prostor dialogu tak nemůže být užitečné pouze pro školáky a studenty. Je otevřené každému, kdo se rozhodne dívat se na sebe a kolem sebe. 🌀

¹ Brněnskou klimatickou koalici a její členy jsme představili v prvním čísle CEDITU.





Petr Kubala (*1985) pracuje v oddělení Socioekonomie bydlení Sociologického ústavu Akademie věd ČR a je doktorandem na Fakultě sociálních studií MUNI. Ve svém výzkumu se zaměřuje na bydlení mladých, sociální nerovnosti, sociologii času a etnografii.

Rozhovor se sociologem Petrem Kubalou

Text: Barbora Liška & Jakub Liška

Sociolog Petr Kubala se dívá zdravě demytizujícím pohledem na minulé i současné Divadlo Husa na provázku, v němž v letech 2012–2014 prováděl sociologický výzkum, který shrnul ve studii *Tance kmene provázků*. Kubalu nefascinují herci ani divadelní představení. Pohlíží na divadlo jako na místo, kde se v kondenzované podobě ukazují tendence současné společnosti.

Jak ses k výzkumu Divadla Husa na provázku dostal?

Do divadelního prostředí mě přivedly dvě okolnosti – náhoda a odborný zájem. V té době jsem se zabýval kolektivní/kulturní pamětí. Od Charlese Wrighta Millse jsem pochytily, že sociolog žije v úzkém kontaktu s debatami ve veřejném prostoru a že výzkum staví tak, aby jeho výsledek nebyl jen teorií odpojenou od společenských a politických otázek, ale aby vnesl do veřejného prostoru zajímavou perspektivu.

Vzpomínám si, že jsem tehdy velmi silně vnímal boje o minulost a paměť. Určujícím byl vztah k minulosti, k normalizaci a minulému režimu. Někteří teoretici dokonce uvažovali o paměti jako o náhražce za chybějící ideologické tradice. Důležitým příspěvkem do debaty tehdy byla kniha Borise Budena *Konec postkomunismu*. Bojovalo se o směřování Ústavu pro studium totalitních režimů, o slovo „totalitní“ nebo „autoritářský“ při popisu normalizace a téma minulosti rezonovalo i v první prezidentské volbě. V politickém prostoru nebylo nejdůležitějším tématem, jakým způsobem uspořádat společnost v současnosti a do budoucna, ale jaký je náš vztah k minulosti. Na tom všem mě zajímaly dvě otázky – proč je vztah k minulosti tak důležitý a jakým způsobem se vztah k minulosti buduje, tedy jak se vytváří a reprodukuje kolektivní paměť.

Náhoda sehrála roli v tom, že mě dovedla konkrétně k Divadlu Husa na provázku. Moje tehdejší spolubydlící, se kterou jsem dělal rozhovor v rámci jednoho svého seminárního úkolu, pracovala shodou okolností v sauně, kde se každý čtvrtek

scházela skupinka kolem skladatele Miloše Štědrone. Vyprávěla mi, jaké historicky tam slyšela, jak dlouhou historii to společenství má, čím se pánové baví a jací to jsou významní intelektuálové a umělci. Nejdříve mě napadlo napsat studii o „saunovém společenství“. Jenže ve chvíli, kdy jsem se začal s Milošem Štědrone scházet a povídat si s ním, naše pozornost se pomalu stáčela k Husu. Od něj jsem také dostával první lístky na představení. Možnost dělat výzkum v divadle mě pak zaujala ještě víc než sauna. Do té doby jsem nebyl žádný velký divadelní fanoušek, takže moje perspektiva nebyla zatížena tím, že bych viděl „dovnitř“, což je mnohdy spíš výhoda.

Začal jsem chodit do divadla, seznamovat se s prostředím a dělat první rešerše. Zjistil jsem, jak je Husa aktivní ve společenských bojích o paměť, tedy právě v tom, co mě odborně zajímalo. V hlavě mám pořád obrazy ze své vůbec první návštěvy, kdy se uváděl scénický časopis *Rozrazil* věnovaný Karlu Schwarzenbergovi jako pokračovateli odkazu Václava Havla v prezidentské volbě. Na Alžbětinské scéně visel obrovský plakát „Volím Karla“, těsně před druhým kolem voleb. Miloš Štědroň nechtěl svojí přítomností Schwarzenberga podpořit, tak mi své volňásky dal. Na mě osobně *Rozrazil* působil rozporným a zároveň fascinujícím dojmem. Karel Schwarzenberg byl ministrem zahraničí v Nečasově vládě, která otevřeně útočila na chudé, ale na jevišti se kritizovala praxe soukromých exekutorů. Schwarzenberg byl z té souvislosti úplně vyřazen a napojen na jiný příběh z minulosti. A navíc, jak to, že šlechtiče a konzervativce podporuje avantgardní,

experimentální divadlo? Náhoda a odborný zájem do sebe krásně zapadly a o tématu bádání bylo jasno.

Na co konkrétně ses tedy zaměřil, poté co ses do divadelního prostředí dostal?

Předně na mě od začátku začalo útočit to, čemu jsem pracovně říkal příběh dvojí výjimečnosti. První výjimečnost spočívala v tvrzení, že divadlo se vymyká ostatním institucím. Divadlo je radikálně jiné než škola, úřad nebo nemocnice, protože se zde vytváří něco speciálního a tajemného, co přesahuje naše každodenní životy – umění. Druhá výjimečnost spočívala v tom, že mezi těmito ze své podstaty výjimečnými institucemi vyniká Divadlo Husa na provázku. Je totiž tou legendární institucí, o které se vyprávějí příběhy z období normalizace i z roku 1989. Ten sebeoslavný příběh mě provokoval. Snažil jsem se mu nepodlehout a soustředit se naopak na to, co nám ta instituce může říct o světě obecně, nejen o své výjimečnosti.

Uvedu příklad. Izraelský sociolog Eviatar Zerubavel dělal kdysi výzkum v nemocnici. Zabýval se tím, jak se zde v každodennosti nakládá s časem. Na základě tohoto výzkumu byl pak na konferencích řazen do panelů sociologie medicíny, což ho pěkně štvalo. Zerubavel v reakci na to napsal čistě teoretickou knihu o čase, neboť chtěl ukázat, že se nezabýval medicínou, ale odhaloval fungování světa a času na příkladu nemocničního prostředí. Podobně o svém výzkumu přemýšlím i já – divadlo nám může odhalit něco o společnosti a o světě; něco, co je zde vidět třeba i lépe než jinde. Například nějaký pohyb – kulturní posun, proměnu vyprávění příběhů, zavádění nových technologií apod.

V současnosti by mě bavilo studovat, jak se CED bude vyrovnávat s proměnou, která musí přijít v návaznosti na klimatickou výzvu, kterou inicioval. V té výzvě se totiž píše, že se nemá proměnit jen chod města, ale i samotný provoz instituce. Divadlo má jít příkladem. Líbilo by se mi právě v tomto období v divadle být, dělat rozhovory se zaměstnanci a pozorovat, jak se chod instituce proměňuje – jakým způsobem se o tom lidé budou bavit, jak a s kým se budou opatření vyjednávat, jaké konflikty se vynoří, jaký protipohyb se vytvoří, jaké otázky se budou otevírat, jaké příběhy se budou mobilizovat a proč? Kdybych měl

kapacitu a finanční zázemí, abych se to- muto tématu mohl věnovat, snažil bych se tím ukázat něco obecného o tom, jak těžké bude naše instituce proměnit tváří v tvář klimatickému rozvratu.

V době svého výzkumu jsem ale měl jiné zájmy. Konkrétně jsem se zabýval kolektivním symbolickým jednáním lidí v Huse, čemuž jsem pak metaforicky začal říkat *rituální tance kmene provázků*. Zajímalo mě, jak tato divadelní komuni- ta utváří obraz své vlastní minulosti a jak kultivuje kolektivní paměť prostřednictvím happeningů, představení, diskusí a dalších akcí. Všiml jsem si, jak přetváří obraz vlast- ní historie divadla i některých společen- sko-politických událostí. To vše v propojení s vývojem společnosti jako celku.

Zmínil jsi koncept kolektivní paměti, mohl bys krátce nastínit, v čem spočívá?

Studia kolektivní paměti stavějí na předpokladu, že minulost je vždy záležitostí přítomnosti. K minulosti se dostáváme jen skrze interpretace, skrze příběhy a skrze vyprávění v současnosti, což stojí v opozici k takzvanému naivnímu realismu (název odvozuji ze studie Jana Motala *Existenciální divadlo snění: rekonstrukce a analýza insce- nace HaDivadla Písek*), který tvrdí, že mi- nulost existuje nezávisle na našem vědomí a my jako vědci se k ní můžeme dostat.

Příběhy o „nás“, o nějakém kolektivně sdíleném „my“ si vyprávíme v institucích – ve školách, v rodinách nebo právě v diva- dlech. Je proto důležité studovat, jak jsou tyto příběhy vytvářeny, kdo je vytváří i vyprá- ví a za jakým účelem. Historie, paměť a dě- jiny jsou vždy součástí současných interpre- tačních bojů. Lze to vidět na textech, které popisují proměny interpretací dějinných událostí nebo celých období. V jednom se- mináři o paměti jsme jako jeden z příkladů četli román *Vzory dětství* od Christy Wolfové, ve kterém autorka popisuje, jak se za jejího života každých deset let změnila interpreta- ce hitlerovského Německa.

Kde a jak se ve veřejném prostoru kolektivní paměť utváří a prezentuje?

V případě divadla může být kolektivní paměť utvářena prostřednictvím všech možných forem událostí společného vzpo- mínání a vlastně jakékoliv veřejné akce, kterou divadlo pořádá. Do toho spadá jak oslava pro pozvané hosty, tak premiéra

inscenace spojená s veřejnou diskusí. Může to být velká ritualizovaná událost typu několikadenního festivalu, nebo na- opak skromnější sešlost, kde se vzpomíná na společnou minulost.

Dostal ses k nějakým konkrétním mýtům, které se v Huse tradují? Existují nějaké příběhy, které se zde opakovaně „vyprávějí“?

Pro mě bylo důležité nejen to, co se o minulosti vypráví, ale i to, proč je vůbec tolik pozornosti do minulosti upřeno. To totiž není vůbec samozřejmé. Divadlo Husa na provázku se chápalo jako „šedesátkový“ výhonek avantgardních, experimentál- ních hnutí. Avantgardní skupiny vycházely z určitého kulturního naladění začátku dvacátého století, které spočívalo v zájmu o budoucnost a vize toho, kam má svět směřovat. Avantgardní uskupení měla funk- ci předsunuté hlídky, která klesl cestu do budoucnosti. Nezáleželo tolik na vlastních kořenech, tedy na tom, odkud přicházíš, ale kam jdeš. Pozornost byla upřena k bu- doucnosti, odkud skupiny čerpaly kolektiv- ní identitu, a nikoliv k minulosti.

Sociologicky bychom mohli říct, že samotná *modernita* se dá vyložit na zákla- dě změny vztahu k času. Zatímco v před- moderních společnostech byl čas vnímán cyklicky a minulost se jakoby pořád cyklicky opakovala, modernita přichází s novým pojetím otevřeného kontinuálního času. Plynutí času se otevírá do budoucnosti. Lidé mohou věřit v pokrok. Mohou se osvobodit od minulosti a jít vstříc něčemu lepšímu, ať už díky technologiím, nebo třeba díky vizím sociální spravedlnosti. Ve chvíli, kdy existuje představa pokroku a otevřenější budoucnosti, může také existovat nějaká předsunutá hlídka, která by mohla táhnout společnost kupředu.

V poslední třetině 20. století se však tento dějinný optimismus vyčerpává a bu- doucnost se začíná jevit jen jako sada bližších či vzdálenějších katastrof. Řečeno s francouzským historikem Pierrem Norou, ve chvíli, kdy se vyčerpávají do budoucna orientované projekty, nastává obrát do minu- losti s masivními vlnami nostalgie ve filmech, seriálech, v literatuře i dalších oblastech. I vědecký zájem o studia kolektivní a kulturní paměti se ustavuje v tomto období.

Na proměně vztahu k času a na obratu do minulosti mě zajímalo i to, že se vše dělo ve středoevropském prostoru, který je oproti

západním zemím fázově posunutý. To, co sociologové třeba ve Francii popisovali v poslední třetině 20. století, se u nás děje se značným posunem. V 90. letech u nás dochází k reinterpretaci minulosti, čtyřicet let minulého režimu se vykládá jako slepé rameno dějin; najednou se musíme vrátit před tuto odbočku a zařadit se do hlavního proudu dějin Evropy. Je potřeba se vrátit, ale zároveň hledět do budoucnosti, protože mu- síme budovat demokratickou společnost. Pokud se při tom něco nedaří, je to tím, že jsme se dostatečně nezabavili minulostí nebo nevyrovnali s jejím dědictvím.

Přichází tak poslední utopie střední Evropy – cesta na Západ. Byl to poslední větší příběh, který mohla avantgarda ve střední Evropě mít. Proto Petr Oslzlý v roce 1994 mluví o „konzervativně avantgardním“ směřování divadla, tedy o budování nové společnosti, ale zároveň o navazování pře- tržených kulturních kontinuit. Tedy cesta dopředu, ale i zpět.

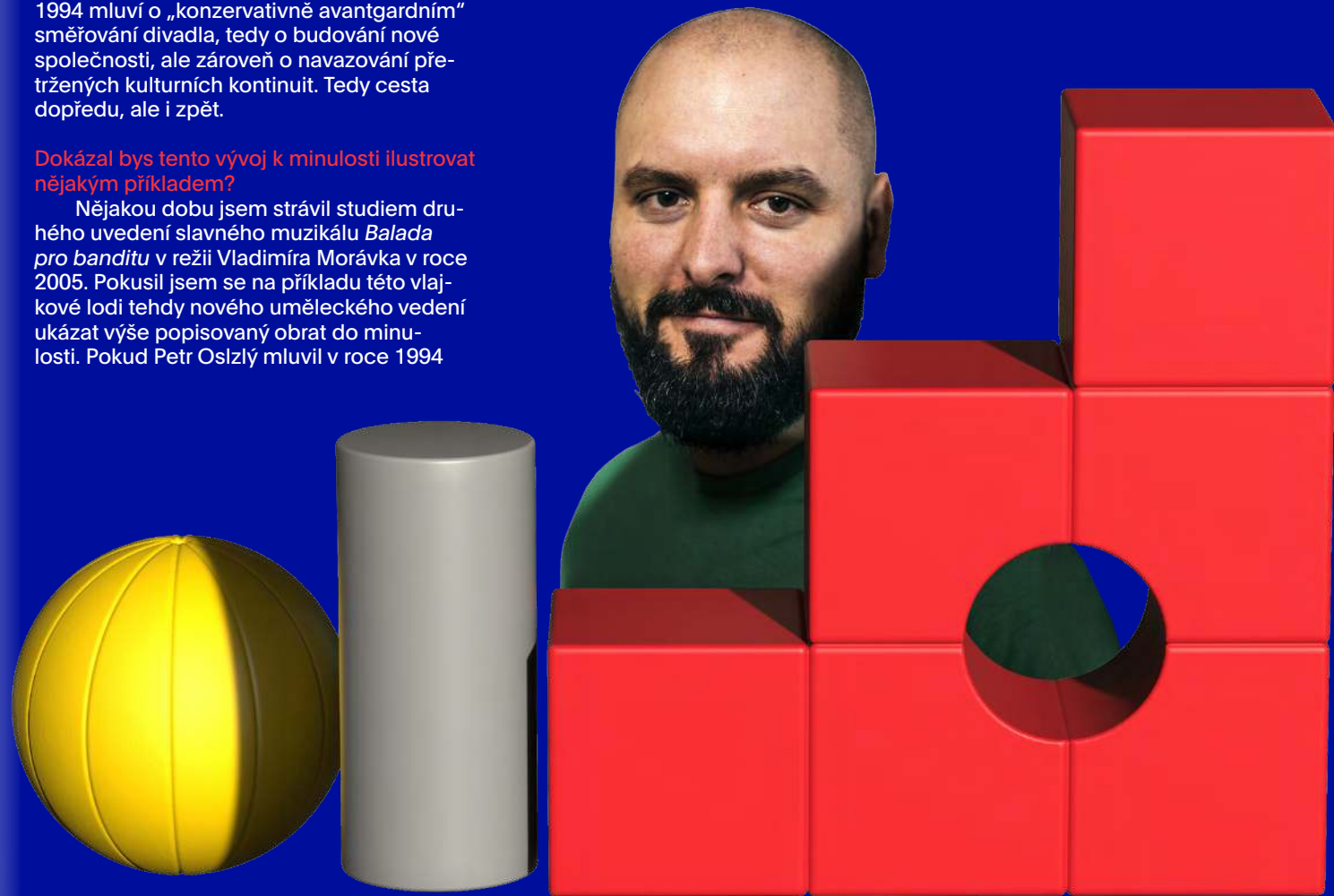
Dokázal bys tento vývoj k minulosti ilustrovat nějakým příkladem?

Nějakou dobu jsem strávil studiem dru- hého uvedení slavného muzikálu *Balada pro banditu* v režii Vladimíra Morávka v roce 2005. Pokusil jsem se na příkladu této vlaj- kové lodi tehdy nového uměleckého vedení ukázat výše popisovaný obrát do minu- losti. Pokud Petr Oslzlý mluvil v roce 1994

o výhledu do budoucnosti a o navazování přetržených kulturních vztahů a společnost stála na prahu nového projektu návratu do Evropy, o dvanáct let později a po příchodu Vladimíra Morávka je situace jiná.

Česká republika symbolicky završi- la tuto etapu vstupem do Evropské unie, s nímž přichází prázdno po projektech orientovaných do budoucna a nastává obrát do minulosti a k nostalgii. Morávek začíná systematicky budovat dědictví Provázku jako fenoménu, na který je potřeba neustále vzpomínat. A ono to nějakou dobu opravdu rezonuje. Jako jednu z prv- ních věcí, kterou Morávek udělá, je právě znovunastudování *Balady pro banditu*, což

lze interpretovat jako nostalgický návrat ke zlaté epoše Husy. A slaví úspěch. Kolem tohoto představení se následně ustavuje celá síť intertextuálních odkazů, vzpomínek a způsobů, jak se zpřítomňují 70. a 80. léta. Český historik Vladimír Franc (a v popkultu- ře Woody Allen ve filmu *Půlnoc v Paříži*) po- dobný fenomén popisuje jako ambivalentní nostalgii. Franc ji ukazuje na příkladu našich folkových písničkářů. Ti na jedné straně minulý režim kritizují, na druhé straně ale přiznávají, že šlo o zlaté období jejich karié- ry. Ve společnosti něco znamenali, prožívali vzájemnou solidaritu a byli nějakým způso- bem důležití. To se s příchodem konzum- ního kapitalismu v 90. letech samozřejmě



vytratilo a oni na dobu předešlou nostalgicky vzpomínají, ale právě tímto zvláštním ambivalentním způsobem.

Dnes už jsme ale, myslím, jinde. S uprchlickou a klimatickou krizí se všichni ta obsese minulostí a boje o pojmenování minulého režimu stávají spíše věcí minulosti. Nebo minimálně něčím, co je potřeba znovu promyslet v radikálně proměněném kontextu.

Myslím, že na toto téma hezky reaguje Mikuláškův *Don Quijote*, jenž symbolicky otevírá první sezonu za vedení Anny Davidové, Kateřiny Menclerové a Martina Sládečka, kteří se snaží nastartovat novou éru v historii divadla.

Jaká je tedy tvá interpretace Mikuláškovy *Dona Quijota*?

Pro kontext, ve kterém si nyní povídáme, jsou důležité dvě vrstvy. První se ukáže hned na začátku celé inscenace. Obraz zchudlého šlechtice zahleděného do minulosti je ztotožněn se současnou Evropou, která je také zahleděna do minulosti, a proto jí něco důležitého ze současného světa uniká.

U nás jsme byli dlouho zahleděni do minulosti a do obrany heroických figur minulosti. Tak dlouho jsme bojovali o morální odsouzení minulého režimu, a zatím nám unikalo, jak současný globální finanční kapitalismus podemílá demokracii, jak systematicky shromažďuje obrovské bohatství, které ovládá současnou politiku. Nevnímalí jsme, jak se potichu suneme na okraj klimatického kolapsu, jak bují nespravedlivé exekuce, jak směřujeme k rozsáhlé krizi bydlení a k propadu regionů, jakými jsou Ústecko, Severní Morava a Slezsko. Tak dlouho jsme se vyrovnávali s minulostí, až nám unikla současnost.

Jako odpověď na tento stav vnímám právě tu druhou vrstvu, která je ukryta v názvu celé sezony – 10 000 donkichotů – což byla také odpověď Jiřího Mahena z roku 1920 na anketní otázku, co by mladé Československo potřebovalo nejvíce. I dnes potřebujeme desetitisíce donkichotů, kteří nebudou oportunisty a prospěcháři vždy hledajícími nějakou díru v systému, ale kteří budou přemýšlet jinak a vymění minulost za představu lepšího světa v budoucnu. Budou schopni si představit (a zároveň jednat tak), že jiný svět je možný, že bude existovat budoucnost založená na sociální a environmentální spravedlnosti, čímž resuscitují náš vztah k pozitivní budoucnosti.

Před pár dní jsem viděl video z rozhovoru s fyzikem Janem Hollanem, který mluvil o možných řešeních současných klimatických krizí. Moderátor jej neustále nabádal k tomu, aby byl „realistou“ a aby přizpůsobil svoje myšlení „politické realitě“. Odpovědí bylo vždy – ne, osvobodte představivost a nebojte se snít. Kde jinde než v divadle bychom přesně tohle měli dělat?

Jakou roli by při směřování k budoucnosti a při hledání cest k ní podle tebe mohla dnes hrát divadelní instituce?

Trochu v kontrastu s tím, jak jsem mluvil před chvílí, musím říct, že sdílím tu „pozdně moderní“ obezřetnost k avantgardám a nezpochybnitelným odborným stanoviskům, které si nárokují lepší přístup k vědění. Pokud se vědec, kněz nebo avantgardní divadelník postaví do role, že něčemu rozumí lépe než ostatní, neboť má k vědění, k pravdě, k Bohu lepší přístup, automaticky si tím nárokuje i jisté sociální privilegium. V tom jsem velmi opatrný, a to i v případě klimatického hnutí. Postoj, že „já“ mám tu jedinou pravou znalost, kterou pak protlačím mezi ostatní, protože jsem vědec a vím, jak svět funguje, je svým způsobem autoritářský a ve svém důsledku vratký. Tím v žádném případě netvrdím, že nemáme poslouchat vědce nebo avantgardisty. Naopak! Jsou to oni, kdo nám poskytují výchozí pozici. Řešení už ale musíme hledat všichni společně. Případá mi proto důležité otevírat prostory, v nichž jsme schopni společně hledat možné budoucnosti a tvořit budoucí svět uvnitř skořápky toho starého. Myslím, že divadlo by právě tyto prostory společné představivosti otevírat mohlo a taky se to začíná dít.

Na druhé straně ale nesmíme být naivní. V případě klimatických změn stojíme proti velmi mocnému fosilnímu průmyslu. Jeho vliv na veřejnou debatu je v Česku stále silný. Bez silného sociálního hnutí se nepohneme. Divadla v Německu nebo ve Francii se často do hnutí velmi aktivně zapojují. Přípravují tematicky spřízněné inscenace a diskuse, poskytují pro tyto účely své zázemí, využívají pozice autority a vyjadřují se k otázkám, které hnutí formulují. Nebojí se ani stávkovat nebo zapojovat do své činnosti aktivisty a naopak vybízet herce a herečky, aby vstupovali do veřejného prostoru. CED se tímto směrem už vydal, což je skvělé. 🗣️

A bojím se, že na otázku našich dětí a vnoučat, jestli jsme si nevšimli, že jsme naším sklonem k automobilovému ježdění a dálničení – což jsou pro mě stejně jako pro Adorna exemplární případy všednodenního fašismu – zničili životní podmínky milionům lidí i sobě samotným, odpovíme stejně, jako by odpověděli naši otcové a prarodci: *nevěděli jsme to.*





Jak při rozhovoru bořit zdi...

které nás od sebe oddělují?

Text: Lucie Winklerová,
lektorka neosokratovských rozhovorů
a předsedkyně spolku Sokratovské rozhovory z.s.

Neosokratovský rozhovor jako metoda,
která napomáhá k vzájemnému porozu-
mění a společnému formulování (nejen)
etických hodnot.



Co je svoboda? Kdy je lež ospravedlnitelná? Za jakých okolností mám ukončit přátelství? Co je štěstí? Kde má tolerance hranice? Za jakých podmínek smím použít násilí? Ačkoliv tyto a jim podobné otázky vypadají velmi obecně, každý z nás si na ně někdy v životě potřeboval odpovědět. Řeší je děti i dospělí: Je to můj kamarád, když mi lhal? Co mám dělat s agresivním sousedem, se kterým není rozumná domluva? Jsem ve svém životě opravdu svobodný? Mám rodičům říct, že brácha kouří, nebo dělat, že o tom nevím?

Téměř každý den se setkáváme s malými etickými či filozofickými problémy. V konkrétních rozhodnutích se odrážejí naše vnitřní hodnotové žebříčky a životní přesvědčení, každý máme nějakou vlastní více nebo méně vědomou „filozofii“, morální kompas. V běžném životě nám rozhodnutí těchto malých morálních problémů často zabere sotva pár vteřin. Neosokratovské rozhovory jsou speciální metodou skupinového dialogu pro pět až dvanáct lidí, v rámci kterého se konkrétní etické nebo filozofické téma řeší koncentrovaně několik dní, případně po dobu několika měsíců během pravidelných setkání. K obecnější výchozí etické či filozofické otázce hledají účastníci příklady svých skutečně prožitých příběhů a společně analyzují, jak se v dané situaci zachovali a proč (například kdy jsem lhal a proč jsem to považoval za ospravedlnitelné).

Cílem takového rozhovoru není vyřešit konkrétní problémy a situace, ale posvětit si na obecnější filozofické otázky s nadhledem a bez tlaku. Nejedná se tedy o skupinovou terapii ani o koučink. Holandsští kolegové a teoretici neosokratovských rozhovorů Jos Kessels, Erik Boers a Pieter Mostert hovoří o takzvaném *free space* – svobodném prostoru, v němž lze beze spěchu přemýšlet o důležitých tématech spojených s etikou a filozofií. Společným rozhovorem můžeme své postoje a zásady důkladněji nahlédnout a v budoucnu, v případě potřeby, pak lépe rozumět situacím, v nichž je aplikujeme.

Já osobně třeba už jedenáct let docela přesně vím, co to znamená přátelství a jak poznám, že je někdo můj opravdový přítel. Vyjasnila jsem si to kdysi v průběhu jednoho neosokratovského rozhovoru. Účastnice



kurzů často bývá. Během zdánlivě obyčejného povídání však probíhá společný zážitek objevování, poznávání a sdílení.

Aby účastníci ve skupině mohli prostřednictvím rozhovoru společně a otevřeně rozvažovat, je třeba se držet několika základních pravidel dobré komunikace:

- mluvím vždy jen k tématu a zbytečně se nevykecávám (to vyžaduje dobrou sebedisciplínu)
- říkám jen to, co si opravdu myslím (a ne to, co by si někdo jiný mohl myslet)

Jak při rozhovoru bořit zdi, které nás od sebe oddělují?

- druhým naslouchám a snažím se jim porozumět
- věřím ostatním, že si nevymýšlí (věřím, že si opravdu myslí to, co říkají)

Dodržování takových pravidel totiž velmi pravděpodobně povede k tomu, že si spolu dobře popovídáme. Budeme se cítit slyšeni a budeme ostatním pozorně naslouchat. Kromě pěkného popovídání jde však v kvalitním rozhovoru i o jeho předmět a o společnou odpověď na výchozí otázku. Jde nejen o příjemné emoce a pěkný pocit pospolitosti, ale i o hledání společné pravdy. *Jak to máme my všichni doopravdy? Skládáme tu společně pravdivou, nebo jen líbivou odpověď?* Při práci se skupinou se nezřídka stává, že někteří lidé nechtějí průběh společného dialogu ostatním kazit, nechtějí kritizovat, aby nenarušili dobrou skupinovou atmosféru. Aby byl rozhovor upřímný, otevřený a zároveň plodný, je ještě potřeba za pomoci tří principů osvobodit myšlení účastníků od komunikačních schémat:

- vycházím z toho, že v každé zkušenosti a v každém upřímném názoru se skrývá zrnko pravdy (tedy jsem otevřený i opačným názorům a hledám, v čem jsou pravdivé)
- k hledání odpovědi na otázku přistupuji kriticky (pokud s něčím nesouhlasím nebo něčemu nerozumím, ozvu se)
- ve světle společných zjištění mám svobodu změnit svůj původní názor (netrvám na svém za každou cenu)

Rozhovorem provází účastníky lektor, který zpravidla formuluje výchozí otázku. Nevyjadřuje se přímo k obsahu rozhovoru, ale pomáhá ostatním, aby se jim rozhovor dařil. Tedy aby se všichni

poslouchali, zapojili a aby skupina pokud možno došla ke společné odpovědi, která platí pro všechny účastníky, tedy ke konsensu. Záměrně šetřím slovem pravda, protože při rozhovoru nehledáme žádnou absolutní Pravdu, která platí obecně, vždy a pro všechny. Hledáme odpověď, která je pravdivá pro všechny právě přítomné na základě jejich zkušeností a postojů. Například na otázku: *Kdy jsme my, kteří tu sedíme, svobodní? Kdy je pro nás všechny lež ospravedlnitelná?* Zároveň si ale takovou odpověď chceme být v dané chvíli všichni absolutně jistí. Podobně

jako jsme si jistí, že jedna plus jedna jsou dvě. Můžeme to sami dokázat, doložit a ověřit. Takto získaný konsensus má pro všechny účastníky velkou hodnotu, je to opravdu zážitek. U filozofických témat se to ne vždy podaří. U neosokratovských rozhovorů je však podstatný proces a společné rozvažování. Společná odpověď je spíše bodem, k němuž se skupina snaží dojít, ale není podmínkou. Cílem je vytvořit „free space“.

Jedna německá účastnice kdysi popsal neosokratovský rozhovor jako „mentální deodorant“. Myslí člověka je po něm tak nějak osvěžena. Lépe se přemýšlí. Tím, že zaměříme pozornost na konkrétní situaci, rozebereme ji do detailu a společně s ostatními hledáme odpověď, si zkrátka pročistíme mozkové závity. Nejsme jen příjemci nějaké teorie, jsme také její spoluvůrci.

Pravda je, že samotný rozhovor často pro mnoho účastníků představuje jistou formu očistce, neboť nejsou na tak důkladný rozhovor a sebedisciplínu zvyklí. *To budeme celé tři dny řešit jen tuhle jedinou otázku? Budeme rozebírat jen jednu zkušenost?* Tak obvykle zní dotazy účastníků na samém začátku. Uplatňování výše uvedených principů neosokratovského rozhovoru je občas opravdu kruté – lektor nutí účastníky, aby zkoušeli vlastními slovy povědět, co řekl někdo jiný před nimi. Pokud někdo nerozumí, zůstane s ním celá skupina „na místě“, dokud se problém nevyjasní. Je nutné vyjadřovat se jen k probíranému tématu. To, co vypadalo na počátku jako jednoduchá životní zkušenost, se komplikuje a stává se nepřehledným. Nikdo neví, co právě děláme a proč. Dohadujeme se o konkrétních formulacích a slovech, protože jim každý rozumí jinak... a nakonec celá skupina mlčí.

Ono totiž není jednoduché se domluvit, i když se o to všichni upřímně snaží. Slova jsou kluzké mršky, které se těžko chytají. A právě chvíle společného neporozumění, sokratovského zmatení, jsou důležité. Ty chvíle zpomalení a znejištění. Mozek se totiž učí nové věci, právě když neví kudy kam. Dokud kloužeme v rozhovorech po povrchu a posloucháme ostatní jen letmo, nové poznání nám to nepřinese. Zůstaneme každý na své straně – já se svým názorem a ty se svým. Teprve ve chvíli, kdy někdo frustrovaný a zmateně vyhrkne: *Ale já jsem si vždycky*

myslela, že všichni to mají stejně jako já!, můžeme začít hledat cestu k sobě navzájem.

Účastníci si ze zážitku neosokratovského rozhovoru odnáší různé zkušenosti. Ti hovornější se učí pozorně naslouchat ostatním, ti mlčenlivější se zase osmělují ke sdělování svých myšlenek. V neosokratovském rozhovoru jsou totiž všichni stejně důležití, neboť každý spoluvytváří, ověřuje nebo vyvrací naše společná tvrzení. Jakmile jeden ze skupiny řekne: *Tohle pro mě neplatí, mám to jinak*, je nutné zastavit a hledat jinou cestu, protože dosavadní odpověď asi není správná.



Většinou každý při rozhovoru zjistí, že i osobní zkušenost je sdělitelná, a odnáší si poznání, že ostatní nejsou nutně hlupáci, ale že jim možná jen špatně porozuměl. Je úlevné si uvědomit, že není potřeba svádit malé řečnické souboje o vítězství a používat slova jako zbraň, ale že lze brát slova jako stavební kameny pro společné formulování odpovědi. Kromě zlepšených komunikačních dovedností si účastníci odnášejí také určitou preciznost při formulování názorů a nechuť pro příliš rychlé generalizování. Například studenti často bývají po absolvování rozhovoru

Jak při rozhovoru bořit zdi, které nás od sebe oddělují?

najednou zcela zmatení na běžných přednáškách. Náhle totiž vnímají, že většinu sdělovaných informací ve skutečnosti vůbec nerozumějí.

Neosokratovské rozhovory vznikly ve 20. letech 20. století v Německu na univerzitě v Göttingenu jako filozofická propedeutika a trénink pro budoucí politiky (!). Leonard Nelson, německý filozof, politik a pedagog, měl už dost toho, jak se na vysokých školách stále učí dějiny filozofie, a nikoliv filozofování samotné. Nelson si vzal za vzor Sokrata, který vedl své partnery k filozofování

prostřednictvím dialogu, neboť zastával názor, že samotný proces přemýšlení má dialogickou strukturu. Sokrates vnímal sebe sama jako porodní bábu, která pomáhá novým myšlenkám na svět, což je i úlohou lektorů neosokratovských rozhovorů. Nesdělují svým „nevědomým“ žákům pravdu, nestavějí se do role vyšší autority, ale vedou je k samostatnému kritickému myšlení a nutí je naslouchat a problematizovat. Kdo četl některý z platonských dialogů, možná nesouhlasí. Sokrates ve svých rozhovorech partnery spíše vodil za nos a dával jim sugestivní otázky, aby nakonec sám slavně zvítězil jako největší chytrák. My se Sokratem při rozhovorech moc nezabýváme, nepotkáváme ho v našich životech a není obsažen v našich zkušenostech. Ze Sokratova přístupu k rozhovoru si bereme jen jeho obecnější podstatu, myšlení jako dialog.

Současnou podobu neosokratovského rozhovoru, jeho strukturu a pravidla rozvinul v 60. letech na německé univerzitě v Hannoveru Gustav Heckmann se svou ženou Charlotte Heckmannovou a kolegyní Ernou Blenckeovou. Rozhovory probíhají pravidelně v Německu, v Česku, ale i ve

Velké Británii. Využití metody jsou různá. Neosokratovské rozhovory se konaly desítky let například v berlínské věznici, kde se jich účastnili dlouhodobě odsouzení. V Holandsku rozhovory využívají manažeři ve firmách a v Itálii zase zdravotní sestry. Kdo má o sokratovskou zkušenost zájem, je pochopitelně srdečně zván. Termíny seminářů i literaturu k tématu lze najít na webové stránce www.socraticdialogue.org. A komu moc nevonní etika či filozofie, může se zúčastnit některého z rozhovorů na matematická témata. ©

Jak při rozhovoru bořit zdi, které nás od sebe oddělují?



Rozhovor s performerkou Cristinou Maldonado
Text: Jakub Liška

Zkoušení projektu *Insider: Odkrývání reality*, který měl premiéru v Terénu na podzim minulého roku, se vymykalo z běžné hierarchie, která většinou v rámci divadelní práce panuje. V divadle se od režiséra standardně očekává, že bude dominantním autorem inscenace, která je však ze své podstaty dílem kolektivním. Vedoucí tvůrčího týmu projektu *Insider* Cristina Maldonado však chápe jako partnera každého, kdo se v rámci procesu tvorby ocitne. Pro Maldonado není důležité vymyslet, navrhnout a uskutečnit produkt, ale vytvářet prostor tvorby pro sebe i pro druhé. Z prostoru zkoušení vyrůstá prostor performance, který si zachovává stejný charakter. Performance je pozváním k tvorbě, ke hře, k narušování vlastních stereotypů i k objevování neznáma.

Jaké jsou kořeny tvého tvůrčího působení a co tě inspiruje?

Původně jsem působila v Latinské Americe jako tanečnice a choreografka. Pracovala jsem s technikami moderního tance a postmoderního tance. Postupně jsem se začala zabývat fyzickým divadlem a divadlem objektů, později jsem se zaměřila na instalace a videoperformance.

Často mě inspiruje výtvarné umění. Na začátku tisíciletí to byl malíř Francis Bacon. Neinspiroval mne přímo svými malbami, ale spíše způsobem, jakým přemýšlel o kreativním procesu. Jeho pojetí malby zasahující nervový systém kombinovalo náhodu (házení barvy na plátno) a kontrolu, která spočívala v rozhodnutí, nebo ještě lépe v umožnění nechat malbu rozhodnout, kam do chaotické spontánní kompozice přidat hyperrealistické fragmenty těla, zubu či ucha. Bacon si uvědomoval úlohu svého těla v celém tvůrčím procesu, a tak byl výsledek nejen vizuální, ale i velmi viscerální, útrobní. Přemýšlel o těle nejen jako o materiálu k zobrazení, ale také jako o svém intuitivním nástroji, který skrze malbu samotnou expanduje.

Vliv na mou práci měla také ruská skupina Engineering theatre Akhe. Spolupracovala jsem s nimi v Mexiku a oni mě pak následně pozvali, abych s nimi pracovala v Praze na Pražském Quadrienále. Akhe ve svých výrazně vizuálních a mechanických performancích rozpočívají gigantická rezavá zařízení. Díky nim jsem porozuměla kráse viditelného backstage, tedy přístupu, všechny triky a efekty jsou odhaleny a divák vidí, jak jsou prováděny. Tento přístup později ovlivnil mé živé intervence do promítaných filmů.

Také mne ovlivnil videoart 70. let. Viděla jsem hodně věcí, ale nejspíš to začalo s Vitem Acconcim, Joan Jonas a Guyem Sherwinem. Videoartem jsem se inspirovala v používání těla k vytváření live-action koláží.

Mou práci posledních pěti let definuje zapojování projektorů a kamer do složitých kombinací uzavřených smyček. Výsledkem jsou intervence do filmů s názvem *What She Does*, performance *Stereopresence* a vizuální instalace pro jednu osobu *Interruptor*.

A co tě přivedlo k projektu *Insider*, který jsi připravila společně s Terémem?

Insider představuje část z delší řady projektů, která začala v roce 2013 a která se jmenuje *The Stranger Gets a Gift*. Jedná se o performance pro jednoho diváka, které pracují se zmatením divákovy vnímání a vůbec jeho smyslu pro realitu. Poslední z nich s názvem *Interruptor* byla živá videoinstalace. Divák se nacházel v místnosti sám a performer byl přítomný jen virtuálně. Divák s ním však mohl navázat vizuální konverzaci. Pro většinu lidí byl výrazný moment, kdy videoprojekce performerových rukou zdánlivě pasovala na ruce diváka. Jako kdyby performerova ruka obsadila tu divákovu. Šlo o druh spojení, které se sice odehrálo pouze virtuálně, ale spustilo různé druhy pocitů a fyziologických odpovědí. Projekt *Insider* přirozeně pokračuje v tomto výzkumu destabilizace našeho smyslu pro realitu a rozpracovává téma juxtapozice, obsazení diváka performerem a naopak. Experimentuje s naším vztahem k vlastnímu tělu.

Takže projekt *The Stranger Gets a Gift* je stále aktivní?

Ano, stále primárně tvořím performance pro jednoho diváka. Spolupracuji při tom s různými umělci. V současné době se zabývám „jinou modalitou“, která v běžném životě nastává při setkání s cizincem. Z těchto setkání pak také odvozuji dramaturgii svých dalších projektů.

Zdá se mi, že téma cizince je pro tvou práci velmi důležité.

Jsem jím posedlá. Přítomnost cizince umožňuje velmi plodné sebeuvědomění. I když víš o tom druhém jen velmi málo nebo třeba vůbec nic, jsou mezi vámi možné výměny, které mají smysl. V mých performancích mají výměny existenciální kvalitu. Existuje jakýsi „lidský materiál“, který je připraven se při setkání dvou lidí aktivovat, a sice bez ohledu na to, jestli patří do stejných kontextů a kultur. Nevím přesně, jak tato aktivace funguje nebo čím je umožněna, ale ráda zjišťuji, jak ji vyvolat. Samozřejmě vždycky záleží na tom, jaké zájmy má host, který vstupuje do prostoru, jenž jsme mu nabídli.

Zmínila jsi „lidský materiál“. Co tím myslíš? Humanitu, nějakou vnitřní lidskou kvalitu?

Jedná se o konkrétní věci. Například vnímání prostoru, jenž v této chvíli sdílíme,



nebo vnímání času ubíhajícího „během“ našich interakcí či „skrze“ naše interakce. Jako „lidský materiál“ chápou primárně tyto vjemové informace. Ale „lidský materiál“ mohou být i osobní věci, jako jsou vzpomínky, asociace, emoce nebo sebeuvědomění. Divák je v mých performancích neustále vystaven nutnosti rozhodování a zaujímání postoje. „Jaký mám vztah k tomuhle?“, „Jak moc chci dát a vzít?“, „Jak moc osobní informace chci o sobě odhalit?“. Někteří lidé pak při mých performancích nepřemýšlejí ani tolik o sobě, ale soustředí se spíše na okamžitý smyslový zážitek. Mé performance jsou prostorem, kde můžeš být se sebou, ale existují pouze proto, že jsi potkal jinou lidskou bytost, která tě zrcadlí.

Dalo by se tak parafrázovat klasické liberální přísloví: Cizinec je někdo, jehož příběh jsi neslyšel.

Dodala bych, že cizinec je také někdo, kdo ti ukazuje něco z tebe, co jsi sám neviděl. Projekt *Insider* nepředstírá, že díky virtuální realitě vytváří empatii mezi lidmi nebo že by diváka umísťoval do kůže někoho jiného. Jestli něco, tak podporuje empatii k sobě samotnému a přítomnost druhých bytostí využívá jako most k sebeuvědomování. Myslím, že všichni čelíme otázce, co to znamená být cizinec nebo být mezi cizinci. Pro mě je to nepřetržitě téma, protože jsem vyrostla v kultuře odlišné od té, v níž nyní žiji. Ale pociťuji to, i když se vracím zpátky do Mexika. Existuje myšlenka, že druhý se od nás liší, že má jiný příběh než my, a z ní vyplývá domněnka, že odlišnost nezbytně mezi námi vytváří distanc. Mně naopak připadá zajímavé uvažovat o tom, jak cizinec a odlišnost, kterou může přinášet, můj svět svou přítomností tvaruje.

Projekt *Insider* se tedy zaměřuje na proměnu běžného modu vnímání.

I to je mé opakující se téma. Někteří tomu říkají „zmatení mysli“, já tomu říkám „znejišťování smyslu“. Mým cílem je destabilizovat hegemonii „vědění“ a víry, že máme přístup ke stabilní pravdě. Proto je pro mne důležitá dezorientace, neboť ruší samotný základ našeho běžného pocitu jistoty. Třeba na binaurální nahrávky použité v jiném mém projektu pro jednoho diváka *Reminiscencia* reaguje celé tělo. Reaguješ, jako kdyby byl někdo blízko tebe, i když ve skutečnosti tam nikdo není.

Někteří lidé by řekli: věci jsou, tak jak jsou.

Nedůvěřovat tomu, co známe, je způsob, jak si uvědomit komplexnost reality. Ve své pozitivní formě to znamená, že jsme nakloněni vidět potenciál aktuální situace. Naproti tomu brát něco jako dané nás zaslepuje vůči tomu, co by to mohlo být. Nemyslím si ale, že fixovaný pohled na svět je vždycky špatný a že nestabilita je vždycky dobrá. Můj přístup znejišťování smyslů prostě vychází z mé povahy. Být napojena na svět a být na živu pro mě znamená být plná zmatení a nejistoty. Zvykla jsem si na to už jako malá a nemyslím si, že bych mohla fungovat úplně jinak. Zmatenost s sebou nese spoustu úzkosti, odporu a strachu, ale já v ní také vidím jistý druh krásy. Když jsi vystaven něčemu, o čem nevíš, jak to funguje, nebo když nevíš, jak to kontrolovat, může to být velmi stresující. Ale v tvé nejistotě je i potenciál. Velmi se „zpřítomníš“ a ožiješ, protože se prostě musíš zorientovat. A v tomto stavu akutní přítomnosti pak náhle najdeš něco, co je úplně mimo tvůj slovník, mimo tvou zkušenost. Pro mě je důležité vytvářet takový prostor, kde si můžeme uvědomit, že jsme k přežití vybaveni nejistotou a ta že se časem vyplatí.

A proč jsi jako médium pro svůj projekt zvolila virtuální realitu?

Virtuální realita, stejně jako binaurální nahrávky velmi efektivně znejišťují smysly. Volba použít VR se udála před sedmi lety, kdy ještě toto zařízení nebylo tak populární. Stalo se to kvůli malému přístroji Cinemizer, který jsem našla na černém trhu v Mexiku. Myslím, že jsi ho nikdy neviděl. (*Cristina přináší sluneční brýle s malými televizorky uvnitř. Na pravé straně je nápis „Made in China“.*) Prostě jsem ho koupila, protože byl levný a protože vypadal jako věc ze sci-fi. Mé první pokusy s tímto VR přístrojem byly dost primitivní. Natáčela jsem na malý iPod přilepený lepicí páskou na čele, abych simulovala perspektivu z první osoby. Pak jsem iPod zapojila přímo do Cinemizeru a spustila. V prvním testovacím filmu jdu do koupelny, umyju si ruce, podívám se do zrcadla a jdu si zpátky sednout. Sama jsem to nejprve natočila a pak jsem se to pokusila podle obrazu v Cinemizeru zopakovat (přičemž jsem při sobě měla někoho, kdo na mě dával pozor). Mé tělo na tento pokus reagovalo velmi zvláště. Byla jsem prakticky bezbranná a slepá ve fyzickém světě, ale

zároveň jsem viděla, co se odehrává, díky videu. Na tomto zdvojení reality bylo něco záhadného a ona zvláštní reakce mého těla mě donutila se do projektu pustit – tělesná koordinace cizosti.

Takže to byl právě silný tělesný pocit, který na začátku projektu přinesl první otázky?

Ano. Neexistovala žádná idea, obsah projektu nebo jeho scénář. Výzkum začal otázkou: „Co se ti děje, když si nasadíš brýle a propojíš se se systémem?“ A později: „Co se děje tvému vnímání, když jsi ve zdvojené realitě?“ a pak „Co se stane, když ‚si oblékneš‘ realitu někoho jiného?“ (Když následuješ něčí akci viděnou na videu?) VR totiž vnucují očividný obsah „stávání se druhým člověkem“ a zdánlivě nabízejí schopnost zažívat situace náležející někomu druhému, což je dlouhodobá touha imaginace sci-fi. S Fernandou Eugenio, která je naší antropologickou konzultantkou, jsme si myslely, že by se projekt *Insider* mohl stát sérií etnografií sebe sama spojenou s dotekem. V ní by si každý performer mohl vybrat materiály a objekty, s nimiž by zacházel po svém, a následně by jeho nafilmované akce využil divák, který by si jednotlivé způsoby vztahování se k materiálu „oblékl“. Se změnou videa by pak zažíval i změnu perspektivy mezi jednotlivými lidmi. Ale když jsme tyto pokusy natočily, nebylo možné na jejich základě říci „teď se dostávám do světa někoho druhého“. Člověk se prostě dívá na akce někoho jiného z jeho vizuální perspektivy a může je zkoušet následovat. Vcítění se do druhého může proběhnout uměle, když člověk použije svou imaginaci. A já cítila, že tato imaginace je hlavně vedena myšlenkou empatie, respektive falešného smyslu pro empatii.

Myslíš tedy, že VR není jen nějaký druh simulace?

Podstatou VR je samozřejmě simulace, ale s ní se pojí jistá morální očekávání, například vzájemné porozumění skrze „ztělesnění“ zkušenosti druhého člověka. S tímto principem se pracuje často. Třeba skupina BeAnotherLab vytvořila projekty, jako je *The Machine to be Another* nebo *Library of Ourselves*. Lze říci, že tě k takovému druhu projektu vede sama VR, ale já s těmito projekty naprosto nesouhlasím. Nerozumím tomu, jaký by mohlo mít smysl

promítat lidem neschopným pohybu videa, v nichž jim VR zprostředkuje nohy tanečnicka a pocit tance a chůze, zatímco je v tu samou chvíli při vnímání videa někdo vozí po prostoru. Proč hrát hru na navracení něčeho, co chybí či bylo ztraceno? Proč raději neprozkoumávat to, co tu je nebo co zbylo? Proč nezkoumat jiný způsob existence? V tomto typu projektu, jako jsou ty od BeAnotherLab, tě VR přenáší do nějakého fantastického světa a odvádí pozornost od tvé vlastní reality. Podobným příkladem využití VR je ztělesňování rukou imigranta, zatímco divák poslouchá příběh jeho cesty. Budu k němu snad mít větší sympatii či empatii, než kdybych jeho příběh slyšela v rádiu anebo přímo od něj? A podobně se mi jeví i projekt *Body Swap*, který vám dá tělo muže, když jste žena, a naopak.

Na první pohled jsou tyto projekty zajímavé a jistě dovedou vyvolat i fyzický efekt, který v člověku zanechá nějaký dojem, ale mluvit o nich jako o způsobech, jak nás přivádět blíž k sobě a jak lépe porozumět jeden druhému, je podle mého názoru extrémně domýšlivé. Nemyslím si, že tělesné dojmy, které vyvolávají, vedou k empatii. Po třech letech vlastního výzkumu VR jsem totiž sama došla k tomu, že myšlenka výměny etnografií různých „já“ je umělá a zavádějící. Nezaměřuje se na druhého člověka, ale jen předvádí, jací jsme dobří lidé, protože se snažíme porozumět druhým. Jako kdyby to bylo tak snadné!

Věřím, že VR může jít i za pouhou simulaci. VR simuluje, že jsi někde jinde nebo někým jiným, což jednoduše znamená, že nahrazuje jednu realitu jinou (mé tělo či mou zkušenost tělem či zkušeností někoho jiného). Na VR se ale také lze podívat z jiného úhlu pohledu. Pokud se nechceš odpojit od své reality a přestat být tím, kým jsi, VR ti umožní zapojit se do reality paralelní. Tu lze chápat jako mix dvou realit. Tvoří jej na jedné straně různé stupně zapojení do reality virtuální, na druhé straně různé stupně zapojení do reality fyzické. Mohu zůstat tím, kým jsem, a tam, kde jsem, a zároveň být někým jiným a někde jinde. K tomuto poznání jsme došli v našem týmu letos, po experimentech s VR a po překonání myšlenky simulace jako prvního konceptuálního přístupu k tomuto nástroji.

Letos jsem začala spolupracovat se skvělým kreativním týmem, v němž jsme studovaly práci fenomenologa Matthewa



Ratcliffa a speciálně jeho úžasnou esej *Empathy Without Simulation*. V ní dokládá, proč se člověk nemůže do druhého jen tak vcítit. Empatie se podle Ratcliffa vytváří skrze interakci mezi dvěma lidmi, kteří jsou vzájemně ochotni se jeden druhému otevřít a zároveň akceptovat, že jeden druhému nikdy plně neporozumí. Ratcliffovo pojetí empatie mi pomohlo změnit zaměření konceptu výzkumu. Ideu simulace a empatie jsme opustily a soustředily jsme se na prozkoumávání tenzí, které vyvstávají, když se objeví kontradikce mezi pohledem a dotekem. A VR je optimální nástroj na matení smyslu tímto způsobem. Zjistily jsme, že centrem této zkušenosti není „stávání se někým jiným“, ale neustálá sebeuvědomování, že nejsem tím druhým. Což mi připadá velmi zajímavé. Člověk je tak neustále konfrontován s nutností se rozhodnout, jestli chce něco zažívat z vlastní perspektivy, nebo jestli chce následovat někoho druhého. Ovšem ne proto, aby se do něj vcítil, ale jen proto, aby našel rozdíl mezi sebou a tím druhým.

Jednou z vrstev, kterou jsme objevily v jedné z posledních fází příprav byla dematerializace. Občas totiž ve videu člověk nevidí nikoho, kdo by reprezentoval jeho tělo. Pluje tak prostorem bez těla, někde, uprostřed ničeho. Tento pocit otevírá téma dematerializace, ztráty těla a smrti.

Takže VR podle tebe otevírá otázku konečnosti lidského života?

Nemám ponětí. K VR rozhodně nemám žádné sympatie, ale ani se nepřikláním k myšlence soupeření mezi virtuálními a fyzickými světy. Zajímá mě komplexnost, kterou tyto světy mohou spolu vytvářet. Například Home Team Academy v Singapuru používá VR k tréninku policistů. VR rekonstrukce se používá k porozumění podmínkám, za jakých se udal zločin. Jinde zase VR využívají při studiu anatomie v rámci vzdělávání lékařů. Intuitivně tuším, že užití VR, které směřuje (adresuje, zasahuje, odkazuje) k aspektům naší fyzické reality, rozšiřuje naše základní pochopení světa a naše vztahy. Ale nemám ponětí, co to přinese z dlouhodobého hlediska.

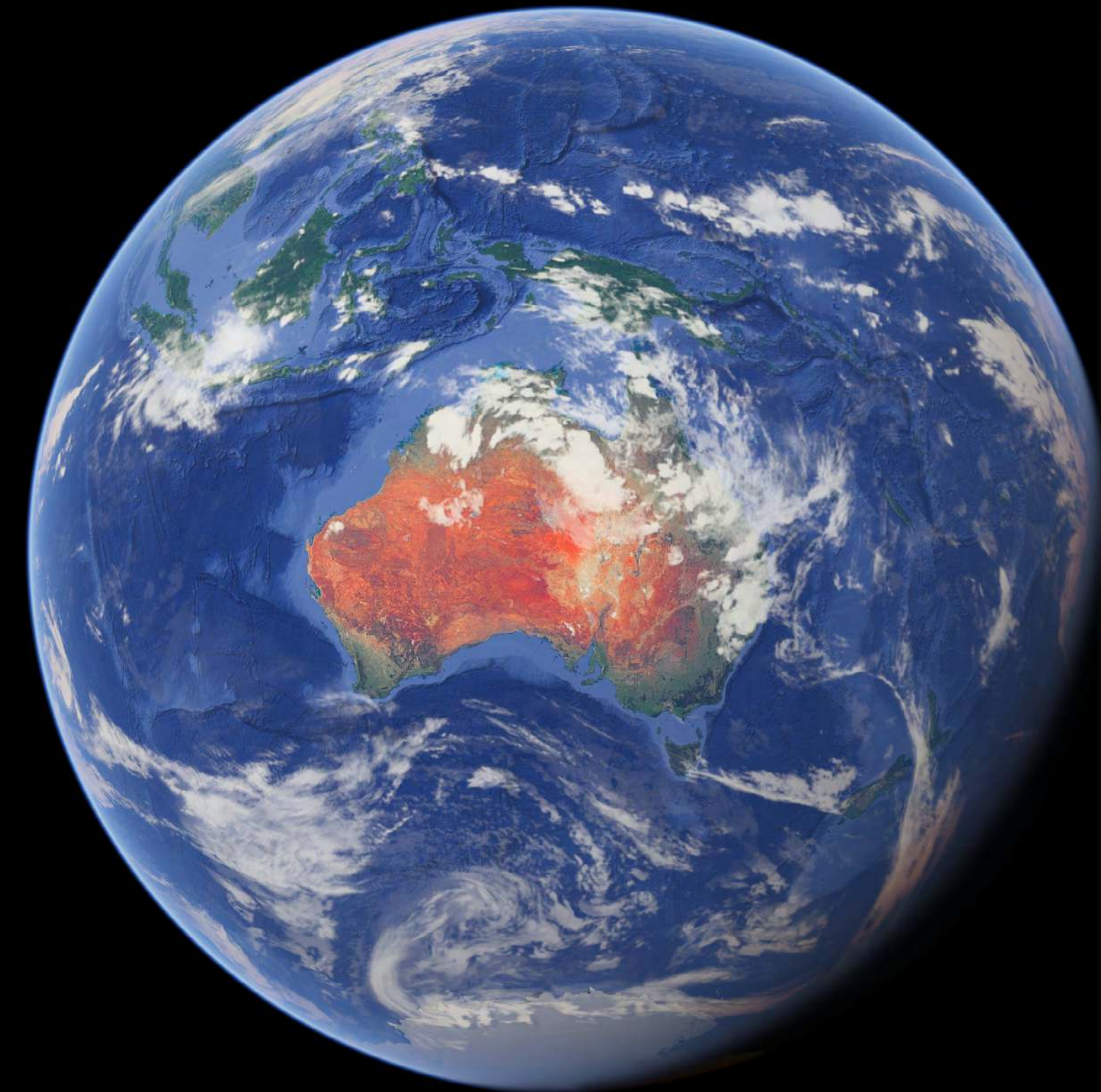
Jak sis vybírala tvůrčí tým a jak jste se potkali?

Jádro naší skupiny tvoří Lea Kukovičič, Eva Rosemarijn, Keya Singh a já. Potkala jsem je jako své studentky

v rámci magisterského programu *Devised and Object Theatre* na DAMU a na Prague College. Byla jsem mentorkou několika jejich prací a ony navštěvovaly mé předměty. Lea a Eva již absolvovaly. Keya stále studuje bakalářské výtvarných umění a je fascinována médií a úpravou videa, takže se stále zabývá technologiemi a hledá, jak uspokojit technické nároky našeho projektu. Všechny jsem přizvala, protože jsem s nimi spojená, respektuji a obdivuji jejich způsob myšlení a práce a protože sdílíme společný tvůrčí jazyk.

Jak spolu jako tým pracujete?

Magisterský program, který Eva a Lea vystudovaly, vede Sodja Lotker, moje přítelkyně a kolegyně, s níž spolupracuji dlouhodobě. Předmět je postaven na metodě „devising“, což předpokládá samostatné výzkumníky, kteří dokážou performovat, produkovat a tvořit v nestabilních podmínkách, bez počátečního konceptu nebo rámce. To je tedy onen společný jazyk, který sdílím s Evou a Leou. Keya přináší své vlastní otázky a zajímá se o vizuální kompozici, experimentování a média, takže si velmi snadno našla svůj vlastní způsob, jak s námi spolupracovat. Je pravda, že iniciátorkou projektu jsem já a že všechny tři respektují můj předchozí výzkum, že se mu snaží porozumět a rozvíjet ho. Avšak projekt velmi povyroستl až v posledním roce během naší spolupráce díky snaze nás všech. Jen vzácně musím fungovat jako režisérka, obvykle jsem pojítkem, všechny propojuji dohromady. Většinu času se mezi námi odehrává neustálý dialog, v němž rozhodujeme, kam bude projekt směřovat a kam se bude rozvíjet. Každá má zároveň své teritorium, jež spravuje – Keya techniku, Lea produkci, Eva materiály objektů. Ale zároveň přemýšlíme o projektu a o veškerých kreativních aspektech všechny společně. Občas se cítím vyčerpaně a bez kreativní síly, a to pak některá z nich převezme vedení organizace, analyzování, myšlení... Na takový způsob práce jsem se velmi dlouho těšila. Na to, že nebudu mít totální kontrolu nad procesem. A myslím, že je to vlastně poprvé, kdy se mi to skutečně děje. Je těžké najít ty správné lidi. V tom jsem, myslím, měla štěstí. ☺



V naší moderní době určují život člověka dvě věci: digitalizace a změna klimatu. [...] Digitalizace znamená automatizaci, pohodlnost, nové obchodní modely, robotiku, umělou inteligenci, celkově velkolepou budoucnost, okořeněnou trochou kritiky Googlu a Facebooku. Klimatická krize znamená oteplení planety, tání ledovců, vymírání druhů, stud z létání a hrozící zánik civilizace. A přece v obou těchto světech žijeme.



Matthew Ratcliff

Profesor Matthew Ratcliff vyučuje filozofii na University of York. Ve svých pracích se kromě jiného zabývá emocemi a jejich regulací, intencionalitou a vnímáním skutečnosti, intersubjektivitou a empatií či fenomenologií jazyka a myšlení. Setkání s jeho prací *Empathy Without Simulation* (*Empatie bez simulace*) bylo zlomové pro Cristinu Maldonado při procesu tvorby projektu *Insider*. Požádali jsme profesora Ratcliffa, aby pro CEDIT krátce shrnul, o čem jeho práce pojednává.

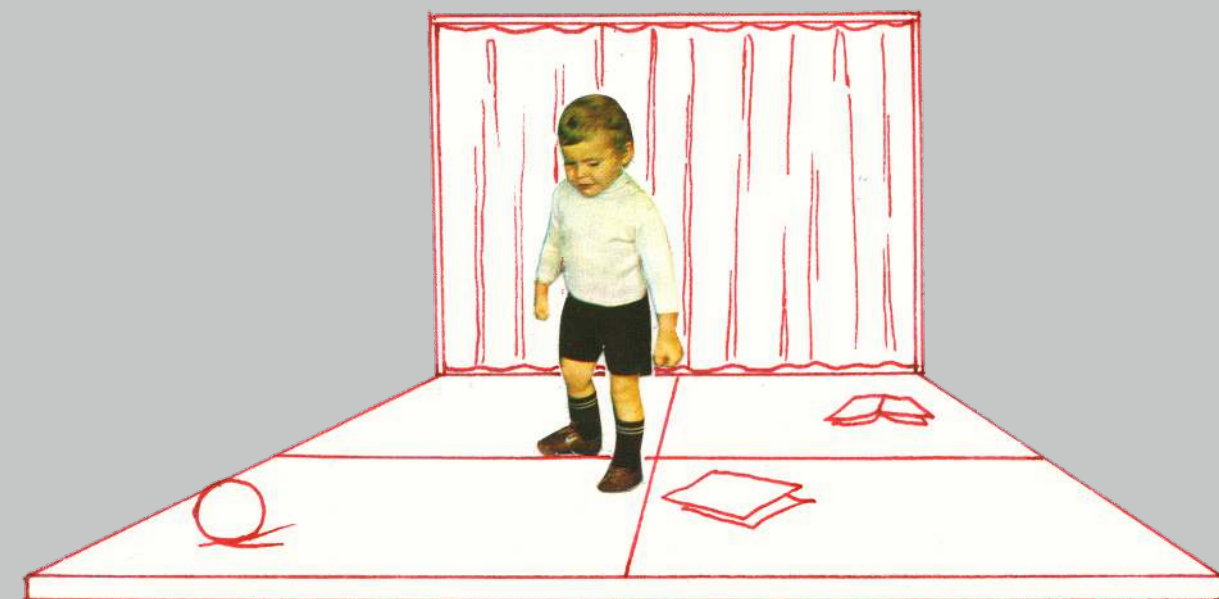
„Empatie je často popisována jako mentální simulace: člověk rozumí zkušenosti druhého díky tomu, že sám má zkušenost podobnou. Moje studie, která se opírá o popisy empatie v klinické praxi a o jejich generalizaci, navrhuje jiný přístup. Empatie je v ní pojímána tak, že zahrnuje distinktivní přístup k druhému člověku a stává se součástí poznávacího procesu. Spočívá spíše v ocenění vzájemných rozdílů než v generování podobností a simulace při ní není potřeba.“

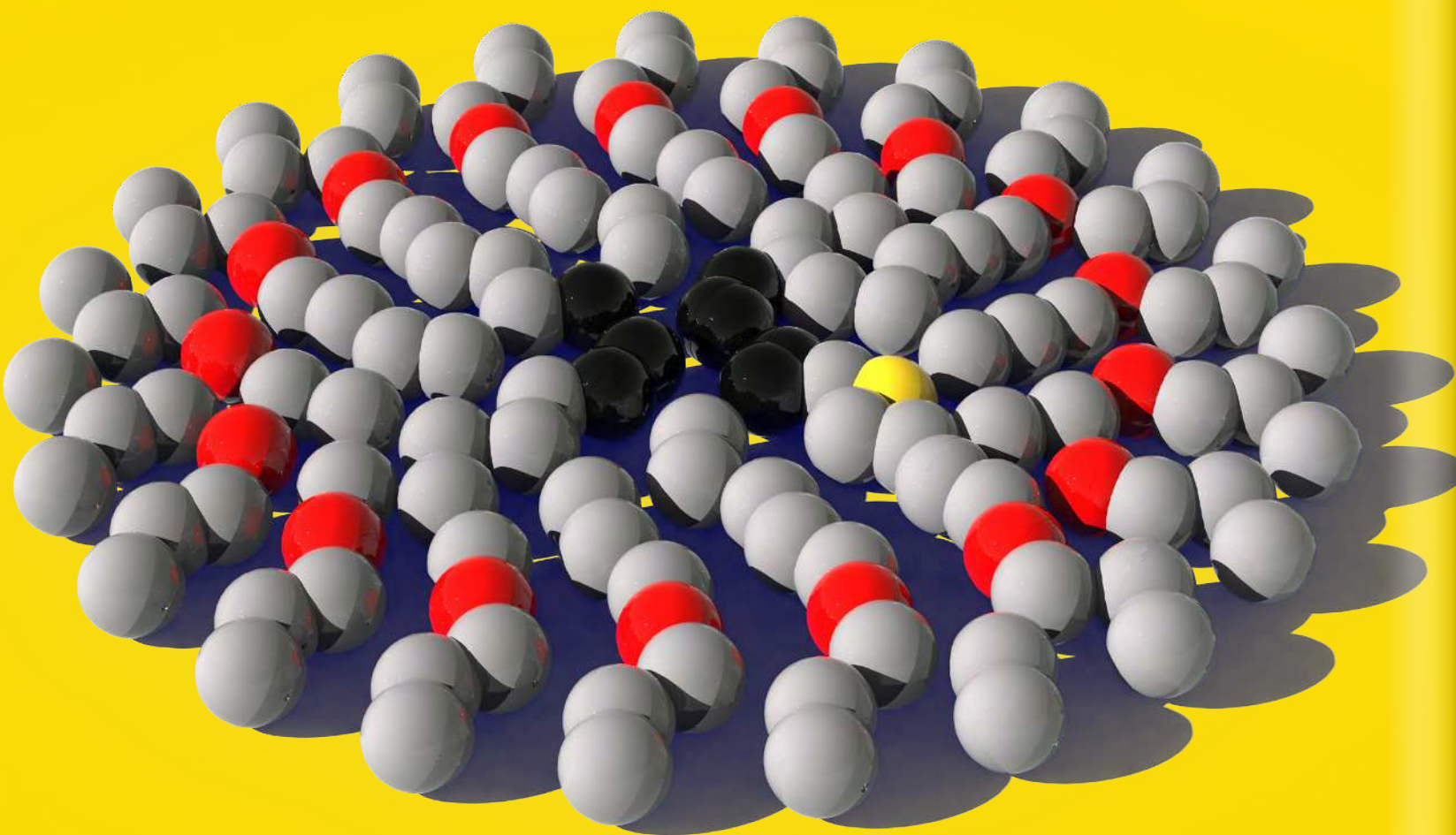
Citujeme šest bodů, které podle profesora Ratcliffa empatii bez simulace vymezují:

1. Uznání odlišnosti je pro empatii důležitější než dosažení podobnosti.
2. Empatie je věcí zapojení se nebo otevřenosti k zapojení se. Je to poznávací proces.
3. Empatie v sobě zahrnuje distinktivní přístup k druhému.
4. Sofistikované empatické porozumění je obvykle zážitek vytvořený prostřednictvím spolupráce.

5. Nevciťujeme se do izolovaných zkušeností, ale dáváme je do širšího kontextu.

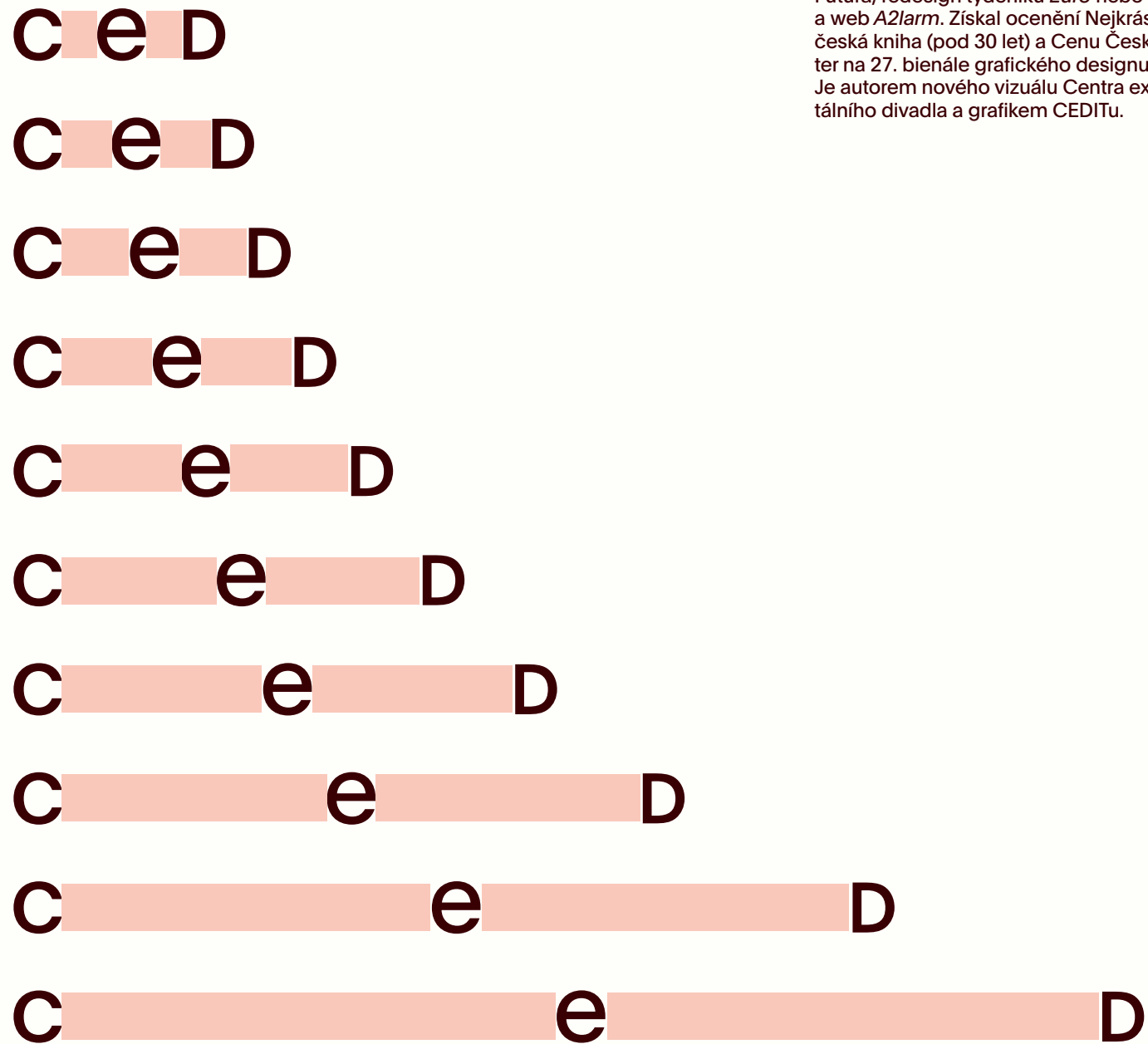
6. Empatické docenění něčí zkušenosti může být utvořeno porozuměním, které se značně liší od porozumění zkušenosti prožité z první osoby.





Kdo ovšem vidí v umělé inteligenci posthumánní perspektivu, o niž stojí za to usilovat, může obavy z globálního oteplování hodit za hlavu. Chytré stroje, které nás nahradí, mohou klidně počítat ve stínu.



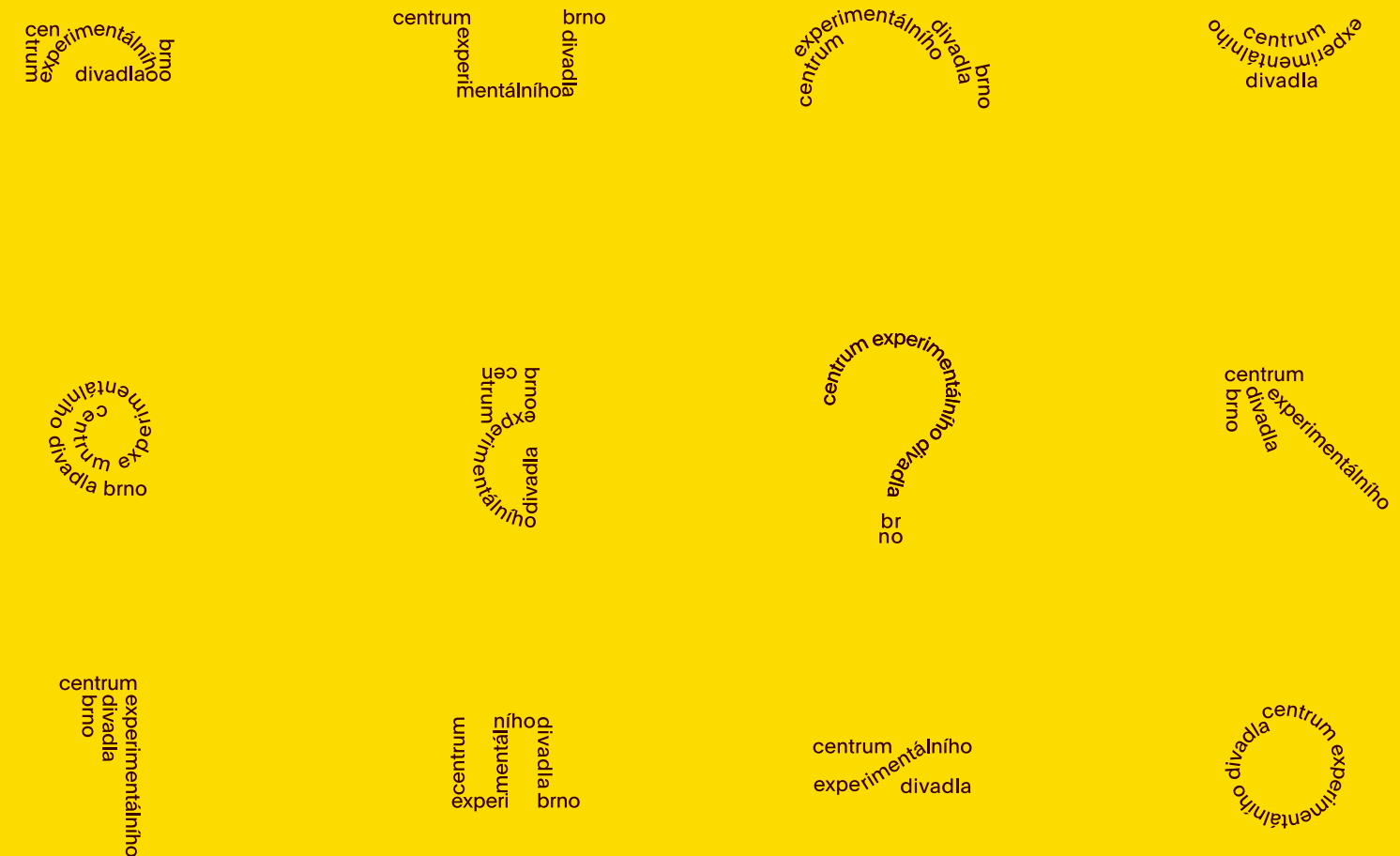


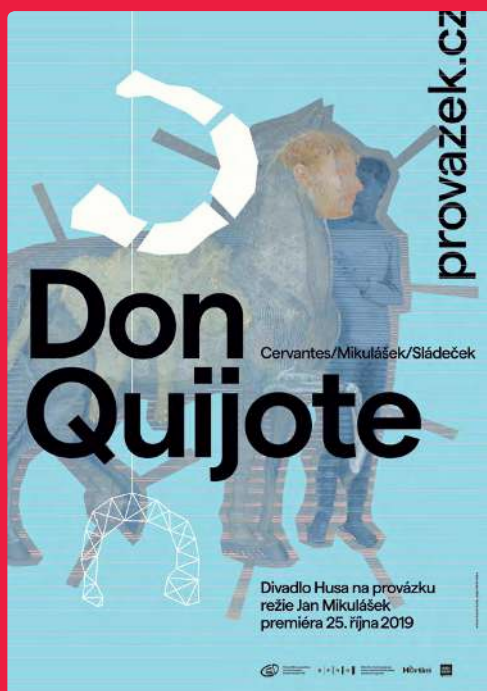
Jan Brož (1988)
Absolvoval AVU a doktorát na VŠUP v Praze v ateliéru Grafický design a nová média s tezí Paralelní praxe o vztahu současného umění a grafického designu. V roce 2013 spoluzaložil experimentální grafické studio Parallel Practice. Podílel se na řadě grafických projektů, jako je například identita Centra pro současné umění Futura, redesign týdeníku *Euro* nebo identita a web *A2larm*. Získal ocenění Nejkrásnější česká kniha (pod 30 let) a Cenu Českých center na 27. bienále grafického designu v Brně. Je autorem nového vizuálu Centra experimentálního divadla a grafikem CEDITu.

Žijeme v době zjevné proměny našeho životního prostředí a masových informačních manipulací a fabulací. Není proto s podivem, že naše společnost nezastává jednotný názor na následky způsobené lidským jednáním, jako jsou globální oteplování, stále přítomnější sucho nebo mizení živočišných druhů – přímo zde, v české krajině. Nepodniká tedy ani adekvátní kroky ke zmírnění či zpomalení těchto změn. Naopak, část společnosti je dezinformovaná či apatická a to, co se děje za okny, s oblibou bagatelizuje. Otázkou pak je, jak o nevyhnutelné krizi vůbec mluvit.

Role současného umění jako komunikačního kanálu nesmí být marginalizována. Oproti clickbaitovým titulům má sice limitovaný dosah, ale zároveň je neomezené ve škále vyjadřovacích prostředků. Jeho výhoda oproti jiným médiím spočívá v potenciálu imerze, do níž dokáže publikum vtáhnout. Umění samozřejmě nemusí být na první pohled angažované ani nemusí přímo pojmenovávat okruh témat klimatické krize, ale může ku příkladu využít estetický program nebo metodiku, které tento problém přímo odrážejí.

Identita Centra experimentálního divadla v Brně, kterou právě rozvíjíme, stojí na myšlence živé identity, která není uzavřena do jedné definice logotypu umístěného v zápatí plakátu, ale reaguje na aktuální dramaturgii Divadla Husa na provázku, HaDivadla a Terénu. Nemá tak nouzi o původní obsah a programově podtrhuje zmíněnou komunikační roli umění. Jejím cílem je profilovat autentický názorový proud. Jeden z jeho výstupů právě držíte v ruce. ☺





Martin Hrdina (*1978) je architekt a grafický designér. Za posledních deset let kromě jiného navrhl v Brně interiéry a grafiku pro čtrnáct podniků, mezi nimi Café Tungstram, Café Alfa, Bistro Franz, Café Atlas, Café Pílat a Go Brno.

Co bylo předtím, se propíše přes to nové

Rozhovor s grafikem Martinem Hrdinou o novém vizuálu „donkichotské“ sezony a novém logu Divadla Husa na provázku.

Text: Jakub Liška



Jak vzniklo nové logo Divadla Husa na provázku?

Ideální by bylo logo „nemít“. Dnes je „přelogováno“. Logo se nikdy neobjeví samo, vždy se k němu přidružují další, začnou se objevovat loga sponzorů a podobně. Ale spolu s uměleckým vedením jsme si řekli, že logo Provázku funguje jako značka, která k tomu divadlu už patří. A když jsme zkoumali, jak se postupně vyvíjelo od počátečního zvířátka k jednoduchému obloučku, který už husu ani nepřipomíná, tak jsme se rozhodli vzít za výchozí motiv právě onen abstraktní tvar. Převrácené U nebo oblínku, která je pro Provázek charakteristická.

Takže vy navazujete na postupný vývoj, který jste v proměnách loga objevili? Kontinuita je pro nás skutečně důležitá, stejně jako chuť posunout se někam dál. Nejdříve jsme logo „zhrnatili“ a z toho pak vznikl jakýsi krystal či struktura. Může to být chápáno jako symbol kostry, vnitřku či obnažení nějakého základu, kterým je historie tohoto divadla. Připomínka, že Provázek má nějaké ideje a že v něm o něco jde. Taková kostra se pak dá čímkoliv obalit. Může mít různá pozadí a může fungovat i jako objekt. Na dvoře již visí konstrukce kostry a plánujeme tam mít ještě světelný objekt. Chtěli bychom, aby se tento tvar do budovy divadla propisoval.

Na logu i na jeho objektovém ztvárnění se mi líbí, že je vždy vidět i to, co je pod ním. Zprůhlednění loga či jeho úplné vymizení na podkladu je pro nás další důležitý princip. To se projevuje i v plakátech, do nichž tvar vysekáváme, odhalujeme tak to, co je pod ním. Logo samo žádnou barvu nemá. Líbilo se nám, že když plakáty vyvěsíme, budou do sebe poutat okolí. Co bylo předtím, se propíše přes to nové. Je v tom i zpráva, že divadlo patří do okolního světa a že ho reflektuje.

Vy nejste autorem jen loga divadla, ale i celého nového vizuálu. Co všechno to kromě loga zahrnuje?

Úplně všechno: veškeré tiskoviny divadla, webové stránky, nápisy na dveřích.

Jak tedy vizuál proměňujete?

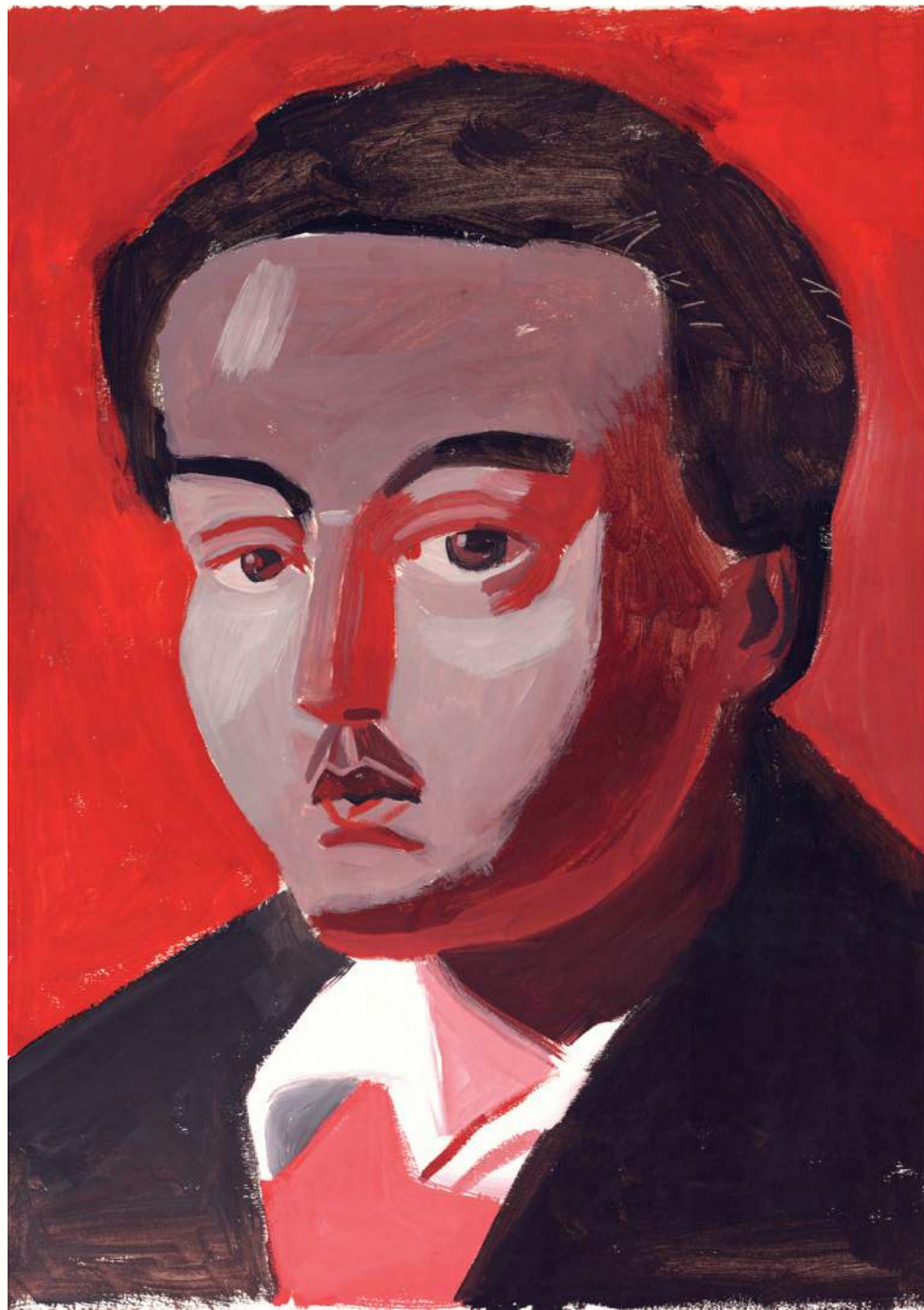
Především pracujeme s barvami, což se dříve na Provázku dělalo jenom minimálně. Nyní to jsou jemné, ne příliš výrazné, míchané barvy. Jemnost je v této sezoně důležitá. Pracujeme s nuancemi – světle modrá, světle zelená, která je lehce do modra, chladná žlutá, růžová a oranžová. Všechny jsou trochu vymyté a citlivé. Nekřičí, ale mluví. Takové barvy „mezi“. Letošní sezona je hodně citlivá a sociální, pro což se nám takové barvy zdály adekvátní.

Na plakátech ke všem inscenacím se objevují postavy z obrazů Antonína Sundeje. Jak jste došli k tomuto principu?

Pracujeme s tím, že tvář Provázku byla vždy svázána s výtvarným uměním. Rozhodli jsme se tedy pracovat s díly výtvarníků. Antonín Sundej s námi zvláště zarezonoval svými tématy i svou barevností a nějak to celé zapadlo do sebe. Shodou okolností pracuje na svých obrazech s podobnými barvami. Zaujalo nás taky, že se věnuje portrétům. Vybrali jsme z jeho díla pět figur, které jsme přiřadili k pěti inscenacím. Dohromady tvoří rodinu, shodou okolností rodinu Antonína Sundeje.

Jak budete hledat dalšího výtvarníka?

To záleží na tématu další sezony. Až bude určené, budeme k němu hledat adekvátního autora. S výtvarníkem se mohou zcela změnit i barvy vizuálu. Do příštích sezon zůstane fixní logo a písmo, které je bezpatkové a podobně tvrdé jako sama kostra husy v logu. ©



Malba jako vizuální identita HaDivadla

Alexey Klyuykov (1983) studoval vystudoval VŠUP v Praze. Maluje a dlouhodobě se věnuje ilustraci, spolupracuje s řadou periodik a aktivistických organizací. Je spoluzakladatelem mezinárodního Svazu sovětských umělců, který se věnuje otázkám politiky a realismu v umění. Ve dvojici s Vasilem Artamonovem je laureátem Ceny Jindřicha Chalupeckého. Společně s Nelou Klímovou byl za plakáty k inscenacím HaDivadla nominován na cenu Czech Grand Design 2019.



Když jsem byl před dvěma lety osloven Ivanem Burajem, abych vytvořil novou vizuální identitu HaDivadla, omezil jsem se pouze na „ilustrátorskou“ práci. Přizval jsem tehdy Lukáše Kijonku, aby nově

vznikajícímu celku dal grafický rámeček. Společně jsme se dohodli, že by bylo vhodné postavit koncepci nikoliv na ilustraci, kresbách, nýbrž na malbě, a sice v tom smyslu, že plakát ke každé premiéře,

stejně tak jako plakát k nové sezoně bude vždy obrazem, malbou. Jednak jsme se chtěli vymezit vůči poměrně rozšířeným fotografickým divadelním plakátům, jednak to úzce souznělo s mou osobní prací a zájmem o realismus v umění. Myslím, že tenkrát to dobře korespondovalo s novým programem divadla a nejspíš se od nás podobný přístup k tvorbě vizuální identity i očekával.

Lukášovu práci hned na začátku převzala Nela Klímová, která pokračuje v zavedené koncepci, takže v rámci plakátů je stále dominujícím prvkem malba, zatímco typografie je jakýmsi nutným, přesto však citlivým a hlavně funkčním doprovodem.

Volnou inspirací je pro mě sovětská malba 60. až 70. let, především její jistá monumentalita a prolínání klasické realistické školy s modernistickými postupy.

Používám techniku kvaše nebo tempery. Jedná se o klasickou plakátovou techniku, kterou mám rád pro rychlost a velké rozpětí možných provedení. Dá se použít jak pro volné malířské věci, tak i pro čisté grafické náměty.

Pro každou premiéru vytvářím sérii maleb, ze kterých se nakonec vybere jeden finální motiv. Při práci na motivu vycházím samozřejmě ze samotného textu divadelní hry či autorského scénáře, ale ve velké míře se také řídím režijním záměrem a určitými indiciemi, které dostanu od Matěje Nytry a Ivana Buraje. Občas to jsou již hotové náměty, které pouze malířsky zpracovávám. Vzniká tak poměrně volný vizuální doprovod ke hře, který nemusí vždy přímo koresponдовать s jejím obsahem, ale zároveň jí může dodávat další rozměr, rozšiřovat ji.

Na začátku 43. sezony jsem vytvořil i několik nástěnných maleb v prostorách divadla spolu s malířsky volně pojatým orientačním systémem budovy.

Asi je nutné dodat, že se při tvorbě maleb snažím vždy zohlednit politický obsah díla a vypíchnout ho. Vzhledem k nastolenému programu HaDivadla vnímám takový postup jako zcela nezbytný.

Zajímavým faktem možná také je, že já osobně k divadlu nemám absolutně žádný vztah. V divadle jsem nebyl mnoho let a ani jsem zatím nezhlédl žádnou z inscenací HaDivadla. Taková situace pro mne vytváří zvláštní distanc a napětí, které mi přijde zábavné, a myslím si, že se to i do značné míry propisuje do výsledků. ☺



Alexey Klyuykov: Naši – Studie rozhovoru o klimatické krizi (2020)

Vizuální identita HaDivadla stojí na kombinaci maleb Alexeye Klyuykova a výrazné čisté typografie. Tam, kde nemá z hlediska formátu či typu média význam využívat malby, je divadlo zastoupeno černobílou typografií, v níž vždy zřetelně a funkčně dominuje název divadla. Způsob uspořádání textových informací a jejich zalamování se samy o sobě stávají rozpoznatelným a klíčovým znakem identity HaDivadla.

U periodických tiskovin (plakáty s měsíčním programem, skládané programy, programy k inscenacím) bylo však nutné nastavit parametry a principy uspořádání informací či jejich posloupnosti tak, aby se mohly jednoduše obměňovat. Na programech se proto informace skládají do tří, popřípadě do čtyř sloupců v závislosti na tom, kolik se v daný měsíc hraje představení.

Nastavený princip několika sloupců dovoluje jednoduché přelítí z většího formátu do menšího. V poslední době se oblíbenosti těší miniprogramy, jež mají formu a charakter sběratelských kartiček s podobiznami autorů představení.

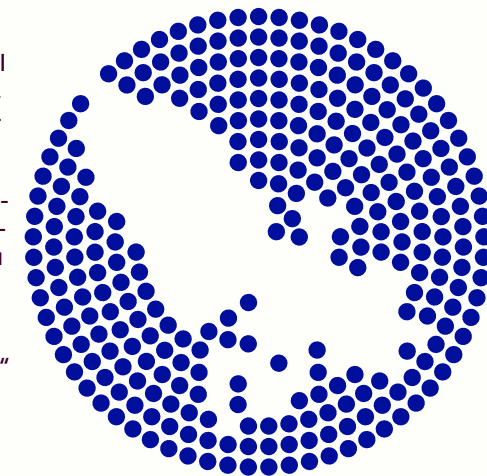
Pro práci s typografií textu se přímo nabízí využívat citace z jednotlivých představení, a tak se součástí skládaných programů, ale třeba i pohlednic, stávají různé

výňatky z inscenací v repertoáru HaDivadla. Pohlednice se nezdírá objevují na sociálních sítích, protože si je lidé fotí v situacích, pro něž je heslo příznačné či je nějak ilustruje, a fotky následně sdílejí.

Snaha o maximální responzivitu jednotlivých aplikací se promítá také do práce s logem, které zastupuje HaDivadlo již od 80. let. Jedná se o Ikara s voskovými křídly, která se – jak se blížil ke slunci – postupně roztékala. Postavička letícího Ikara se za léta působení HaDivadla stala jeho neoddělitelným symbolem, a proto bylo důležité, aby zůstala jako logo zachována. V rámci tvorby nové vizuality divadla se však symbol dočkal drobné změny – dostal formu rastry, jehož body se responzivně zvětšují a zmenšují v závislosti na tom, v jaké velikosti se motiv používá.

Tento efekt je v tisku propagačních materiálů HaDivadla aplikován na většinu fotografií. Nízkonákladové řešení tiskovin spolu s těmito rastry dovoluje vyhnout se velkým litým barevným plochám, které jsou neekologické. Tato logika koresponduje s ideou divadla být co nejvíce „ekofriendly“ a přemýšlet nad množstvím vyprodukovaných tiskovin a nad jejich zátěží pro životní prostředí.

Pro HaDivadlo je proto velmi důležitý princip „re-use“, který je aplikován při tvorbě propagačních předmětů. Bloky se vyrábějí ze starých scénářů s kroužky z použitých klíčenek a jejich obálky jsou vytvořené ze starých plakátů. Ze starých kostýmů se šijí například tašky, zástěry a pytlíčky na pečivo a ovoce. Tvárnost všech těchto principů se stala hlavním leitmotivem vizuální identity HaDivadla a nastavené parametry dovolují v podstatě velmi flexibilní práci vzhledem k aktuálním i budoucím potřebám divadla. ☺



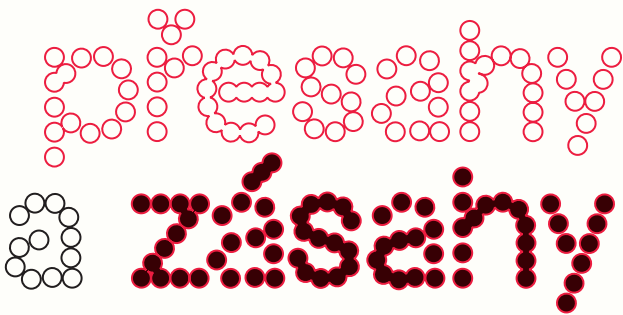
Sezona 43: Věčný návrat – Krize budoucnosti



Sezona 43: Věčný návrat – Krize budoucnosti



Sezona 44: Prezidentky



Vizuály brněnských divadel ve veřejném prostoru

Text: Amálie Bulandrová, teatroložka a uměnovědkyně

K vizuální komunikaci brněnských divadelních scén přistupují z pozice teoreticky divadla, zajímá mě proto například vztah mezi divadelním plakátem a scénografickým řešením prezentované inscenace či poetiky celého divadla. Konkrétně je cílem následujících řádků zhodnotit možnosti komunikace divadelního souboru HaDivadla a platformy Terén, a to prostřednictvím vizuálních zásahů do veřejného prostoru (například plakátů, billboardů, působení na sociálních sítích, pohlednic atp.).

Uvedené způsoby prezentace kulturních institucí ve veřejném prostoru představují neoddelitelnou součást jejich umělecké profily, otiskují konkrétní informace i celkové ideje. Takto lze chápat tvorbu Alexeye Klyuykova, který svými malbami spoludefinuje vizuální identitu brněnského HaDivadla. Podle svých vlastních slov se omezil pouze na „ilustrátorskou“ práci a spolu s Lukášem Kijonkou vytvořili celkový grafický rámeček postavený na malbě – obrazu – a černobílé typografii.¹

Po pojednání o divadelních plakátech Alexeye Klyuykova se v druhé části textu zaměřuji na vizuální komunikaci platformy Terén, především na svébytné instalace ve

veřejném prostoru, jimiž platforma upozorňovala na zahájení své činnosti. Zatímco HaDivadlo je etablovanou brněnskou divadelní repertoárovou scénou s vlastním souborem a provozními prostory v pasáži Alfa, Terén představuje nově vzniklou dramaturgickou, produkční a distribuční platformu bez stálé scény a vlastního souboru,

kteřá se hlásí ke konceptní práci s městským prostředím Brna coby s komplexním tvůrčím prostorem.² Proto se v jejím kontextu setkáváme spíše s konceptem tzv. „scénografičnosti“ než s navazováním na jevištní scénografii.³

Pojem „scénografičnost“ se váže ke skutečnosti, že společenské (politické a potažmo sociální) dění je teatrální, a veřejný prostor je tím pádem „teatralizován“. Mění se proto i divadelní tvorba, jež politiku a veřejný prostor tematizuje. V tomto směru je vhodné přemýšlet právě o „scénografičnosti“ jako o teoretické i praktické perspektivě nahlížení na svět estetiké aktivitě. Uvedené zamýšlení vychází ze způsobu, jakým platforma Terén vizuálně komunikuje se svým okolím, kde více než o estetickou formální jednotu jde o reflexi vytyčeného konceptu.

V tomto kontextu můžeme o divadelním plakátu ve veřejném prostoru uvažovat také jako o svébytném scénografickém činiteli.

Plakáty ze své podstaty představují víceméně dočasné záblesky barev, slov a nápadů, které se díky svému umístění ve veřejném prostoru mají (alespoň na chvíli) vtisknout do našeho podvědomí. Vždy jsou recipovány v kontextu okolního prostředí, například sousedních plakátů, fasády domu či reklamy inzerované v jejich těsné blízkosti, na facebookové zdi atp. I scénografické řešení inscenace vnímáme v kontextu celistvého prostoru, například divadelní budovy a jejich architektonických prvků, prostorového rozmístění objektů scény, kostýmního řešení

nebo okolních diváků. Plakáty se svým divákem vytvářejí interakci, která se děje v kontextu konkrétního místa a času. Ulici tak můžeme vnímat jako scénu, kde se setká akter s plakátem – scénografickým objektem, jenž ho zaujme natolik, že s ním začne interagovat. Začne jej číst a zkoumat, tj. vstoupí do komunikačního vztahu.

Pokud tedy nechápeme pojem scénografie utilitárně, ale naopak šířeji, může být užitečný jako analytický pojem. Jen je třeba jej zbavit výlučné závislosti na konkrétní divadelní inscenaci či na jevištním prostoru a naopak vztáhnout scénografii k formování jakéhokoliv performativního prostředí.⁴ Zahrnout pak můžeme i jeho manipulaci a organizaci či změnu atmosféry.⁵ Takto vymezené širší pojetí scénografie vede mimo jiné k akcentaci procesuálního charakteru scénografické tvorby oproti jejímu výslednému tvaru. Scénografie pak představuje prostor, ve kterém je potenciální akce (performance) realizována, což zahrnuje jakékoliv místo (vytvořené nebo přirozeně se vyskytující), a který ovlivňuje jednání performerů i diváků.⁶

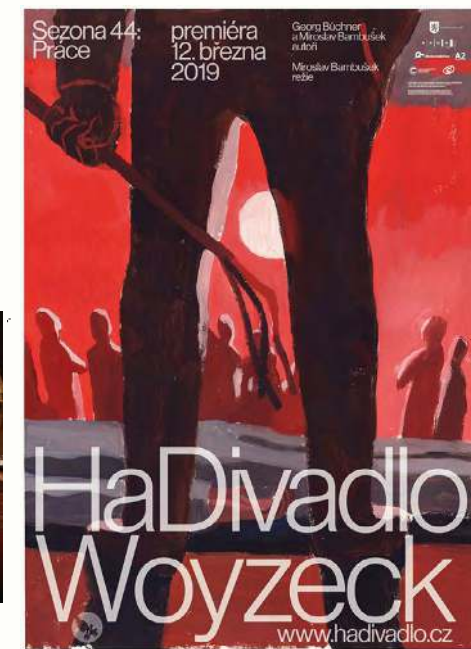
HaDivadlo

Brněnské HaDivadlo ke své propagaci v současné době využívá malby Alexeye Klyuykova, umělce, který se hlásí k tzv. „radikálnímu realismu“. Základním cílem tohoto směru má být srozumitelná komunikace pokrokových ideálů včetně „rehabilitace sovětského uměleckého projektu a dalších komunistických uměleckých proudů jako umění reálně humanistického, společenského a odpovědného“.⁷ Přiznaným vzorem Klyuykovy tvorby je ideový horizont a estetika tzv. „surové malby“, která se v Sovětském svazu prosazovala v období po stalinské éře.⁸ Svými malbami doprovází jak jednotlivé inscenace, tak program celé sezony a mimo to i samotné prostory divadla.⁹

Umělecké vedení HaDivadla se výběrem Klyuykova hlásí ke stejným ideálům, které můžeme z jeho maleb vyčíst. Teoretička umění Markéta Kubačáková vnímá Klyuykovu tvorbu zejména jako snahu reinterpretovat zásadní myšlenky uměleckých směrů či osobností, které cituje, a vztáhnout je k současné situaci.¹⁰

V případě plakátu k inscenaci *Maloměšťáci* se setkáváme s malbou, které dominuje centrální výjev interiéru městského bytu. Má tvar kvádry, jemuž chybí strop

a dvě přední stěny. Vidíme díky tomu do vnitra útulného pokoje, jehož stěny i podlaha jsou vymalovány výrazně červenou barvou a kde je pozornost věnována také v detailu vyvedeným dekoracím a nábytku. Za okny je tma, a to díky černé ploše, do které je centrální výjev vsazen. Po bližším zkoumání můžeme všeobklopující černotu interpretovat jako postapokalyptickou krajinu: rozpoznáváme v ní obrysy nejrůznějších předmětů, jako dřevěných kúlů, kol a křížů. Vzhledem k manipulaci s měřítkem se jedná o ztvárnění interiéru, jehož forma přímo odkazuje ke kukátkovému čili tradičnímu divadelnímu uspořádání. A to vzhledem k absenci tzv. čtvrté stěny a divácké perspektivy směřované z nadhledu – z pozice povýšeného diváka – čímž výjev evokuje i výstavní objekt (scénický model na podstavci vynořující se ze tmy).



Při konfrontaci se scénickým řešením inscenace vidíme prakticky totožný výjev: tvoří jej monumentální červený interiér obdélníkového tvaru s absentující přední a horní stěnou. V rámci scénograficko-dramaturgické koncepce se setkáváme se ztvárněním života s jasnými hranicemi mezi tím, co je venku a co uvnitř. V průběhu inscenace se ze tmy porůznu vynořují obrysy nábytku a různých starožitností, jimiž je pokoj zaplněn. Světlo oživuje předměty i lidské postavy, které místy působí skoro jako dekorace. Tma definující postapokalyptickou krajinu dominující divadelnímu plakátu je tedy koncepčním prvkem i inscenace, o níž pojednává. Zahaluje měšťanský interiér a jeho konflikty do všepohlcující nejistoty.

Dalším příkladem korelace mezi divadelním plakátem a scénografickým řešením prezentované inscenace může být poutač k představení *Čevengur*, kterému dominuje znázornění zařaté pěsti – tj. motiv, jehož trojzorná verze tvoří hlavní objekt scénografického řešení produkce. Nejedná se tedy o znázornění celé scény jako v předchozím případě, ale o znázornění vybraného dominantního prvku. I zde je zvolený motiv centralizován nad informační nápis, přičemž v horní části plakátu dále nacházíme znázornění zimní krajiny s potácejícími se postavami. Zimní se alespoň na první pohled zdá, při bližším zkoumání výjev evokuje opět spíše postapokalyptickou krajinu.

V jiném případě se motivem plakátu stává samotná nálada, potažmo atmosféra inscenace. U poutače k inscenaci *Woyzeck* se setkáváme se zobrazením části mužské postavy v popředí obrazu a se skupinovým výjevem nekonkrétních postav v pozadí. Přesněji řečeno se jedná o stíny, tmavé náznaky postav, jež postávají pod jasně svítícím sluncem či měsícem na horizontu výjevu. Zmíněná mužská postava v přední

části je také zahalena ve stínu, a jelikož je záměrně posunuta do těsné blízkosti „povrchu plakátu“, vidíme pouze její nohy a volně svěšenou ruku. Celá malba je přitom provedena v odstínech červené a hnědé barvy.

Plakát již nelze tak snadno s fotografiemi z představení srovnávat. Ovšem v případě, že jsme představení *Woyzeck* viděli, můžeme spojitosti pojmenovat zcela konkrétně. Inscenaci charakterizuje divoká atmosféra projevující se na mnoha úrovních: akustické, politické, etické, estetické atp. Klyuykovův plakát jevištní extázi *Woyzecka* vystihuje výjevem připomínajícím Divoký západ. Klíčová je atmosféra: „zatím je klid, ale brzy se něco semele“. Mužská postava v popředí plakátu se pomalu blíží se zatahou pěstí ke skupině (sluncem či měsícem) zaslepených postav. Taktéž užití červené a hnědé barvy scénu halí do přítomnosti krve a blízkosti souboje. Stejně tak inscenace pracuje se scénickými obrazy jako s duely. Divákovi prezentuje Büchnerovy charaktery jako účastníky střetnutí, které má odčinit předchozí urážku.

Divadelní plakát vždy vytváří vlastní pole působnosti, je sám o sobě specifickým prostorem. Ať už je ale výjev, který plakát přímo zobrazuje nebo implikuje, doprovázen sebe(ne)příjemnějšími asociacemi, prolíná se v mysli diváka jak s jeho vlastním niterním prostorem, tak i s veřejným prostředím umístění plakátu. Jeho prožitek pak může být dále ovlivňován například sousedícími plakáty, zvuky z ulice či jinými (zneklidňujícími) aspekty. Tak tomu je například u velkých vývěsních billboardů, které vzhledem ke svému měřítku mohou snáze upoutat pozornost.

V případě letošní 45. sezony HaDivadlo poutá pozornost k řešení současné klimatické krize. Kromě prezentovaných maleb apokalyptických výjevů tak činí prostřednictvím důrazné černé typografie na bílém pozadí, jež spolu se způsobem uspořádání textu funguje také jako rozpoznatelný klíč vizuální identity divadla. Takto řešený poutač můžeme nalézt ve virtuálním i fyzickém prostoru; například v úvodním poli facebookového profilu HaDivadla, kde je naléhavost jeho sdělení posílena pohyblivostí – rotací celého textového výjevu. Ve veřejném městském prostranství nacházíme poutač ve formě billboardu mimo jiné na Moravském náměstí, kde odděluje frekventovanou ulici od parku. V kontextu vánočních trhů, které

park proměnily v rušné prostředí přeplněné objekty, barvami a tržní silou, působila skromně vyhlížející bílá plocha s černým textem o to silněji/důrazněji/apelativněji.



Nejen v případě pojednáváných maleb představují plakáty bezesporu i samostatné umělecké dílo. Jak vysvětluje sběratel umění Nicholas D. Lowry, plakáty se staly vyhledávaným zbožím jdoucím rychle na odbyt od samého počátku, kdy byly poprvé vylepeny na pařížských vývěsních plochách.¹¹ A to nejen pro svůj vzhled a příběhy, které se za nimi skrývají, ale také pro jejich dostupnost a schopnost komunikovat. Divadelní plakát je nejen umění, ale také způsob, jak jiné umění prodat. I proto je nutné vnímat poselství, které plakáty obsahují, jako součást naší vizuální kultury, jelikož „jako zvlášť viditelná znamení dotvářejí naše prostředí a vypovídají mnoho o naší současnosti“¹².

Terén

V případě platformy Terén se setkáváme s odlišným konceptem umělecké činnosti než u HaDivadla. Platforma bez vlastního souboru a stálé scény chce být hlavně dramaturgickým, produkčním a distribučním zázemím. Ve svém programu se hlásí ke koncepční práci s městským prostředím Brna coby komplexním tvůrčím prostorem: „Své produkce uvádí v divadelních sálech i ve specifických prostorách urbánní krajiny. Na místo jedné vývěsní estetiky Terén bude je estetickou diverzitu.“¹³

Koncepce Terénu se otiskuje i do prostředků jeho vizuální komunikace. Již samotné typografické logo, jehož autory jsou Jozef Ondřík a Květoslav Bartoš, je toho zřetelným příkladem. Nápis slova TERÉN je tvořen pěti nesourodými písmeny, přičemž každé z nich

odkazuje na konkrétní objekt charakteristický pro urbánní terén Brna. Rozklíčovat můžeme například elegantní dlouhé „é“, jež je vypůjčeno z budovy Lázní na Rašínově ulici. Konkrétně z neonového nápisu, který v průčelí budovy láká do tamní restaurace. Dále v logu nacházíme citace z názvu obchodů vytvářejících vizuální identitu centra města, jako například písmeno „n“ z loga trafiky Valmont.



Logo Terénu tak svou formou manifestuje, že scénou je celý urbánní prostor se vším, co nabízí. Hlásí se k expedici do městského prostoru, do prostředí, které jej definuje, a tedy za hranice jedné jasně vymezené divadelní budovy. Logo funguje jako jistý pretext či metaobraz, prostřednictvím kterého se dostáváme k podstatě směřování platformy. Tato hravost v uvažování o grafickém designu vybízí jeho recipienty se jím zabývat do hloubky a snad jej i „vyluštit“.

Specifický přístup k práci s performativním prostorem manifestují i plakáty, kterými Terén informoval diváky o tom, kde bude mimo jiné své produkce uvádět. Během zahajovacího programu *Terénní úprava*, který proběhl v prvním říjnovém týdnu minulého roku, se ve veřejném prostoru objevily plakáty zobrazující různé brněnské budovy. Jejich fotografie byly umístěny do centrální části jinak černé plochy poutače a doplněny charakteristickými písmeny z logotypu Terénu. Konkrétně šlo o Sál Břetislava

Bakaly, kavárnu Praha, HaDivadlo a komplex budov Divadla Husa na provázku.



„Vytržením“ budovy z kontextu svého okolí, například z celkové zástavby ulice či městské pasáže, a následným přemístěním do zcela odlišného prostoru grafického plakátu se změnila i podstata objektu. Budovy se uprostřed černé plochy jeví jako modely, jejichž reálnou verzi v městském prostoru nemusíme hned rozklíčovat. Teoretik umění Ladislav Kesner zdůrazňuje, že klíčovou

vlastností modelů je „schopnost vzít na sebe roli nástroje ve hře na předstírání, která aktivuje různé formy imaginativní projekce“¹⁴. Samotná možnost modelů na něco odkazovat však ještě ve skutečnosti neznamená, že je recipient schopen tyto odkazy dekódovat.¹⁵

Potenciál modelu aktivovat v divákově mysli představy o znázorňovaném – v našem případě například o podobě performance v dané divadelní budově – je samostatnou kategorií jeho funkce. Co a jak se bude odehrávat v kavárně Praha či v Sále Břetislava Bakaly? Na tyto otázky daný plakát jistým způsobem odpovídá, neboť svou formou zdůrazňuje hranice prostoru – hranice budov – hranice mezi vnitřním a vnějším, pohrává si také s měřítkem zobrazovaných budov a nesnaží se o jedinou jasnou výpověď. Naopak hlásá, že „zkoumá rozhraní, ve kterém se může současné divadlo pohybovat, a jaké nástroje si pro svou komunikaci dokáže volit“.¹⁶

Na koncepční práci s městským prostředím coby performativním prostorem upozorňovala i propagační kampaň platformy, jež se objevila na sociálních sítích před samotným zahajovacím týdnem. Že se takzvané „něco chystá“, bylo evidentní z přítomnosti „Hejkala“ – maskota platformy.¹⁷ Fotografie a krátká videa, několikavteřinové spoty, zobrazovaly kostýmovanou osobu – postavu zahalenou v křiklavě zeleném střapcovitém obleku – v různých částech města. Ve vybraných lokalitách byl Hejkal zachycen navíc s typickými předměty značícími přestavbu či opravu veřejné komunikace, jako například s dopravními kužely. Popisovaná propagační kampaň se tedy mimo jiné zakládala na zkoumání masky ve veřejném prostoru. Obecně řečeno její přítomnost nevytváří

pouze prostor pro představivost, „ale také hraniční prostor pro změnu, místo pro přechod na druhou stranu“¹⁸. Podstatu spotů tvořilo přenesení mytologické postavy, lesního démona, do městské krajiny a zachycení jejího působení na daném místě. Následně vzniklými obrazy autoři upozorňovali na příchod nového tvora-objektu – subjektu-organizace-umělecké platformy a jeho/její činnosti.



Divák se přitom mohl s Hejkalem setkat i fyzicky; náhodně při tvorbě spotu, nebo dokonce cíleně. Přítomnost Hejkala byla důležitou součástí zahajovacího večera akce *Terénní úprava*, který se uskutečnil před budovou Divadla Husa na provázku. Jak upozorňuje Jozef Ondřík, Hejkal po sobě také záměrně zanechával stopy v krajině, například ve formě kusů reflexních střapců, které mu odpadly z kostýmu.

Nejen střapce, ale i další předměty odkazující k Hejkalovi, tedy ke koncepční práci s městem coby performativním prostorem, mohl divák vystopovat na různých místech Brna. Zřetelně se mu nabídl například v instalaci ve výkladní skříni obchodu s domácími potřebami Cimrman na Masarykově ulici – rušné tepně vedoucí od hlavního nádraží do centra Brna – jehož majitel v té době právě ukončil provoz prodejny.

Náhodní kolemjdoucí mohli v instalaci rozpoznat kostým Hejkala, visící uprostřed výlohy, který bylo možné vzápětí konfrontovat s jeho aktivním – *performativním* – využitím. Kostým se totiž nacházel hned vedle tří na sobě postavených televizí, v nichž se promítaly dříve vzniklé spoty s Hejkalem v různých částech města. Instalaci dotvářely oranžové textilní pásy, stěhovací popruhy, jež byly zavěšené v celém prostoru výlohy.

Vystavení masky – kostýmu – ve výloze obchodu, spolu s projekcí videozáznamu, který činnost (*performativní konání*) maskované osoby zpřítomňoval, tedy tvořilo svébytnou instalaci v centru města, která za prvé navazovala na propagační kampaň na sociálních sítích (viz výše) a za druhé předcházela instalaci

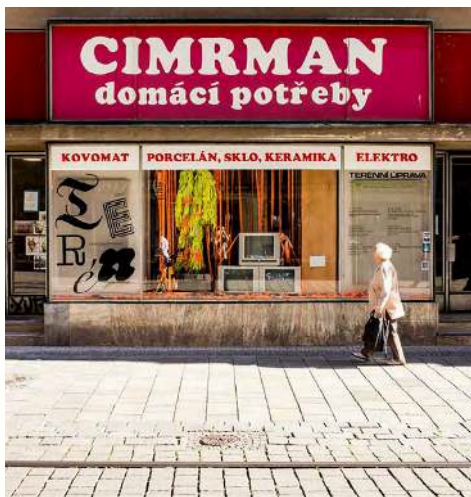


Statická instalace byla následně oživena během večerní performance, jež se odehrávala právě před budovou divadla. Během ní mimo jiné vystoupil hudebník Elia Moretti a přímo na lešení – svém jevišti – improvizoval na bicí soupravu. Po vystoupení a proslovech byli přítomní diváci vyzváni ke vstupu do divadla, ať již k pohostění na nádvoří či k účasti na další hudební performanci ve sklepeních budovy. Vstup do divadla se stal klíčovým, neboť se procházelo hlavním vchodem, tím pádem pod vybudovaným lešením. Každý návštěvník se v tu chvíli dotkl visících popruhů, jež tvořily hmotný a zároveň prostupný předěl mezi vnitřkem a vnějškem. Vytvořila se tím jistá rituální dimenze instalace, liminální okamžik přechodu, vstupu – zahájení činnosti nového uskupení.

Právě tyto kvality v sobě instalace – svěbytná umělecká média – ze své podstaty obsahují.¹⁹ Myšlen je tím především jejich teatrální charakter, umožňující pozorovateli ponořit se do díla a sensoricky jej vnímat. Divadelní aspekty média instalace, jejichž funkcí je transponovat realitu na jinou úroveň, jej nadále přibližují k žánru scénografie tak, jak je v současné době pojímán. Mezi tyto aspekty patří například spolupůsobení publika jakožto spoluaktéra, čímž se dosahuje zmíněného rituálního rozměru.²⁰ Instalace svou teatrální a performativní povahou odvrací pozornost od samotného díla směrem ke zkušenosti, kterou jejím prostřednictvím může pozorovatel získat. ☺

zahajovacího večera činnosti platformy Terén (viz níže). Teprve propojením všech zmíněných částí vznikla specifická performativní struktura, pro kterou byl zásadní vztah s publikem po určitou ohraničenou dobu, během níž se divákovi nabízela plnohodnotná recepce prezentované scénografie (v nejširším smyslu tohoto slova).

Autoři zmíněné instalace zahajovacího večera se v rámci akce *Terénní úprava* rozhodli obestavět budovu Divadla Husa na provázku lešením, ze kterého spustili oranžové upínací popruhy. Ty svou přítomností opět odkazovaly k úpravě prostoru – přestavbě, a zároveň sloužily jako výrazný prvek upoutávající pozornost. Jednalo se o stejné textilní pásy, jaké se nacházely v instalaci ve výloze domácích potřeb.



- 1 Jak se dočteme v článku A. Klyuykova *Malba jako vizuální identita*.
- 2 Jak se dočteme například v článku J. Ondříka *Terén: Prolog* nebo na webových stránkách platformy Terén.
- 3 Během symposia o proměnách Pražského Quadriennale v březnu 2016 představil koncept tzv. „scénografičnosti“ coby teoretickou i praktickou perspektivu teatrolog Martin Bernátek.
- 4 MCKINNEY, Joslin, BUTTERWORTH, Philip: *The Cambridge introduction to scenography*. Cambridge 2009, s. 4
- 5 Popisovaný koncept scénografie může být v anglosaském prostoru přirovnán k pojmu „performance design“, jehož analýzou se zabýval například Carl H. Walling.
- 6 WALLING, Carl H: *Exhibiting Scenographic Identities At The 2007 & 2011 Prague Quadrennials*. Ohio 2015, s. 37
- 7 Tak interpretuje Klyuykovu tvorbu kunsthistorička Markéta Kubačáková v textu pro databázi Artlist: <https://www.artlist.cz/alexey-klyuykov-4372/>.
- 8 Tamtéž.
- 9 „Na začátku 43. sezony jsem vytvořil i několik nástěnných maleb v prostorách divadla spolu s malířsky volně pojatým orientačním systémem budovy.“ KLYUYKOV, Alexey: *Malba jako vizuální identita*.
- 10 KUBAČÁKOVÁ, Markéta: *Alexej Klyuykov*. Dostupné online na: <https://www.artlist.cz/alexey-klyuykov-4372/>.
- 11 LOWRY, Nicholas D.: *Psychologické aspekty sběratelství a jejich vliv na hodnotu plakátu*. IN: 8. mezinárodní bienále grafického designu: plakát, vizuální styl, informační a reklamní grafika: mezinárodní sympozium Vizuální komunikace: mezi uměním a reklamou, Brno, 25. 6.–26. 6. 1998. Moravská galerie, Brno 1998, s. 101–115
- 12 PIIPPO, Kari: *Jednoduchý, silný a břitký*. IN: 8. mezinárodní bienále grafického designu: plakát, vizuální styl, informační a reklamní grafika: mezinárodní sympozium Vizuální komunikace: mezi uměním a reklamou, Brno, 25. 6.–26. 6. 1998. Moravská galerie, Brno 1998, s. 122
- 13 Manifest platformy dostupný online: <https://jasuteren.cz/>.
- 14 KESNER, Ladislav: *Umění modelářství / The art of model-making*. IN: *Model*. Praha 2015, s. 13
- 15 Tamtéž.
- 16 Manifest platformy dostupný online: <https://jasuteren.cz/>.
- 17 Jak jej označuje Jozef Ondřík v textu *Terén: Prolog*.
- 18 Sodja Zupanc Lotker v anotaci pro projekt *Kmeny: Archiv PQ: Pražské Quadriennale scénografie a divadelního prostoru* [online].
- 19 Základní teoretické pojednání představuje například esej Michaela Frieda *Art and Objecthood* z roku 1967.
- 20 Na ně ve své studii *Realism, theatricality, ritual: Aspects of the aesthetics of the installation* upozorňuje teoretička umění Anne Ring Petersenová.



Zahájení festivalu Terénní úprava - instalace lešení
Foto: David Hanko

Jozef Ondřík (1989)

je grafik a zakladateľ nezávislého grafického studia Deep Throat. Absolvoval na Univerzite Tomáše Bati ve Zlíně a studoval grafický design i na Gerrit Rietveld Academie v Amsterdamu. Ve spolupráci s Květoslavem Bartošem vytvořil vizuál platformy Terén.

Květoslav Bartoš (1990)

je grafický designér. Absolvoval na Univerzite Tomáše Bati ve Zlíně. V současnosti spolupracuje s Florian Karsten Studio a mimo to je členem zlínského nezávislého kreativního studia Modest Studio. Společně s Jozefem Ondříkem je autorem vizuálu platformy Terén.

Namiesto jednej estetiky má Terén snahu budovať estetickú diverzitu. Homogenita, zjednotenie, ustálenosť, jedna univerzálna pravda, to všetko je Terénu cudzie. Benefitujeme na vizuálnej spleti a zdelení z mesta, z centra, kde to vrije. Duch miesta tvorený slovami šalina, dža andre mindž alebo zápachom burkov. Toto je naše novodobé kultúrne dedičstvo. Obchody, ktoré svojimi zásahmi pretvorili tvaroslovia pôvodných slohov. Kultúrne dedičstvo Brna v zmesi funkcionalistických Lázní, športovo-ležernej obuvi značky Rieker alebo tabaku Valmont na „Masaryčke“. Z tohoto podhubia rastie Terén. Nevieme, kto je kvalitný tvorca, a nepoznáme pravidlá troch sekúnd, čistota je sterilná a slovo grunt sa časom vyprázdnilo. Terén je expedícia do mestského prostredia, mimo pevné steny inštitúcie, Terén má snahu prekonávať a narušovať kultúrne stereotypy a monokultúry.

Vizuál Terénu plynulo nadväzuje na koncepcnú prácu s mestským prostredím Brna. Čerpáme z neho všetku inšpiráciu. Jeho prostredie prijímame také, aké je. Mesto plné rôznych kompozícií, farieb, odlišných a mnohokrát až protichodných tvarosloví. S tým chceme pracovať. Nesúdiť, nesnažiť sa túto diverzitu, ktorú vo vizuáloch používame ako paletu, meniť na monokultúru. Ako príklad je možné použiť prácu s logom Terén, ktoré je tvorené znakmi odlišných tvarov z nápisov obchodov. Viac ako len o určitom, jednotnom vizuále sa všetci v tíme Terénu rozprávame o určitých stratégiách a formátoch, ako platformu a jej rozličné činnosti prezentovať.

Spočiatku sme do mestského terénu vyslali nášho maskota „Hejkala“ skúmať a objaviť povrch prostredia, v ktorom sa Terén bude pohybovať. Vznikla malá videokampaň so snahou naznačiť publiku, čo, alebo kto je Terén, v akej atmosfére sa bude platforma niesť, alebo to, aký typ činnosti bude Terén vykonávať... Pomaly „Hejkal“ odchádza, ale zanecháva za sebou stopy v krajine v podobe predmetov z prestavby mesta a opadaných, reflexných strapcov, ktoré bolo možné zazrieť v kampani z názvom Terénni úprava.

Celý projekt vytvárania vizuálu je skôr diskusiou v rámci tímu Terén nad tým, ako a aký príbeh hovoriť, než nad tým, aký jeden určitý formálny jazyk má Terén reprezentovať. Terén zbiera úlomky, preberá ich a skladá ich do určitých častí a momentálne pracuje na prvej minisérii väčšieho celku. ☺



Terén je dramaturgická, produkční a distribuční platforma bez vlastního souboru a stálé scény, která celoročně produkuje jedinečné divadelní a hraniční umělecké projekty. Působí jako 3letá scéna Centra experimentálního divadla vedle repertoárových divadel Husa na provázku a Hačivadlo.



Od 1. 10. zahají svoji činnosti nová platforma pro performativní umění a názvem Terén, která vzniká pod Centrem experimentálního divadla v Brně.

Zahajovací týden ve dnech 1.– 6. 10. 2019 jsme nazvali Terénni úprava a svým programem je koncipován jako koncentrovaná příležitost našeho budoucího dramaturgického sněfování.



Divadlo vynalezlo plakát jako svou připomínku, když samo za divákem přijít nemůže. Divadelní plakát se zrodil v 19. století přibližně jako pozvánka na různé příležitostné eventy: představení kočovných společností, kabarety, varieté a cirkusy. Boty obchodník vystaví ve výloze, šaty ušije sousedka švadlena, pekařství má otevřeno celý den, avšak divadlo není okamžitě a neustále k dispozici jako zboží v regále. Dnes se na divadlo chodí převážně do divadla, tedy do divadelní budovy. Řekne-li se Národní divadlo, většině lidí se jako první vybaví budova v Praze přezdívaná „zlatá kaplička“, někomu možná brněnská „Mahenka“. Každá divadelní budova utváří hmotné tělo divadla, skrze něž divadelní instituce vstupuje do komunikace s divákem a definuje svou identitu. Divadlo bez takového hmotného těla se ocitá v podobné situaci jako Izraelité po zboření Jeruzalémského chrámu. Není-li svatyně či území, kolem kterých by se mohla identita vytvářet, zbývají rituály, rituální předměty a knihy.

Identita divadelní instituce má performativní a rituální povahu. Divadlo je identické – tehdy je totiž nejvíce divadlem – s dočasnými těly herců a diváků, když sdílejí tělesné bytí během divadelního představení. Identita každého člověka se ustavuje pokaždé znovu v sociálních interakcích. Když se někomu představují nebo jsem představován, dochází k performanci mé identity. K představení divadla (a tedy k performanci jeho identity) dochází při každém představení (divadelní události), kdy jsou si herci a diváci navzájem představeni (v sociální interakci).

Identita divadla se však performuje i poté, co se herci a diváci rozejdou. S každou novou fotografií na Instagramu, aktualitou na webu či článkem v novinách se divadlo znovu představuje a jeho identita se tak redefinuje. Když divák spatří na ulici plakát a spojí si ho s určitým divadlem, lze s přípustnou nadsázkou říct, že i v tom okamžiku se divadlo „děje“. Protože se právě nehraje, stává se v tu chvíli pro chodce divadlem plakát.

Je však sebe prezentace na sociálních sítích či na divadelních plakátech performativní chápáním jako *pomíjivý akt*? Aby se mohlo nějaké uživatelské „já“ ve virtualizovaném světě prezentovat, musí se periodicky připomínat, protože každou jeho novou připomínku záhy strhne proud stories,

fotografií, statusů, komentářů, videí a hyperlinků. Připomínka se v okamžiku stává vzpomínkou, schází z myslí a pomíjí. Jen ty připomínky, které podle něj nejlépe stvrzují jeho identitu, si uživatel ponechává k referenci na své homepage, zdi nebo ve svém portfoliu. Z performancí, *pomíjivých aktů*, je mění v artefakty. Uživatel tak o svou prezentaci pečuje jako kurátor o výstavu. Přirovnat sociální síť k performanci je tedy jen částečně výstižné. Sociolog Bernie Hogan navrhuje přemýšlet o sociálních sítích spíše jako o hybridní performativní scéně a výstavě artefaktů. „Celý svět je jeviště“, ale také knihovna a galerie, rozvádí Hogan shakespearovský citát.

Současné umělecké senzibilitě se svět jeví jako hybridní. V jeho výseči, kterou svou tvůrčí přítomností (divadelní) umělci proměňují, obcházíme fragmenty, vzorky či modely reality, jež jsou *curated*, prezentovány a instalovány v rozmanitých mediálních formátech a kontextech jako obraz, popisek, váza, zvuk, socha, stage, teorie, plán, zkamenělina, pisoár, text, fotografie, model, klon, schéma, projekce, piktogram, performer, katalog, vitrína.

Nemáme už jeden ucelený metaforický model, skrze který bychom poznávali svět. Ale z fragmentů světa, které představují poslední jistotu skutečnosti, skládáme metonymickou mozaiku. Uchopujeme tak realitu jaksí přímo, ale o to méně ji chápeme. Připomínám motto Terénu, nové performativní platformy Centra experimentálního divadla: „Namísto jedné vývěsní estetiky Terén buduje estetickou diverzitu.“

Metaforické chápání (vývěsky a výklady) a metonymické uchopování (výčty, výběry, například kurátorské) jsou dva soutěžní režimy přetváření reality. Umělecká tvorba, jakož i tvorba řečové výpovědi, tedy prosté promluvení, vyžadují jak schopnost objevovat ve světě metaforické podobnosti mezi jevy (volit to podobné ze slovní zásoby), tak i schopnost nacházet metonymické soumeznosti mezi jevy (kombinovat slova v kontextu). „Vývěsní estetika“ je ucelený metaforický monolog, estetická diverzita požaduje dialog v metonymickém kontextu. Na jejich rozhraní se pohybuje současné divadlo.

Terén „zkoumá rozhraní, ve kterém se může současné divadlo pohybovat, a jaké nástroje si pro svou komunikaci dokáže volit“ a při tom „konceptně pracuje s městským prostředím Brna jako s komplexním tvůrčím prostorem“, neboť funguje jako „platforma bez vlastního souboru a vlastní scény“. Terén tedy tělo pro svou identitu hledá v urbánní krajině města, která je mu scénou, divadelním prostorem – neprakticky rozlehlým a těžko uchopitelným. O to zásadnější bude význam kreativních nástrojů, kterými bude komunikovat, kde a čím vlastně je. Jedním z těchto nástrojů je logotyp od Jozefa Ondříka a Květoslava Bartoše: každá litera v nápisu Terén je synekdochickým vzorkem písma z různých nápisů či cedulí v Brně, jež jsou opět synekdochami určitých míst. Písmena skládají zdvojenou metonymickou montáž. Logo obsahuje souřadnice, které vymezují pole performativního umění nebo v metafoře muzea lokalizují „exponáty“, „endemity“, „vyhynulé druhy“ či „fosilie“, případně budoucí scény možných performancí.

Centrum experimentálního divadla (CED) začátkem sezony také představilo novou vizuální identitu navrženou grafickým designérem Janem Bružem. Nový branding musí zohlednit fungování a identitu CEDu jako institucionálního a ekonomického zázemí pro jeho tři soubory. Ku prospěchu vizuálních identit jednotlivých divadel vizuál CEDu netrvá na výrazovosti barev a tvarů, a zůstává co nejchudší: bílý papír a slovo, jen název „Centrum experimentálního divadla“.

Termín vizuální identita je zde po-



někud nepřesný. Obvykle se jím rozumí grafický design coby vizuální médium ve službách brandingů a marketingu, případně složka koordinovaná art direktí. Avšak žádné čistě vizuální médium neexistuje. Jak upozorňuje teoretik umění William J. T. Mitchell, média jsou vždy nějakým způsobem smíšená: obrazy jsou kontaminované texty, jazykem, literaturou. Kdykoli můžete o obrazu něco říct nebo napsat, usvědčujete jej z nečistoty média. Podobně se to má i s textem: jakmile bylo slovo zapsáno,

stalo se součástí vizuála. Proměnilo se v *obrazotext*, jak říká Mitchell.

Ukázkovým *obrazotextem* je logotyp; jenž je fúzí obrazu a textu, spojitým ikoniko-symbolickým znakem. Prakticky však má to textové, symbolické navrch nad obrazovým, ikonickým. Název vzniká před logem, logo je odvozeným výrazem názvu. Název je invariantní, logotyp se může změnit. Název je možné přenášet jako znějící slovo, sousloví v textu tiskové zprávy a konečně i jako logotyp. Avšak logotyp není možné jen napsat, musí být namalován (jako při pismomalířství).

V současné designéřské praxi lze pozorovat trend dematerializace logotypů, kdy výtvarné vyjádření a provedení ztrácí příznakovost. Příkladem je značka Ostravy od Studia Najbrt, která realizuje svou estetickou hodnotu, i když je pouze napsána (OSTRAVA!!!), aniž by byla typograficky provedena určitým druhem písma, v určitých barvách atp. Značky, jejichž užitnou i estetickou hodnotu nezakládá provedení (materiální vyjádření), jsou tak ke všeobecné dispozici v různých médiích a mohou být uživateli snáze šířeny. V divadelním prostředí je čerstvým příkladem této konceptualizace a dematerializace nový logotyp Činoherního klubu od Petra Štěpána, který lze také prostě napsat: „Čččččččččččččč“.

Také zde má komunikační funkci a hodnotu spíše koncept než typografické provedení. Jenže písmo nelze neukázat. Musí „nějak“ vypadat. A toto „nějak“ sice nemusí kódovat význam, nechce-li být příznakové,

ale i tak nese estetickou kvalitu. A je-li logotyp důsledně konceptuální, pak právě typografické provedení je detailem, ve kterém se skrývá ďábel. Čím je design minimalističtější, o to víc je ono minimum důležité.

Nové logo Centra experimentálního divadla vlastně ani není logem v tom smyslu, že nejde o ustálený soudržný tvar, ale o příležitostnou a variabilní performanci názvu přizpůsobovanou okolnostem užití. Provedení je proměnlivé, a tak pojem, název sám, vystupuje do popředí jako invariant.

Je definován téměř jako negativní figura na pozadí neustálých proměn, neustále nového performování identity. Musí být jakoby znovu a znovu zpřítomňován nedokonale a ve fragmentech v příležitostných a opakovaných performancích skrze různá média.

Co se stalo s obrázky husy a lkara v logách Divadla Husa na provázku a HaDivadla? Husa ani letec již nejsou k rozeznání. Loga se vzdala popisnosti. Zalomený krk, který z husy zbyl v původní stylizaci Libora Davida, byl Martinem Hrdinou dekonstruován na drátěnou konstrukci, vlastně na síť z provázků. Ikaros, přesně však verneovský průkopník letectví, byl rozrastován – první letec byl opět zrazen technologií. S logem Husy se už nepracuje jako se samostatnou grafickou vrstvou, nevystupuje do popředí jako figura a není spolehlivě k nalezení jako signatura na obraze vpravo dole, ale bylo kreativně zpracováno do obrazové vrstvy, která je proměnlivá plakát od plakátu. I logo HaDivadla ztratilo výsadní postavení v grafické kompozici.

Grafičtí designéři obvykle usilují o vystižení identity v originální, působivé a jednoduché obrázkové zkratce, jež je středobodem vizuálního systému korporací. Ty usilují o ovládnutí trhu, spotřebitelů a společenstev pomocí svých značek coby idolů, fetišů, respektive totemů: idoly působí náboženským vlivem na určitém teritoriu (trhu), fetiše se vážou na jednotlivce (spotřebitele) jako osobní božstva, magické předměty atp., totemy slouží k sebeurčení společenstev (subkultur, národů atp.). Obrazy na rozdíl od lidí migrují po světě bez omezení, říká Mitchell: nejsou pak jaksi živější a mocnější než my? Nejsou v tomto ohledu jako idoly a fetiše?

Přirovnat dále logo k vlajce vztyčené nad dobytým územím nebo k vypálenému cejchu je zcela v intencích programu anti-globalizačního hnutí, jehož manifestem se stala publikace sociální aktivistky Naomi Kleinové *Bez loga*, která tvrdí, že svět není dnes již dobýván impérii, nýbrž globálními značkami.

Příkladem korporátní práce s logem je na brněnské kulturní scéně Národní divadlo či

Městské divadlo. Na jejich plakátech je logo zasazeno do jednotné šablony a spolu s textem tvoří relativně neměnnou vrstvu. Mění se vizuální obsah pod ní, který už ani není dílem grafického designéra, ale fotografa.

Loga CEDu, Terénu, Divadla Husa na provázku a HaDivadla nemají samozřejmě ambice být globálními. (Ale nejspíš by se nikdo z divadelníků nevzpíral tomu, aby jejich značky alespoň regionálně posílily.) Vzpouira proti značkám se nicméně odrazila v akademickém diskurzu grafického designu, který v tomto směru ovlivnil myšlení grafických designérů divadel. Jako není jednoznačnost uměleckým programem divadel, není, zdá se, jedna značka jejich komunikační strategií.



Logo Terénu lze považovat za *meta-obraz*. V intencích Mitchellovy definice jde o obraz složený z jiných obrazů, který vypovídá o jistém druhu prožívání reality: o realitě prožívané jako obraz (rozpixelovaný, chápaný jako rastr, viděný skrze displej atp.). Písmena v logu Terénu totiž neodkazují možná ani tak k místům v Brně jako spíše k obrazům těchto míst – k jejich jednotlivým logům. Dokonce možná ani ne k nim jako

spíše k obrazům na instagramovém profilu Terénu. Vizuální identita je odtržena od reality, na jejíž místo podsouvá vizuální simulaci, tzv. *simulakrum*.

Něco pozoruhodného se děje i s „Divadlo Husa na provázku“. To, jak si divadlo říká, a to, jak se mu říká, je performancí i projekcí identity. Ve světě, kde se více píše, tiskne, vystavuje, vyvěšuje a promítá, se i pojmenování stává vizuální záležitostí. Dřívější pojmenování „Divadlo na provázku“ vzniklo jako exemplární performance před předpokládaným obecněstvem ranních chodců. Když někdo kdysi připsal na plakát ke slovu „Husa“ písmeno „k“, bylo divadlo donuceno zakrýt latentně podvrtné slovo a stát se „Divadlem na

provázku“. Teď už nebyla na provázku držena husa, ale divadlo. Připomeňme, že Provázek začínal jako „amatérské divadlo profesionálních divadelníků Husa na provázku“. Když vyšel básník v Mahenově filmovém libretu s husou na provázku ven, bylo to gesto nalézající svobodu v nonkonformní absurditě

(neboť kdo kdy viděl, aby se husa chodila venčit). Nový vynucený název se stal ironickým výrazem podvázané svobody. Divadlu se začalo říkat „Provázek“.

Současným vizuálům dominuje velké „Provázek.cz“, jako by se k tomuto mýtu opředěnému lidovému jménu divadlo nyní vracelo a jako by jeho příběh chtělo rozvinout a rozpracovat tak vlastní *biografii*, řečeno sociologickým slovníkem teorie identity. Je-li příběh něco, co lze vyprávět a zaznamenat jako životopis, pak mají (mít) svůj vlastní příběh i název a logo divadla. Identita divadla se rozvíjí v čase a rozléhá v prostoru; v čase jako příběh, v prostoru jako obraz. Příběh názvu divadla se tak odehrává kromě jiných epizodních performancí také ve změnách loga jako jeho obrazu. Když o logu Provázku řekneme, že má příběh, pak jde o příběh obrazu, avšak logo samo je též obrazem příběhu, totiž příběhu Divadla Husa na provázku.

Přijetím lidového jména Provázek vyjadřuje divadlo to, že přijímá identitu, kterou mu přisoudili lidé. Uznává i vyznává, že jeho identita je sdílené tělo diváků a herců (či jejich sdílená tělesnost, jak stojí na webu).

„Provázek“ je pak verbálním obrazem, totemem společenstva, které se identifikuje jako umělecké hnutí a divadlo, jehož „návštěvníci ze zdraví i na ulici“, jak stojí v utopické vizi režiséra Petera Scherhaufera *Model 1970*.

Husa se do názvu i do loga divadla vrátila, když přestal být Husák prezidentem. Říká se třicet let poté, že se jde „do Husy“, nebo se říká, že se jde „na Provázek“? Divadlo Husa na provázku chce dnes být víc „Provázkem“ než „Husou“, a tak pokračuje v biografii příběhu, který si o něm vyprávělo publikum před revolucí. Nicméně nové logo, byť „z provázků“, už píše novou kapitolu.

Provázek tedy rozvíjí svou identitu v příběhu těla divadelních tvůrců a publika, zatímco Terén staví svou identitu na obrazech prostoru urbánní krajiny. Příběh a obraz jsou formami jejich identity, tělo a prostor pak materií, jimiž je vyjadřují, navíc materií bytostně divadelní. Na vizuálech k letošní sezoně Provázku tak nenajdete objekty nebo místa, ale lidi – brněnské donkichoty. Vizuál Terénu spojuje s vizuálem Provázku práce s fragmenty. V případě Provázku se jedná o fragmenty vázané k sociálnímu tělu města. Postavy z obrazů Antonína Sondeje jsou vystřižené a přenesené či k vystřižení a přenesení do nového kontextu. Může se jednat třeba o kontext divadla, plakátu nebo facebookového profilu. Identita Provázku je tak obrazem z obrazů, příběhem o cizích příbězích, identita odvozená od jiných identit.

Současný Provázek je o něco méně Husou a zdá se, že je též o něco méně divadlem. Co znamená *být divadlem* je z hlediska teoretiků komplikovaná otázka, ale divák nabídne jasnou odpověď: budova, jeviště, herci, instituce, umělecká forma. Provázek svým vizuálem připomíná, že není jen budovou, ale že je i všude kolem, že není jen jevištěm, ale i hledištěm, herci i diváky, že není jen institucí, ale i hnutím. Nový vizuál (provázek, grafika) sděluje, že identita Provázku se performuje v různých formách, třeba i na webu (provázek.cz), v baru (provázek.bar), na Alžbětinské scéně (provázek.dvůr) nebo ve Sklepní scéně (provázek.sklep).



Klímové? Vedle těla a prostoru má divadlo k dispozici ještě myšlenky a ideje. A nejdoslovněji nacházejí ideje své vyjádření v jazyce. Z této perspektivy se jeví případné, že vizuální identita HaDivadla není ani tolik vizuální jako spíše založená na textech.

Text si drží ve vizuálech HaDivadla od obrazů odstup. Je separován ve vlastní vrstvě. V případě některých propagačních

formátů vidíme pouze text, černé na bílém, v minimalistickém zalomení a neexpresivní transparentní typografií. Jako by text chtěl zapřít svůj materiál a výraz a být jen významem, pojmem, ideou.

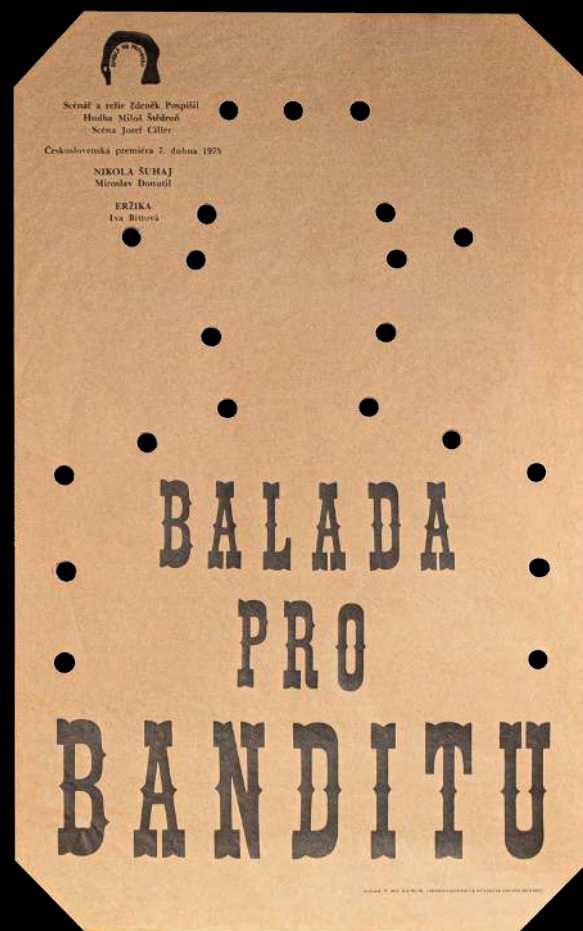
Od výrazu k významu, který je formulován se sociálněrealistickou teozovitostí, se přiklání též Klyuykovy obrazové parafráze inscenací HaDivadla. Jak sám říká, jsou jeho kvaše dokonce otevřeně politické, ideologické. HaDivadlo je tedy právě takové, jaké nemohlo být v dobách, kdy vzniklo, totiž společensky kritické.

Jazyk napsaný se vrací do světa jazyka mluveného jako titulky u filmu či jako bubliny v komiksu. Transparent na demonstraci nebo reklamní claim jsou příklady fúze typografické a orální kultury. Za obojí můžeme považovat vizuál HaDivadla. S citacemi z divadelních scénářů pracuje jako s reklamním claimem, který má naléhavost transparentu na demonstraci.

Citacemi z inscenací se HaDivadlo hlásí k tomu, co je na divadle literární, totiž k textu. Velmi konzistentně tak vyjadřuje, že je scénou „progressivní dramaturgie“. Dramaturg nejenže sestavuje dramaturgický plán, ale vykládá a rozkládá dramatický text. Je jeho editorem, jako je střihač editorem filmového materiálu, redaktor editorem publicistického textu atp. Dramaturg rozkládá materiál na fragmenty. Fragmentarizované promluvy dramatických postav se v podobě citátů zpřítomňují v tiskovinách.

Máme tu opět co dělat s editací reality: zde jde o fragmenty textu, u Terénu šlo o fragmenty prostoru a u Provázku o fragmenty těla. Představují si, jak jsou sesbírány, zdigitalizovány, převedeny v grafickém editoru do křivek a pak exportovány zpět do prostoru. Jde o pulzující realitu, která se smrskne

a zhoustne, když se setkají diváci a divadelníci večer na představení, a rozptýlí, když se pak rozejdou. Nemusí však ztratit na hustotě, pokud se jí podaří nasycit zážitky a myšlenkami. Tento prostor houstne také s každým vylepeným plakátem či programem odneseným domů – koneckonců i každým výtiskem jednoho divadelního časopisu. Ať už jej čte kdokoliv. ☺



Plakáty
zvou k
dotvoření!

autor

Boris Mysliveček (*1948) je výtvarník, grafik a spoluzakladatel Divadla Husa na provázku, kde působil jako scénograf a tvůrce plakátů k inscenacím. Mimo to je autorem řady knižních obálek.

Text: Jakub Liška

Od roku 2013 pan prezident symbolicky vyčleňuje v českém veřejném prostoru „pražskou kavárnu“. Avšak i Brno je proslulé podobnými podniky, v nichž usedá městský liberál a nad kouřícím šálkem černého nápoje osnuje plány proměny české společnosti. Panu prezidentovi se budováním tohoto obrazu daří symbolicky připravit své kritiky a odpůrce o rekvizitu i o prostor, které patří ke stereotypu české identity, a učinit z nich nepřátelské cizince. Káva, fez a nepřítel jsou totiž v českém kolektivním podvědomí silně propojeny. Někteří svou znevýhodněnou pozici již instinktivně vycítili a hlásí se k jistému druhu rekonstrukce, k návratu z města na venkov či k návratu ke kořenům. Stále se však ještě neobracejí přímo k jádru české identity: k onomu prostoru, který utvářel a utváří českou kulturu, a k jeho základní rekvizitě. Následující rozhovor vznikl jako pokus o realizaci takového návratu ke kořenům: nad pěti pivy v nejmenované brněnské hospodě jsme se potkali s výtvarníkem, grafikem a spoluzakladatelem Husy na provázku Borisem Myslivečkem.

Jak vzniklo logo Husy na provázku?

S Husou spolupracoval Jaša David, výtvarník slovenského původu. Ten měl bratra Libora, taky výtvarníka. A Libor jednou vytvořil z hlíny takovou ohnutou plastiku, která měřila asi metr. Takový zahradní objekt. Libor o ní řekl, že je to husa. Jeho brácha ji pak překreslil, možná podle nějakých Liborových náčrtků. Verzi překreslené husy bylo několik, ale všechny vznikly podle tohoto jednoho plastického tvaru.

Jakým způsobem se pak s logem nakládalo?

Jaša ho volně překresloval. I výtvarník Dušan Ždímal tvary husy různě měnil. Nebylo nijak předepsáno, že by to mělo mít jeden konkrétní tvar. Já jsem na svých plakátech používal jednu verzi, která se mi poročně líbila nejvíc. Ale tvary husy byly prostě různé. Speciálně Dušan Ždímal si ji překresloval, jak se mu hodilo. Dělal i plakáty, kde těch různých hus byla spousta, všelijaké varianty po celé ploše papíru.

Když se podíváte na dnešní logo Husy na provázku, co na něj říkáte?

No, kdyby veškeré scénografie inscenací byly dělané z nějakých trubek, tak by to samozřejmě šlo. Trochu se mi nelíbí, že je to vyložené vykonstruované. Odporuje to tomu původnímu námětu od Libora Davida, který udělal předlohu z hlíny. To samozřejmě ničemu nevaří, prostě za tím jenom nevidím tu návaznost. Ale někde tam asi je. Asi na digitální dobu. No, proč ne. Je to v pořádku, vždyť už je to moc let, co logo vzniklo. Tak ať se to prostě mění.

Plakáty, které jste pro inscenace Husy na provázku vytvářeli, jsou velmi neobvyklé. Řeklo by se, že většina z nich jsou prostě bílé papíry s jednoduchým nápisem. Třeba *Markéta Lazarová*, *Bouřlivé výšiny* nebo *Obnovené obrazy*. Jen jsou různé roztrhané, prorážené či zmačkané.

Tehdy se mi velice líbily práce italského výtvarníka Lucia Fontany, který své obrazy, často jednobarevná plátna, různě prořezával. Pokládal jsem jeho metodu za jakýsi svůj vzor pro ty svoje plakáty.

Moje různé potrhávané plakáty pracovaly se svým okolím. Například ten na *Markétu Lazarovou* lepiči vylepovali s mezerou, aby kolem něj a v jeho meziprostoru prosvítal nějaký dřívě vylepený plakát. Plakát na *Obnovené obrazy* byl zase taková hříčka. Zmačkal jsem ho a znovu rozložil. Představoval doslova název inscenace – obnovený obraz. V plakátech na *Bouřlivé výšiny* byla zase díra, kterou jsem do každého plakátu vždy osobně vysekal. Tvar díry se lišil podle toho, jak se vytržené části ohnuly. A otvorem mohlo prosvítat to, co lepič pokládal za vhodné. Šlo o to, aby si onen otvor jaksi zahrál. Někdy vykukoval nos, někdy oko či jiný kousek nějakého dřívě vylepeného plakátu. A tak si to dílo žilo. Bohužel to není zdokumentováno. Moje plakáty nebyly ozdoby, a tak se dost dobře nedají reprodukovat či publikovat. Jsou vyjádřením obsahu inscenace.

Vaše plakáty vybízejí spíše ke hře, k jistému dokončení. Dalo by se říci, že se na ně nedá jen pasivně dívat, ale že je třeba na ně reagovat.

Plakát na *Příběhy dlouhého nosu* byl třeba udělaný tak, že jeho vydutý střed byl ohnutý směrem k divákovi jako nos. Stávalo se, že ho lidé trhali. Takže to pak

bylo takové zraněné. Ale bylo to v pořádku, protože teprve utržení nosu prostým lidem ten plakát dokončilo. Jasně, nějakýma magorama, kteří měli potřebu to trhat. Ale bylo to dobře, protože tak plakát žil.

Jak probíhal výlep? Vylepoval jste své plakáty osobně?

Důležité bylo, že výtvarník Pepča Stejskal pracoval ve výlepu plakátů a že ovlivňoval i své kamarády, kteří plakáty vylepovali. Lepiči byli velmi významní spolupracovníci, bez nich by to nešlo. Pepča Stejskal i ti ostatní byli vlastně jejich spoluautory.

Jak vypadal veřejný prostor, v němž byly plakáty vyvěšeny? Jak vypadalo jejich okolí?

Lepilo se na různé ohrady stavenišť, kterých bylo po Brně plno, a na vývěsní místa. Tehdy byla většina plakátů „přebarvená“. Prostě byly barevný jak prase. Nejen červená komunistická, různé barvy. Samo o sobě to vypadalo všelijak. A ve vši té barvě se tam najednou objevil bílý flek, který byl díky ní vidět. Nepotřeboval prostě žádná kouzla. Tím, že byl bílý a odehrávaly se na něm ty věci ve hmotě, že byl nějak tvarovaný, tak byl viditelný víc, než kdybych ho udělal barevně.

Takže váš plakát vždycky počítal s tím, že bude vylepený na jiný plakát?

Ano. Třeba Dante napodoboval sperský nápis a lepil se na jiné plakáty, které pod ním prosvítaly. To znamená, že se Dante, tedy inscenace *Božské komedie*, odehrává se všemi těmi plakáty pod ním. Taková srandička. Ať je tam cokoliv, všichni půjdou do pekla.

Změnila se vaše tvorba a přístup k plakátům po revoluci?

Pekelně se zdražil výlep. A taky se ztratila spousta výlepových míst. Ohrady kolem stavenišť nestojí tak dlouho a plakáty se na ně už nelepí. Pepča Stejskal emigroval a ti ostatní na přání výtvarníků prdělí. Žádný z nich už nebyl Pepča Stejskal a nějaké hrátky pro ně byly moc drahé. Zkrátka nebyl zájem a nebylo ani dost dobře možné někoho nějak nutit. Kdyby to měli vyměřovat, aby to bylo tady stejně široké jak tam, tak by to byla spousta práce. Lepiči tu dneska nejsou pro

nějaké výmysly, ale aby tu svou práci měli za sebou.

Proč myslíte, že před revolucí lepiče bavilo vaše plakáty vylepovat?

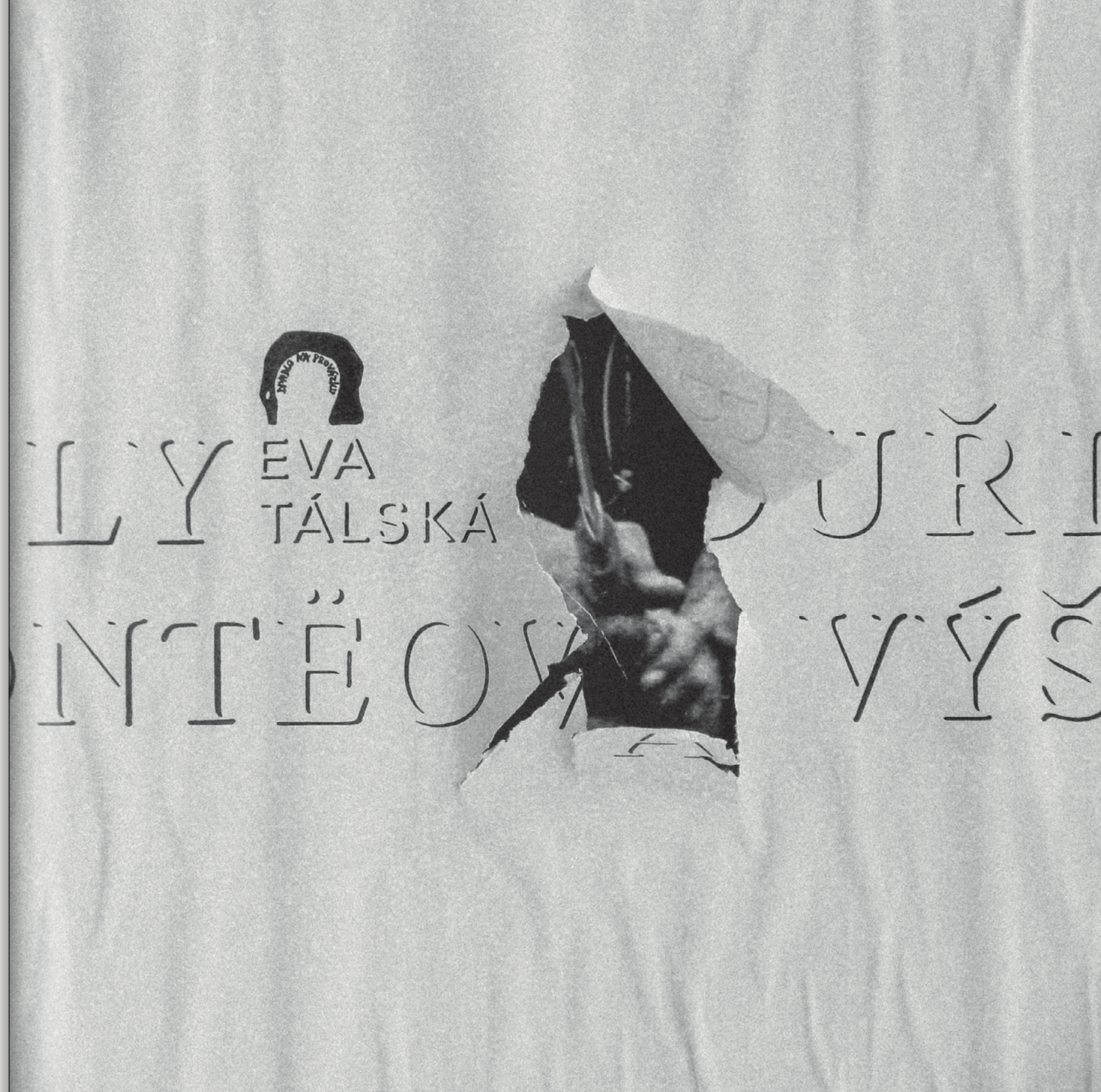
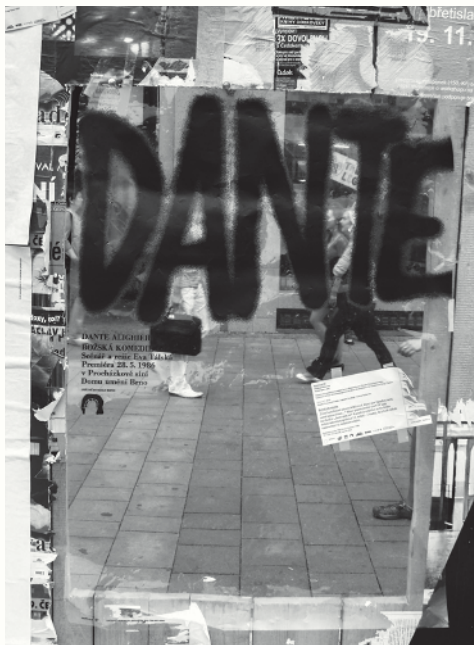
Protože měli pocit, že zlobí. Nezpovídal jsem je, nevím, co jim běželo hlavou. Jak to asi bylo všechno v prdeli, tak musela být sranda. To je na mých plakátech bavilo.

Co si myslíte o dnešních plakátech?

Dnes je dělají chytřejší lidi. A ti si blbnou, jak se jim líbí. Za mého mládí jsme krásně blbli a dnes se blbne znovu. K různým příležitostem se vytvářejí plakáty a jiné záležitosti, ale jestli je to čitelné pro obyčejného člověka bez jakýchkoli znalostí, tak na to se čím dál tím víc prdí.

Co vás vlastně jako výtvarníka na tvorbě plakátu baví?

Nejlepší je vzít papír a přeložit ho na půl. A tím je hotovo. Můj plakát je pro dělný lid, abych to tak legračně nazval. Protože člověk, který ho vidí, nemusí ničemu rozumět. Potřebuje jen dostat nápad. Návod nepotřebuje. Je to jednoduché, jako když se skládá vlaštovka. Každý se to naučí. Někomu to lítá líp, někomu hůř. Ale vyžaduje to umět cítit, co je jakoby ve vzduchu. Dnes v něm přibývá smog. ☹





Dušan Hřebíček, *Don Quijote*, Divadlo Husa na provázku
Foto: Ivo Dvořák

„Představoval jsem si vše jinak. Ale nutno smířiti se se skutečností a viděti věci, jak skutečně jsou. To byla přece vaše slova, příteli Samsone Carrasco, léčiteli chorých duší? Celá má minulost je jen hloupý a směšný sen. [...] Nač zápasit se lvy, nač osvobozovat zločince, nač pomáhati těm, kterým ublíží naše pomoc? *K faráři*: Spokojili jste se spálením mých knih. Samson Carrasco šel hloub. Zmoudřel jsem jeho přičiněním. Mé bláznovství mi odpusťte. Bylo, tuším, nicméně zábavné. Tomu, kdo mnoho bavil, odpustí se mnoho. *Utichá; všichni čekají ještě nějaké slovo, které nevychází z Quijotových úst; bezradná a tíživá pauza, kde vteřina zdá se hodinou.*“ Toto jsou poslední slova Dona Quijota, jeho závěrečný monolog, po němž už následuje jenom několik slov na jeho adresu: „Je dobrý. Je moudrý. Je mrtev!“ Ano, ve chvíli, kdy rytíř prozřel a přijal skutečnost za svou, zemřel. Vysněný ideál, ta životodárná síla nepolapitelné mentální energie, byl najednou pryč a s ním skončil i jeho život.

Takto si Dona Quijota představoval a pro divadlo zpracoval Viktor Dyk. Jeho hra se jmenuje *Zmoudření Dona Quijota*

a její uvedení se stalo přelomovou událostí, neboť je považováno za první expresionistickou inscenaci v českém divadle vůbec. Dykova hra přitom není typickou dramaturgií, která by se snažila věrně převyprávět děj románové předlohy, tlumočit klíčové dialogy a zpracovat stěžejní motivy a postavy. Je to spíš hra na motivy Cervantesova románu, nové drama na starý námět. Hra o touze uskutečnit velkou ideu, jež se nevyhnutelně sráží s přízemní, nemilosrdně drtivou skutečností, která každý sen nakonec rozmetá na kusy.

Podobný princip zvolili i autoři nové divadelní adaptace *Dona Quijota*, jejíž podtitul zní *Neskutečná diskusní show o skutečnosti*. Jejím tvůrcům nejde o vytvoření divadelní imitace románu, ani nechtějí zkonstruovat trojrozměrnou performativní repliku *Důmyslného rytíře Dona Quijota de la Mancha*. Předkládají divákům svébytnou inovaci původního literárního díla, která ohledává jeden ze základních fenoménů současného světa i jednu ze zásadních otázek Cervantesova románu: Co je skutečné? Určujícím rámcem hry jsou přitom kulisy televizního studia, v němž probíhá živé vysílání jubilejního stého dílu diskusního pořadu věnovaného právě tomuto „prvnímu“ evropskému románovému opusu. Na rozdíl od Dykova *Zmoudření* však jejich Quijote (zde v roli televizního moderátora) neumírá, neboť se mu podaří husarský kousek – popřít skutečnost.

Moderátor Musíš ji najít.
Asistent Ne. Nemusím. Skutečnost je taková, že už jsem ji našel.
Moderátor Skutečnost. Koho by zajímalo, co je skutečné a co není. Skutečnost už neexistuje.
Pauza. Najdi ji, prosím.

V přímém přenosu tak Quijote nahradí pravdu svým snem, který nechá přežít i za cenu lži. Nebo je to jenom neškodná nepravda či alternativní realita jednoho pomateného blázna? Kdo se v tom ještě vlastně vyzná?

Dějiny evropské literatury jsou archívem, v němž jsou uloženy stohy příběhů, ale také zástupy postav. Ty, které jsou schopny obsáhnout určitý životní princip či lidský typ, jenž dokáže oslovit každou generaci, pak zůstávají věčně živé. Takovým typem je například Faust, obžerný

intelektuál ochotný upsat duši ďáblu, jenom aby ukojil svou kognitivní touhu, nebo třeba Don Juan, věčný svůdník, který připravil o čest nespočetné množství dívek a dam a který pro svou nezměnnou pýchu a nezvladatelný chtíč skončí v ohni pekelném. A právě k takovým archetypům se řadí Don Quijote. I on je lidský typ, určitá životní strategie či modelový charakter, který slouží jako projekční plocha, do níž si každé století může promítnout své vlastní sny a představy o světě.

Autoři provázkovského Quijota do něj projektují své znechucení nad stavem českého veřejného prostoru, kde diskusi nahrazuje soubor monologů, naučených frází, nepřiznaných citací, agresivních výpadů a nicneřikajících floskulí. Mediální řeka, která do sebe absorbuje všechny myslitelné obsahy, aby je proměnila v televizní estrádu, ve své podstatě rozměňuje kontury lidské existence a znejišťuje hranice skutečnosti. Jak říká sám Quijote/Moderátor: „Skutečnost, jestli něco takového vůbec někdy bylo, už není. Vytěžili jsme ji! Vytěžili jsme ji, izolovali a použili pro zábavní účely, jako palivo televizních formátů.“ Moderátor je tak Quijotem žijícím v mediální postfaktické době, kde realita připomíná kubistický obraz, který se jakýmsi ironickým samopohybem neustále přeskupuje do nových a nových konfigurací.

Tam, kde není jeden úběžník, kde není závazná norma a kde chybí střed, jenž by život ukotvoval, vzniká utvořený chaos atrakcí, které se svou opakovanou prezentací stále více vyprazdňují a degenerují. Tímto způsobem odumírá diskusní pořad, jehož je Quijote moderátorem, ale stejně tak mizí i hranice mezi snem a skutečností, stejně jako rozdíl mezi pravdou a lží, které televizní vysílání úplně vymazalo. V tomto světě se nedá na nic spolehnout, nic ověřit, nic nalézt. Zbývá jen prázdnota, která vytlačila veškerý obsah – bez vědomí skutečnosti a pravdy však lidský život nedává žádný smysl. Takže co s tím?

Být snílkem je čiré bláznovství, které nikdy nemůže dobře dopadnout. Přestat snít je však jistou cestou k duševnímu zmrtvění. Tento paradox je jedním z klíčů k Cervantesovu románu i k Dykově hře. Částečně pak platí i pro současného brněnského Quijota. Neboť i on si totiž uvědomuje, že jeho ideály nejsou skutečné. Na rozdíl od svých starších předchůdců

však žije v dostatečně fluidním světě, takže ani nemusí své ideály přepisovat či pod tlakem skutečnosti snovou realitu opouštět. Realita sama se totiž změnila v jakousi novou snovou skutečnost, vůči níž se dokonce Quijotův ideál jeví jako poměrně stabilní pevnina – jako ta nejreálnější výspa zhrouteného univerza.

Podtitul *Neskutečná diskusní show o skutečnosti* by se tak klidně mohl obrátit ve slogan „Skutečná diskusní show o neskutečnosti“, kde jedinou jistotou je realita televizního studia, které představuje kreativní centrum celého mediálního vesmíru. V tomto bodě se inscenace potkává nejen se Cervantesovým románem, ale například i s Diderotovým *Jakubem fatalistou* či se Sternovým *Tristramem Shandyem*, v nichž jedinou reálnou skutečností je prostor samotného vyprávění. Vyprávění či vysílání jako jediný skutečně opěrný bod, z něhož vše vychází a kde vše rovněž postupně zaniká.

Moderním zpracováním quijotství v drsném a krutém moderním kapitalistickém světě je i Millerova *Smrt obchodního cestujícího*. Quijote / Willy Loman věří americkému snu o vlastním úspěchu, mýtu o vlastní výjimečnosti. Stačí pouze najít recept, ten záhadný šém vedoucí k pozemské nesmrtelnosti, a bude to. Když však zjistí, že nic takového neexistuje a že on sám i jeho synové jsou naprosto obyčejní a v obchodním světě jednoduše nahraditelní, končí svůj život sebevraždou. Jeho sen byl příliš přízemní. Naproti tomu Dykův Quijote je sice blouznivce, ale jeho ideály jsou v podstatě vznešené. Proto, na rozdíl od chudáka Lomana, svým způsobem vítězí. A i když se jeho život na tomto světě uzavírá, jeho ideál žije dál i po jeho smrti. Dykův hrdina je tak zosobněním nesmrtelné touhy po absolutnu – jak píše Jaroslav Med: „je to tragicky vznešený hrdina, který symbolizuje odvěkou touhu člověka po dokonalosti a velikosti, i když proti ní stojí všechny špatnosti a nepřízně světa“. Současný Quijote jako jediný přežívá, když si v srdci uchovává ideál milované ženy. Ovšem nic víc. Je to idealista značně pragmatický, jenž se sám podílí na mediální show, která se pokouší vytlačit živou skutečnost. Je dobrovolným vězněm televizního studia, z něhož už nedokáže vystoupit, takže mu nezůstává než věřit, že, řečeno s Oscarem Wildem, „největší potěšení života je iluze“. Jeho bláznovství je nicméně zábavné, proto mu taky leccos odpustíme. ☺

Centrum experimentálního divadla (CED) je příspěvková organizace města Brna založená v roce 1993. V současnosti sdružuje Divadlo Husa na provázku, HaDivadlo a platformu Terén. Sídlí na Zelném trhu 9 v Domě pánů z Fanalu. www.ced-brno.cz

Téma „Prostory dialogu“ odkazuje především na strategii HaDivadla, které se v uplynulé polovině letošní sezony zaměřilo primárně na program „ne-divadelní“. Respektive jej oproti jiným sezonám upřednostnilo před tím divadelním. Takový extrém, že by se nehrálo vůbec, ještě nenastal a snad to ani nebude potřeba. Jen premiéra první inscenace 45. sezony *Naší – Studie rozhovoru o klimatické krizi* proběhla až na sklonku ledna, přičemž naplánovány jsou na letošek ještě dvě premiéry inscenací *Vnímání* a *Moby Dick*. Během podzimu a začátku zimy (pokud lze tato roční období od sebe ještě rozpoznat) se HaDivadlo orientovalo především na diskusní a jiné podobné akce, reakcí na klimatický summit OSN v New Yorku počínaje a přednáškovým cyklem věnovaným různým aspektům změn klimatu konče. To jsou však jen dva příklady za všechny události a aktivity neestetického charakteru, kterým se HaDivadlo kontinuálně věnuje již několikátou sezonu. „Ne-divadelní“ program není v HaDivadle sice ničím novým, nutnost debatovat a potřeba diskuse o současné společnosti se však do středu pozornosti celého CEDu dostává více než kdy dřív. Již v září se v Divadle Husa na provázku konala přednáška *Fakta o klimatu*, témata vývoje české občanské společnosti po roce 1989 se zde řešila v rámci diskusního cyklu *Café Revoluce* a v Terénu proběhla v prosinci debata na téma *Klimatická krize, migrace, nárůst krajní pravice*. Společným prostorem dialogu pro všechny tři scény se pak stala horizontální oslava *Tricet*, v rámci níž při příležitosti výročí sametové revoluce debatovalo třicet vybraných hostů na témata spojená s minulostí i současností.

Snaha vytvořit z divadla místo rozhovoru, kde se střetávají (klidně i extrémní) názory, je však poněkud problematická. Jen málokterý tvůrce by přiznal, že chce své diváky „poučovat“ nebo „vzdělávat“. Zároveň divadelníci zjevně cítí touhu i povinnost otevírat kontroverzní společenská, politická a jiná témata a iniciovat veřejnou debatu. Žádný však nechce „kázat“, nýbrž

se pokoušet „vést dialog“. Zdá se, že v divadlech převládá pocit, že jsme se již příliš dlouho navzájem vymezovali a vyhroňovali. Že je čas začít hledat a využívat prostory, v nichž bychom spolu mohli mluvit, poznávat, vzdělávat se, ohledávat možnosti směřování společnosti.

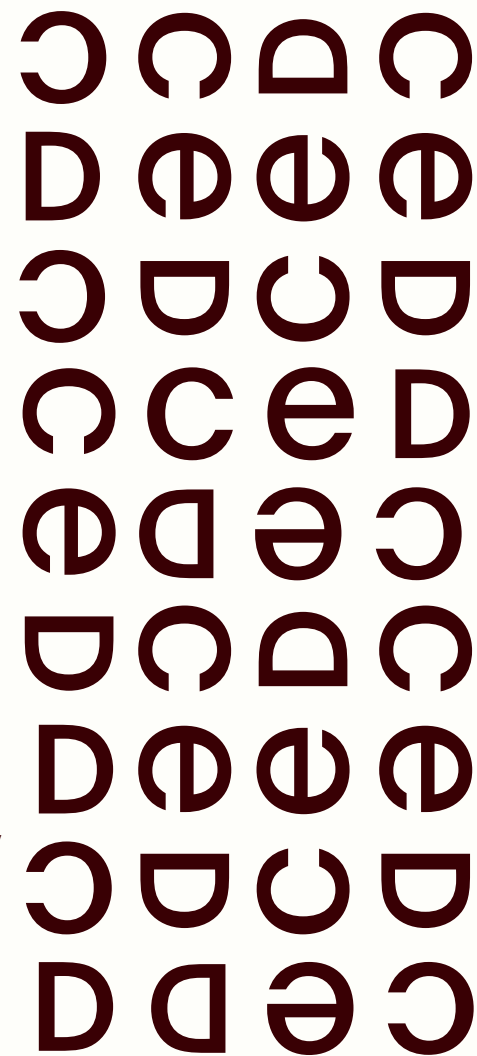
V tomto čísle proto ohledáváme způsob, jakými CED a jeho tři platformy komunikují s divákem, a věnujeme se fenoménům vzdělávání a konstruktivního dialogu. Celé číslo rámuje rozhovor s rakouským filozofem Konradem Paulem Liessmannem, autorem knihy *Vzdělání jako provokace*, a série ilustrací, jež speciálně pro CEDIT vytvořila česká výtvarnice a laureátka ceny Jindřicha Chaluppeckého z roku 2007 Eva Kořátková. Redaktorka Barbora Liška se ve své esejí *Divadlo jako (sebe)reflexe* zabývá fenoménem lektorství divadla, který propojuje dramaturgii a pedagogiku. Lektorka Lucie Winklerová představuje metodu neosokratovského rozhovoru. Se sociologem Petrem Kubalou zkoumáme roli divadelní instituce jakožto společenského aktéra a s performerkou Cristinou Maldonado se dotýkáme potenciálu setkání s cizincem (v nás) prostřednictvím virtuální reality.

Vývojem a etablováním technologií v našem každodenním životě se naše kultura stává výrazně vizuální. Častěji jsme nuceni číst obrazy než texty, ale někdy je těžké pojmenovat, co nám sdělují. Proto jsme se rozhodli podrobněji zaměřit i na rozbor vizuální komunikace scén CEDu. Autoři jednotlivých vizuálů představují své tvůrčí přístupy a svůj pohled zvenčí prezentují dva doktorandi z Masarykovy univerzity: teatroložka a uměnovědkyně Amálie Bulandrová a estetik Martin Maryška. O tom, jaká je úloha a potenciál divadelního plakátu, jsme hovořili i s grafikem, výtvarníkem a spoluzakladatelem Husy na provázku Borisem Myslivečkem.

Celé číslo uzavírá esej literárního vědce Aleše Merenuse reflektující první letošní inscenaci *Provázku Don Quijote: Neskutečná*

diskusní show o skutečnosti v režii Jana Mikuláška. Merenus zprostředkovává široký (nejen) literární kontext archetypu idealisty Dona Quijota, který se v provázkovském pojetí však jeví jako „idealista značně pragmatický“ – ač věří v dialog, daří se mu utvářet pouze kulturu hluchých monologů.

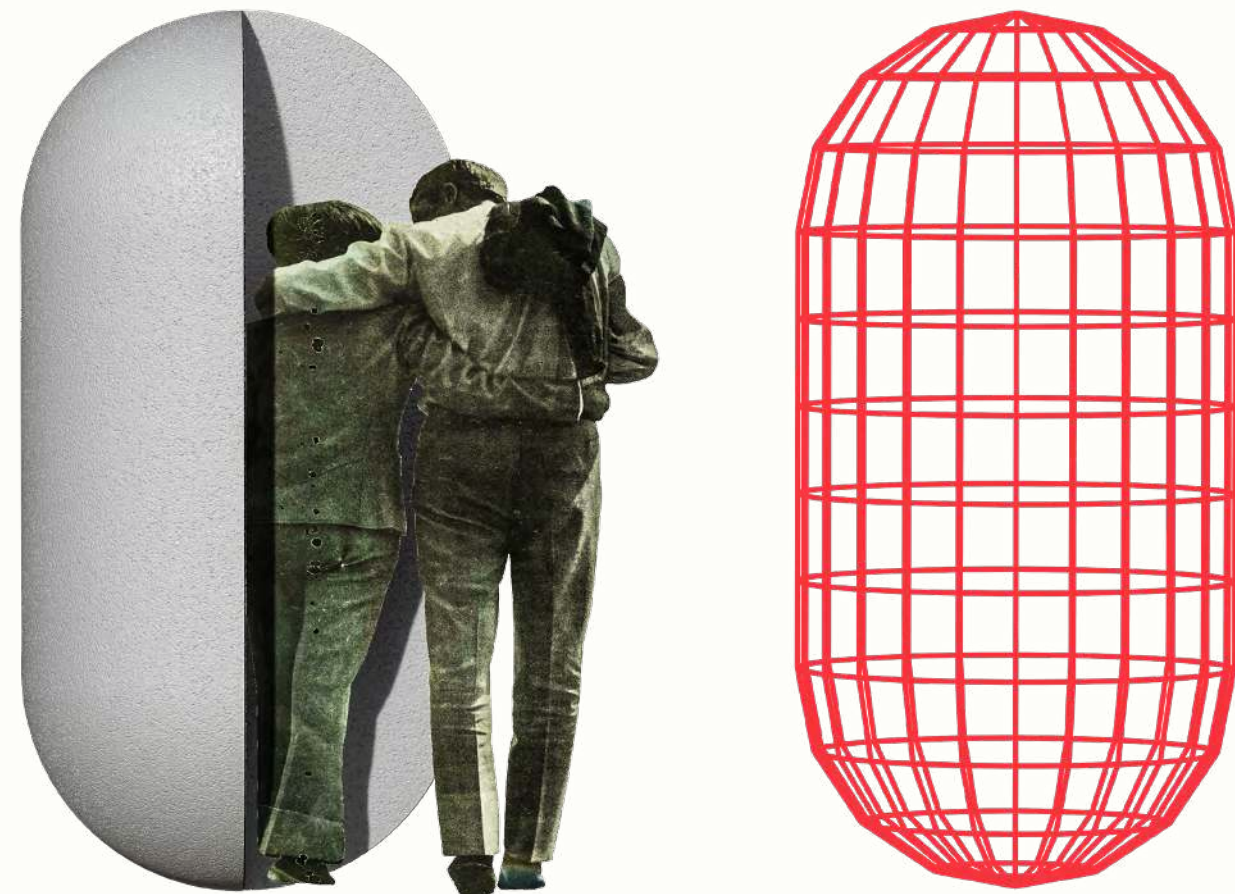
My však doufáme, že čtení tohoto čísla podněcuje spíše k idealismu než k pragmatismu.



CEDIT – kontexty a přesahy tvorby Centra experimentálního divadla ■ Číslo 2 / 2020 (ročník 11) ■ Zdarma ■ Vydává: Centrum experimentálního divadla, p. o. IČ: 00400921 ■ Adresa redakce: CEDIT, Zelný trh 294/9, 602 00 Brno ■ Kontakt: cedit@ced-brno.cz ■ Redakce: Barbora Liška, Jakub Liška ■ Redakční rada: Ivan Burai, Anna Davidová, Matyáš Dlab, Lukáš Jirůčka, Kateřina Menclerová, Matěj Nytra, Miroslav Oščátek, Martin Sládeček ■ Jazyková redakce: Květoslava Hegerová ■ Grafický design a art-direction: Jan Brož ■ Foto: Matthias Burchardt, Barbora Doležalová, Ivo Dvořák, David Hanke, Adam Holubovský, David Konečný, Káťa Opuntia, Jakub Poděšva ■ Tisk: LITERRA BRNO, www.littera-brno.cz ■ Vychází Skrat ročně. Činnost CED, p. o., se uskutečňuje za finanční podpory statutárního města Brna a Ministerstva kultury ČR.

CEDIT

02 kontexty a přesahy tvorby Centra experimentálního divadla



prostory

dialogu