

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra kulturologie

Diplomová práce

Lenka Eidlpesová

**Pohybové divadlo v současné společnosti
Kulturologický pohled na pohybové vyjádření**

**Theatre of Movement in Contemporary Society
Movement as an Expressive Form in Cultural Studies Viewpoint**

Praha 2010

Vedoucí práce: Mgr. Petr Christov, Ph.D.

Ráda bych tímto poděkovala Mgr. Petru Christovovi, Ph.D. za otevřenost vůči interdisciplinárnímu charakteru této práce a za jeho laskavé vedení. Zároveň bych chtěla poděkovat PhDr. Karlu Hnilicovi, CSc. a doc. PhDr. Jiřímu Buriánkovi, CSc. za metodologickou podporu mého výzkumu. Děkuji také všem respondentům za ochotu k účasti na výzkumu, Mgr. Lence Abrahámové, Mgr. Šárce Marouškové a Mgr. Ivaně Veselé za pomoc s jeho ověřením a Martinu Špetlíkovi za pomoc s korekturou textu.

Na závěr bych ráda poděkovala své rodině za oporu při mých studiích.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 12. 1. 2010

Lenka Eidlpesová

Anotace: Cílem mé diplomové práce bylo vypracovat kulturologickou studii na téma pohybového divadla v současné společnosti. Hlavním záměrem bylo sledovat odraz společenských mechanismů v umělecké formě pohybového vyjádření a zpětný vliv na diváka jako recipienta této formy. Diváckou recepci jsem zkoumala v rámci vlastního kvalitativního výzkumu. Pohybové divadlo v sobě reflektuje a umělecky zpracovává pohybové vzorce, které se vytváří v běhu každodennosti v rámci lidského života i celého lidského rodu. Vychází přitom ze společenského a kulturního základu, který jeho formu i obsahy zásadně určuje. Obsahy, které v sobě zpracuje, jsou posléze komunikovány k divákovi a skrze něj zpět do společnosti. Svým sdělením působí pohybové divadlo na diváka jako individuum i jako člena společnosti. Uspokojuje potřeby, které v současné společnosti nenalézají průchod v jiných formách. Vzhledem ke specifické úrovni komunikace sděluje slovy nesdělitelné významy, rozvíjí odlišný způsob vnímání, než jaký diváci uplatňují v běžném životě a představuje mytický a intuitivní přístup ke světu. Tyto aspekty mohou hrát důležitou roli na úrovni adaptace i inovace.

Abstract: The aim of my thesis was to create a culturological study about theatre of movement in contemporary society. The leading intention was to observe the manifestation of social mechanisms in the artistic form of movement expression and the impact upon a spectator as a recipient of this form. The spectator's recipiency was examined in my own qualitative research. Theatre of movement reflects and artistically compiles movement patterns created in everyday life of an individual as well as during the evolution of human kind, while it is based on social and cultural basis which fundamentally determine its form and content. Contents compiled within are communicated to a spectator and through him back to the society. The spectator receives this message as an individual as well as a element of a society. Theatre of movement is fulfilling some needs that, in contemporary society, cannot be satisfied by other means. Because of its specific level of communication, theatre of movement is able to communicate meanings inexpressible by spoken word while it helps develop another way of perception, different from the one used in regular life. Theatre of movement represents a mythical and intuitive approach to this world. These aspects can play an important role on the level of adaptation and innovation.

Klíčová slova: pohybové divadlo, společnost, divák, komunikace, interpretace, estetika, hra, rituál, konvence, pohybové vzorce, gestická paměť, paměť druhu, nevědomí

1. ÚVOD	7
2. POHYBOVÉ DIVADLO	10
2.1 Definice pohybového divadla	10
2.2 Žánry pohybového divadla	11
3. VZTAH SPOLEČNOSTI A POHYBOVÉHO DIVADLA	16
3.1 Pohybové divadlo v kontextu každodennosti	16
3.2 Pohyb v kontextu univerzálně sdílených zkušeností	20
4. VÝZNAM POHYBOVÉHO DIVADLA	23
4.1 Historická perspektiva	23
4.2 Skryté obsahy	24
4.2.1 OBRAZIVOST	25
4.2.2 VZTAH K PROSTORU A OKOLÍ	26
4.2.3 SDĚLNOST	27
5. ZPŮSOBY ANALÝZY	30
5.1 Teorie rituálu	34
5.1.1 RITUÁL VS. DIVADLO	35
5.1.2 ESTETICKÉ A SPOLEČENSKÉ DRAMA	38
5.1.3 SVÁTEČNÍ ČAS	39
5.1.4 ZPĚT K SOUČASNÉMU POHYBOVÉMU DIVADLU	41
5.2 Teorie komunikace	42
5.2.1 GESTO, POHYB, TANEC JAKO KOMUNIKAČNÍ PROSTŘEDKY	42
5.2.2 KLASIFIKACE	45
5.2.3 POROZUMĚNÍ SYMBOLŮM	47
5.3 Teorie hry	49
5.3.1 PRINCIP HRY	49
5.3.2 VÝZNAM HRY	51
5.4 Teorie estetického působení	53
5.4.1 PODSTATA ESTETICKÉHO PŮSOBENÍ	53
5.4.2 RECEPCE	55
6. ÚČINKY NA DIVÁKA	57
6.1 Psychologický účinek	57

6.1.1 KATARZE	59
6.1.2 PROJEKCE A SUBLIMACE	60
<u>6.2 Společenský účinek</u>	<u>62</u>
6.2.1 POHYBOVÉ VZORCE A POROZUMĚNÍ	63
6.2.2 SOCIALIZACE A ADAPTACE	64
<u>7. DIVÁK A POHYBOVÉ DIVADLO</u>	<u>66</u>
<u>7.1 Rozhovory s diváky</u>	<u>66</u>
7.1.1 METODOLOGIE	66
7.1.2 VÝSLEDKY	70
<u>7.2 Současný divák</u>	<u>76</u>
<u>8. ZÁVĚR</u>	<u>80</u>
<u>9. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY</u>	<u>82</u>
<u>10. PŘÍLOHY</u>	<u>85</u>

1. ÚVOD

Účelem této práce je pojednat o umění jako o jedné ze složek kultury, která zahrnuje všechny produkty lidské činnosti, sociokulturní regulativy, ideje a instituce organizující lidské chování. V těchto úvahách se bude rovnocenně prolínat axiologická cicerovská linie (následovaná především renesančními humanisty, osvícenci a německými klasickými filozofy), ve které je kultura chápána jako kultivace lidských schopností, s nehodnotícím pohledem, jež, počínaje německým filozofem J. G. Herderem, nazírá na kulturu jako lidský nástroj adaptace k prostředí.

Ze široké škály umění se zaměřím na pohybové divadlo. Jeho specifikem je jistá okrajovost v rámci společnosti. Zatímco například architekturu, která tvoří naše bezprostřední okolí, malbu, sochařství a grafiku, které se s ní v našem okolí prolínají, hudbu a divadlo, jejichž nejnámější díla utkvívají v lidské mysli díky slavným jménům, které se každý z nás učí ve škole, všichni přijímají a uznávají, pohybové divadlo stojí jaksí opodál. Pohybové divadlo patří mezi relativně mladé divadelní druhy, které se v rámci své umělecké skupiny musí teprve prosadit.

Přesto, že pohybové a nonverbální vyjádření se divadelními formami prolíná již od antiky, současné pohybové divadlo, jak jej chápeme v této práci, se rozvíjí teprve od počátku dvacátého století. Jeho znovuoživení bylo reakcí na společenskou situaci a dosavadní tendence v divadelním umění. Podle německého divadelního vědce Hanse-Thiese Lehmana, který se primárně zabývá postdramatickým divadlem, si na přelomu 19. a 20. století divadlo uvědomilo svůj umělecký výrazový potenciál, nezávislý na realizovaném textu. Na druhé straně diváci, reagující na zrychlení společnosti, již od divadla nechtěli dlouhé kontinuální vyprávění, nýbrž volali po „rozbití celistvosti“¹. Jako odpověď na toto volání se nejprve objevovaly krátké zábavné taneční a pohybové etudy, které se často prolínaly s právě vznikající formou varieté. Paralelně, jako reakce na narativní pohybové formy, od počátku dvacátého století vzniká moderní tanec. Byla v něm odstraněna logika dramatu, která by „mohla být překážkou při vyjádření podvědomých struktur touhy“² ve prospěch „zvýraznění tělesného gesta“³.

Pro svůj základ v pohybu a v nonverbálním vyjádření je pohybové divadlo fenoménem, který si zaslouží podrobné prozkoumání. Sdělení v pohybovém divadle probíhá skrze prostředky, které byly v evropské divadelní tradici do začátku dvacátého století považovány

¹ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, s. 70

² *Ibid.*, s. 74

³ *Ibid.*, s. 74

pouze za doplňkové, jelikož hlavním nositelem významu bylo slovo. Tato konvence je však od přelomu 19. a 20. století narušována. V rámci ustálených divadelních druhů začali někteří autoři, jako například tanečnice Isadora Duncan, Ruth St. Denis a Mary Wigman, klást důraz na pohyb a vizuální stránku a zkoumali vyjadřovací možnosti pohybu. Dovedlo je k tomu uvědomění, že stejně jako slovo fungují jako komunikační prostředek i pohyb, gesta a mimika. Komunikují však jiným stylem a jiné obsahy, které přinášejí odlišný způsob poznání. Toto poznání bychom mohli považovat za hlubší vzhledem k tomu, že pohyb, gesta a mimika nás v životě provázejí déle než slovo a jsou přítomny i na jeho pozadí.

Objevování významovosti pohybu je proto klíčové nejen v kontextu pohybového divadla, ale i v celospolečenském měřítku. Porozumění tomuto způsobu vyjádření, respektive tomuto uměleckému druhu, může napovědět více, než bychom čekali, o způsobu vnímání současného člověka a o tendencích, které v současné společnosti sílí. Srovnání s analýzou odmítavého postoje může vést k pochopení hodnot současného diváka, které se prolínají s jeho životem a utvářejí jeho přístup ke světu. Můžeme se tak dobrat toho, jaké potřeby divák/člen společnosti má a jakým způsobem jsou nebo nejsou uspokojovány.

V této práci se pokusím pomocí odborné literatury nalézt teorie, objasňující vztah pohybového divadla a společnosti, a to na základě jeho původu, stejně tak jako sledováním paralel s jinými společenskými aktivitami. Předkládaná práce se primárně věnuje pohybovému divadlu. Je však nutné hned v úvodu poznamenat, že pohybové divadlo patří do okruhu divadelních umění a v určitých bodech proto vychází z jedné podstaty. Jedná se zaprvé o charakter divadla jako společenské události, zadruhé o zásadu setkání interpreta a diváka a zatřetí o jeho estetickou hodnotu. V těchto mezích má pohybové divadlo pro diváka stejný typ přínosu jako jiné divadelní druhy. Z tohoto důvodu teorie, které hodlám prezentovat oscilují mezi specifiky pohybového divadla a vztahem diváka a divadla všeobecně. Pokusím se však zdůraznit specifika pohybového divadla a vytyčit rysy, ve kterých je přínos pohybového divadla pro diváka zcela výjimečný.

Nalezením umístění pohybového divadla v současné společnosti vytvořím prostor pro otázku vztahu pohybového divadla a diváka. Francouzský sociolog Jean Duvignaud, který se primárně zabýval sociologií divadla, vymezil tři typy sociologického výzkumu divadla. Výzkum zaměřený na publikum, na způsoby prezentace a na vztah obsahu hry a společenského kontextu. Pro svou práci jsem si na základě jeho rozdělení zvolila přístup zaměřený na publikum. Nebudu ho však orientovat směrem ke klasifikaci sociálních skupin tvořících divadelní publikum, což byl postup tradiční v 19. století, ani neprovedu statistickou analýzu směřující k stanovení kvantitativního složení publika. Opustím kvantitativní přístup a

„popisnou sociografii“ a, jak Jean Duvignaud navrhuje, budu se snažit uplatnit analýzu postojů, naladění a očekávání diváků, tj. jejich skutečné potřeby tohoto druhu divadla. Data přitom budu získávat nejprve skrze odbornou literaturu. Díky ní popíši již vyřčené teorie o tom, jaký přínos pro diváka pohybové divadlo má. Poté názory odborníků – teatrologů, antropologů, sociologů, psychologů, estetiků a kulturologů srovnám a propojím s výsledky vlastního kvalitativního výzkumu. Skrze analýzu prožitků a očekávání diváků se pokusím objasnit působení pohybového divadla na jedince i společnost.

2. POHYBOVÉ DIVADLO

2.1 Definice pohybového divadla

Pro účely této práce je třeba nejprve definovat, co pojem pohybové divadlo zahrnuje a v jaké oblasti se při odkazování na něj budeme pohybovat. Víme, že se nám jedná o druh divadla, ve kterém je pohyb záměrně hlavním nositelem významu a hlavním výrazovým prostředkem. Neznamená to však, že by na scéně nemohlo být vysloveno slovo nebo by nemohly být použity jiné scénické prostředky.

V Teatrológickém slovníku Petra Pavlovského se pojmenováním „pohybové divadlo“ míní divadlo, „kde pohyb nese rozhodující část umělecké informace, dominuje“⁴.

Francouzský divadelní vědec Patrice Pavis ve svém mezinárodně uznávaném slovníku hovoří o tom, co já nazývám pohybovým divadlem, jako o divadle gesta či gestickém divadle. Gestické divadlo je podle něj „divadelní forma, která dává přednost gestu a tělesnému výrazu, nevyklučuje však ani užití slova, hudby a ostatních scénických výrazových prostředků“⁵. „Gestické divadlo chápe hercovo tělo jako východisko scény i řeči“⁶.

Francouzský herec, mim, učitel pohybu, zakladatel vlastní divadelní školy zaměřené na umění hereckého pohybu a gest a v neposlední řadě myslitel pohybového divadla Jacques Lecoq takové divadlo, u kterého je gesto základem inscenace, nazývá fyzickým divadlem.

Petr Pavlovský v Teatrológickém slovníku používá pojem „pohybová umění“, ale nevysvětluje, co je jimi přesně myšleno a jakou mají hierarchii. Široký pojem „pohybová umění“ v sobě, dle mého názoru, může zahrnovat nejen divadelní žánry, ale i mimodivadelní pohybové dovednosti, jako jsou například bojová umění.

Otázku charakteristiky je možné řešit dvěma způsoby. Jednou z možností je vyjmenovat všechny žánry, které do daného druhu zamýšlíme zařadit a uvést charakteristiky těchto žánrů, pro které je do celku pohybového divadla řadíme. Druhou variantou je nalézt charakteristiky, které jsou všem těmto žánrům společné a které je zároveň odlišují od ostatních druhů divadla. Vzhledem k tomu, že hranice mezi jednotlivými žánry mizí, domnívám se, že není chybným krokem spojit více žánrů pohybového a gestického divadla pod jeden pojem, který klasifikujeme jako druh divadelního umění.

⁴ *Základní pojmy divadla: Teatrológický slovník*. Ed. Petr Pavlovský. Praha: Libri 2004, heslo Druhy divadla, s. 94

⁵ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: Slovník divadelních pojmů*. Praha : Divadelní ústav, 2003, heslo Divadlo gesta, gestické divadlo, s. 107

⁶ *Ibid.*, s. 107

Pokusím se proto nyní charakterizovat pohybové divadlo jako samostatný divadelní druh. Pohybové divadlo pro mě znamená především komunikaci pohybem. Zatímco činoherní divadlo využívá dominantně slova, aby sdělilo svůj obsah, pohybové divadlo ke stejnému účelu využívá převážně pohyb. Pohyb vyjadřuje emoce a myšlenky interpreta, může však být i prostředkem narace. Obsah sděluje skrze formu, dynamiku, intenzitu, rytmiku, energii, vztah k prostoru a k ostatním postavám na scéně. Má volnost v tom, že nemusí být svázané textem a konkrétními významy. Nechává tak více prostoru pro fantazii a smyslové vnímání. Jeho smysl může být jemnější, někdy i slovy nezachytitelný.

2.2 Žánry pohybového divadla

Vzhledem k tomu, že teatrologická terminologie v oblasti pohybového divadla není sjednocena, považuji za nutné pokusit se vytyčit na základě definic v Teatrologickém slovníku Petra Pavlovského a v Divadelním slovníku Patrice Pavise i na základě vlastní zkušenosti obsah pojmů, které budu v souvislosti s tématem pohybového divadla v této práci užívat. Níže uvedené žánry divadla představují přehled divadelních žánrů, které pro účely této práce budu řadit do celku pohybového divadla.

Uvedené žánry jsem rozdělila do tří kategorií, které odrážejí jejich vztah k dramatičnosti. Inspirovala jsem se přitom rozlišením dramatického a nedramatického scénického tance v Teatrologickém slovníku. Dramatický tanec podle něj zprostředkovává konkrétní významy. Nedramatický je v něm dělen na tanec se sebereflexivní výpovědí, tanec inspirovaný abstraktním výtvarným uměním a nezávislý absolutní tanec, který může čerpat z jakéhokoli pohybu, přičemž námětem je tělo tanečnicka a jeho fyzické zážitky. Podobné rozlišení se nacházelo již v staroindickém divadle (spis Nátjašástra), kde byl rozlišován čistý tanec (nrta), pantomimický tanec (nrtya) a taneční složka hereckého projevu (nátja).

Nedramatické formy:

Současný tanec. Objevuje se od druhé poloviny 20. století. Nehledá novou techniku, využívá libovolně směs již zavedených technik, přičemž čerpá především z postupů a metod moderního a postmoderního tance, a zaměřuje se přitom na proces tvorby a na naplnění určité filosofie. Jeho mottem je průzkum a výzkum. Je laboratoří inovací a výrazem originálních osobností. Tvůrcem inscenace je choreograf. Časté jsou autorské inscenace. Často bývá provázen hudbou nebo jiným zvukovým doprovodem, ale není to nutností. Bývá doplňován i jinými médii.

Moderní tanec. Vzniká na přelomu 19. a 20. století. Důraz je kladen na samostatný pohybový projev tanečníků, který sleduje vždy jednu techniku. Jednotlivé techniky jsou techniky „osobností“ což znamená, že tvůrcem inscenace je choreograf, který tvoří vždy svým specifickým stylem. V jeho stylu se odráží unikátní zaměření na určité aspekty tance. Mezi hlavní osobnosti řadíme Isadoru Duncan, Alvina Aileyho, Loie Fullerovou, Ruth St Denis, Doris Humphreyovou, Marthu Grahamovou, Mary Wigmanovou, Francoise Delsarte, Émila Jaquese-Dalcroze, Rudolfa von Labana, Lestera Hortona a José Limóna. Moderní tanec bývá provázen hudbou, ale není to nutností.

Postmoderní tanec. Je nelineární, nestupňuje se, nepsiologizuje a je abstraktní. Hledá čisté a jednoduché formy. Často bývá provázen hudbou, ale není to nutností. Tvůrcem inscenace je choreograf. Za zakladatele této linie je považován Merce Cunningham.

Výrazový tanec. Je sebereflexivní, velmi důležitý je prožitek tanečníka. Tvůrcem inscenace je choreograf. Tento typ tance bývá provázen hudbou, ale není to nutností. „Pohyb tanečníka vychází z jeho nitra směrem ven a vyzáruje do prostoru. Kontrakce jednoho nebo skupiny svalů musí být doprovázena další kontrakcí svalů protilehlých.“⁷ Za jeho zakladatelku je považována Mary Wigmanová.

Gestické divadlo. Hlavním výrazovým prostředkem je gesto a tělesný výraz. Nezamítá však využití jiných scénických výrazových prostředků, jako například slova, hudby. Není však popisné ve smyslu pantomimy. Tělo je základ a ostatní prostředky mu slouží jako „expresivní gesta“⁸.

Mezi dramatickým a nedramatickým

Balet. Vyznačuje se kanonizovanou pohybovou technikou. Pohybově inscenaci řídí choreograf, který však vychází z již daného pohybového slovníku. Balet je propojen s hudební složkou a je charakteristický absencí verbální složky. Kostrou klasického baletu je nějaký příběh. Z klasického baletu vznikly balet současný a neoklasický, které však již přecházejí v nedramatický tanec. Zásady, kterými se klasický tanec řídí, shrnula Jana Jebavá do čtyř bodů: lineární estetika, lehkost, použití souboru přesných kroků a vyloučení některých pohybů.

Pantomima. Používá herecká gesta, která jsou popisná. Jejím materiálem je pohyb, ve kterém „nedominuje specifická stylizace napojená na hudbu nebo analogicky organizovaný

⁷ JEBAVÁ, Jana. *Kapitoly z dějin tance a možnosti terapie*. Praha: Karolinum, 1998, s. 114

⁸ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: Slovník divadelních pojmů*. Praha : Divadelní ústav, 2003, s. 107, heslo Divadlo gesta

rytmus“⁹. Hojně využívá mimiku. Může být dramatická i nedramatická (syžetová i nesyžetová). Otakar Zich v knize *Estetika dramatického umění* uvádí, že je to umění mezidruhové, jelikož má přesahy do činohry, ale i k tanci. Vznikají tak druhy jako taneční pantomima, baletní pantomima, tělesný mim.

Porušením konvence němého projevu nebo naopak kladením důrazu na pohyb v konvenčně verbálních formách divadla vznikly nové žánry divadla, které nyní člením do celku pohybového divadla. Jejich základem je pohyb, avšak jejich celek se neomezuje na němý projev. Objevuje se v něm i text v různých podobách a další scénické výrazové prostředky.

Dramatické formy:

Taneční divadlo. Pojem vznikl překladem z německého výrazu Tanztheater, který souvisí se vznikem tohoto žánru v německém prostředí. Poprvé o něm lze hovořit v tvorbě K. Joose, která vycházela z německého expresionistického tance. Jeho následovnicí, jež tento žánr proslavila, byla německá choreografka Pina Bausch. Taneční divadlo propojuje jednotlivá scénická umění - používá texty, scénografii, objekty, kostýmy. Tanec se vyznačuje výraznou divadelností, objevuje se příběh a dramaturgie. „Na rozdíl od čistého tance se od reality neodvrací, ale čerpá z ní.“¹⁰ Jednání postav v rolích je symbolické. Pohyby jsou psychologicky nebo sociologicky motivované. Snaží se propojovat slovo a pohyb. Spojuje tanec s prvky činohry i všedními pohyby. Pohybově inscenaci řídí choreograf, který má svůj osobní styl. Závislost na hudbě není.

Fyzické divadlo. Divadelní forma, která je spojena s tvorbou Lloyda Newsona (DV8) a Jerzyho Grotowského (Divadlo laboratorium), přičemž každý z nich tuto formu rozvíjel jiným směrem. U J. Grotowského se jednalo o příklon ke spiritualitě a rituálu. L. Newson představuje snahu tělesně prezentovat obrazy odrážející sociální a psychologické problémy. Využívá k tomu interprety, kteří mají různé fyzické dispozice, které se často neshodují s představou o ideálním těle tanečníka. U následovníků se mísí vliv těchto zakladatelů s vlivem butó. Dramatické sdělení se odehrává skrze fyzické prostředky. Může být založeno na textu, ale hlavní důležitost má fyzický výraz.

Pohybové divadlo. Moderní pohybové divadlo je charakterizováno dominancí hereckého pohybu soustředěného na tělo herce, který není ani pantomimický ani tanečně

⁹ *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník.* Ed. Petr Pavlovský. Praha: Libri 2004, heslo Pantomima, s. 209

¹⁰ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: Slovník divadelních pojmů.* Praha : Divadelní ústav, 2003, s. 396, heslo Taneční divadlo

stylizovaný. Kombinuje různé pohybové techniky. Vědomá sémantika. Probírá společenské morální otázky. Důležitá je postava režiséra, který v inscenaci spojuje více vlivů a typů pohybového slovníku.

Nonverbální divadlo. Prostředkem dramatického sdělení je pohybová, gestická či mimická aktivita. Využívá všech divadelních prvků mimo slova. Není svázané s hudbou. Může jim být např. čistá pantomima, klauniáda.

S ohledem na vzájemné přesahy, vlivy a nejasné hranice žánrů vznikajících ve dvacátém století doplňuji grafické zpracování.

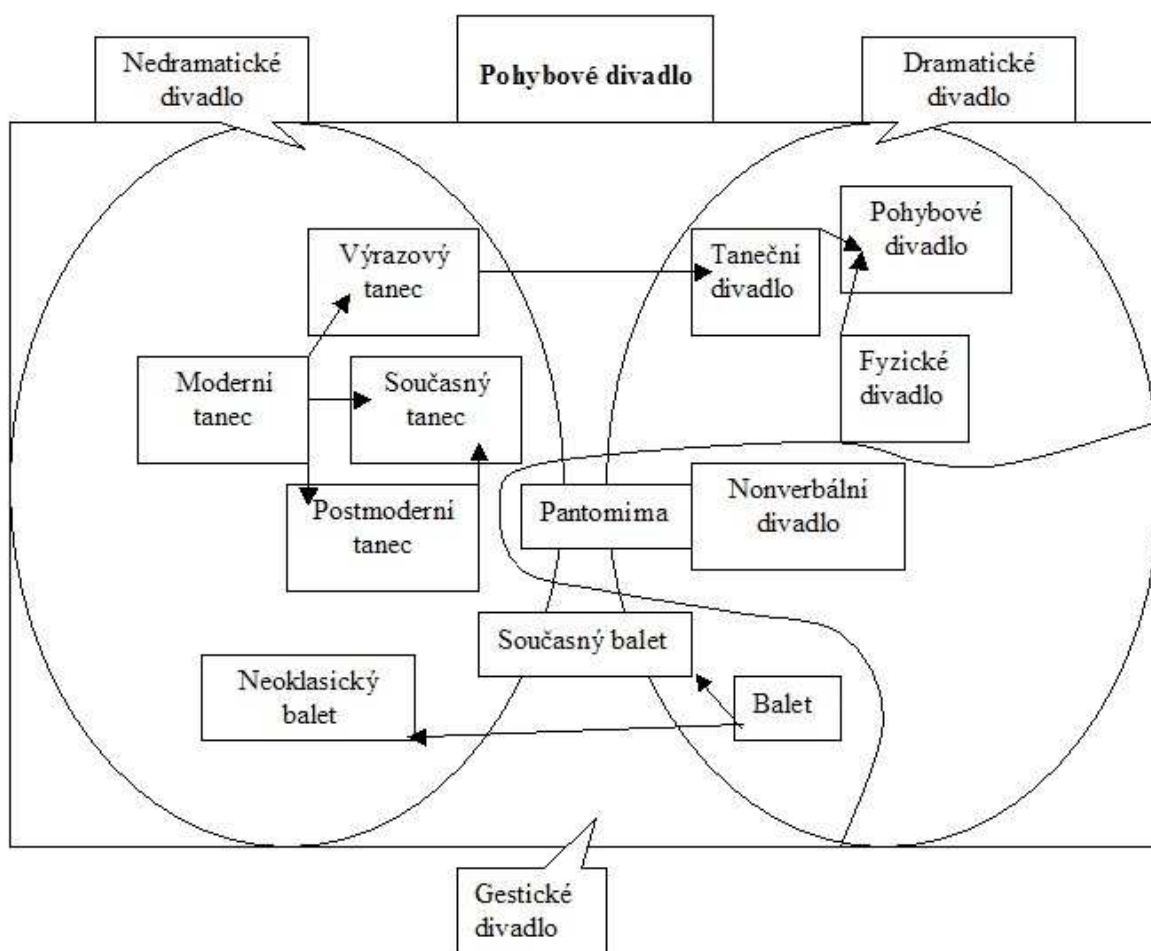


Schéma č. 1

Pojmy jako balet a pantomima jsou jasně definovány. Je tomu tak díky přesně stanovené formě, která vyvstává z jejich dlouhé tradice. Moderní tanec, jehož vznik se datuje na přelom století, je kvůli individuálním stylům jednotlivých choreografů hůře definovatelný, ale srovnáním s baletem, vůči kterému se vymezoval, vyplývá nezaměnitelná charakteristika. U dalších pojmů jsou však definice méně zřejmé a nejednoznačně určitelné. Pojmosloví zatím

není pevně ukotveno. K problému ustálení terminologie přispívá charakter divadelního umění od začátku dvacátého století, které směrem k současnosti stále více překračuje hranice jednotlivých druhů a vytváří v každé inscenaci specifickou synkrezi.

3. VZTAH SPOLEČNOSTI A POHYBOVÉHO DIVADLA

3.1 Pohybové divadlo v kontextu každodennosti

Taneční antropoložka Drid Williams přináší názor, že je mylné rozlišovat tanec a jiné formy pohybu. Jakýkoliv lidský pohyb je dle jejího názoru formou lidského vyjádření, které má být předmětem antropologického výzkumu. Říká, že „tanec obsahuje hodnoty, postupy a názory, které nejsou příliš odlišné od těch, které jsou spojeny s běžným lidským jednáním“^{11, 12}. Důvod proč Drid Williams uvádí tanec a lidské jednání do souvislosti je, že oba tyto způsoby projevu vznikají v rámci socializace a jsou tudíž stejně hodnotnou výpovědí o dané společnosti. Obojí je výpovědí o společnosti, avšak každé funguje v jiném kontextu a slouží jinému účelu. Tanec a ostatní lidské pohybové jednání je tak spíše dvojicí komplementární, stejně jako pohybové divadlo a každodenní pohyb.

Pohybové divadlo, budeme-li hovořit čistě o divadelní formě a ne o performativních prvcích v běžném životě, nelze považovat v pravém slova smyslu za produkt socializace. Nejedná se v něm o formu, která by vznikala přímo v rámci sociální interakce. Přesto je divadelní pohybový slovník metaforou našich každodenních pohybů, které produktem socializace jsou. V tomto smyslu pohybové divadlo odráží ostatní formy vyjádření a naši běžnou pohybovou zkušenost. Můžeme jej sledovat nejen jako odraz psychologie a kreativity jednotlivých umělců, ale i jako odraz ekonomického a sociálního života. Z pohybů, které jsou na scéně uplatňovány, lze číst normy, a to jak estetické, tak společenské a jiné, jaké ve společnosti v daném období panují. Uvědomíme si to, srovnáme-li taneční a pohybové inscenace z odlišných historických dob. Podobné paralely vidíme i v jiných druzích umění, v případě pohybového divadla se nám však jedná především o odraz těchto norem ve vztahu k tělu a pohybu. Při pohledu do historie vidíme zcela zřetelně, že vývoj pohybového divadla následoval vývoj společnosti. Přesto, že je pro nás obtížné dívat se objektivně na současnost, vidíme jisté paralely mezi duchem společnosti a směřováním divadelního pohybového výrazu.

Například objevující se nahota byla dříve bojem s potlačovanou tělesností a s tabuizovanou sexualitou. Také v současných inscenacích téma sexuality a těla přichází velmi často. Jedná se zřejmě o reakci na kult těla a vysoké standardy vytvořené módním a

¹¹ „dance possesses values, practices, and beliefs that are not all that different from those connected with ordinary human actions“ in WILLIAMS, *Drid. Anthropology and the Dance*. University of Illinois Press, 2004, p. 5

¹² Pokud není uvedeno jinak, jedná se o vlastní překlad autorky práce.

lifestylovým nátlakem. Současným pohybovým divadlem je také vytvářen protipól k racionalitě (zaměření na mysl) současné společnosti. Populární body-mind přístupy k pohybu reflektují potřebu popření dualismu mysl-tělo, zapojení těla a uvědomění si těla ne pouze jako prostředku reprezentace, ale jako prostředku prožívání. Ruku v ruce se snahou o rovnoprávnost žen a mužů jde i pohybové vyjádření, ve kterém se stírají rozdíly mužské a ženské energie. Míšení různých druhů pohybů a stylová inspirace z celého světa napovídá o multikulturalitě současné evropské společnosti.

Vztah pohybového divadla a společnosti jasně vidíme také na tom, že technologické změny a urbanizace přinesly nové pohybové vzorce. Pohybové divadlo ukazuje tělo tak, jak je ve společnosti přijímané a chápané. Tělo je vlastně mikrokosmem společnosti. Pohybové vzory se proto liší společnost od společnosti a kulturu od kultury. V současném západním světě se však tyto rozdíly zmenšují. Hlavní roli v tomto procesu hraje globalizace.

V souvislosti s každodenností rozlišila v knize *The Anthropology of Dance* jedna z iniciátorek antropologie zaměřené na „performing arts“¹³, Anya Royce Peterson, tanec na dva druhy. Na tanec jako estetickou aktivitu a na tanec, který slouží i jiným funkcím, známý pod pojmem lidový (folklórní) tanec. V prvním případě se jedná o scénický tanec, přičemž to, co ho z každodenních pohybů dělá tancem, je jeho estetizace s důrazem na pohyb sám o sobě. Toto rozlišení lze převzít na celou oblast pohybového divadla. Je však třeba si uvědomit, že pohybové divadlo v některých svých žánrech – jako například v tanečním či fyzickém divadle nespočívá v pohybu samu o sobě, nýbrž reflektuje společenská ustanovení a zcela záměrně v rámci inscenace užívá každodenního pohybového slovníku, kterým se snaží poukázat na určitý problém. Anya Royce Peterson ve své knize toto dělení uzavírá s tím, že u obou těchto skupin se jedná o projev lidského chování. Tudíž by v zájmu antropologů, kteří se zajímají o tanec, potažmo pohybové divadlo, jakožto projev člověka a jeho kultury, měly být obě tyto skupiny. S tímto doporučením naprosto souhlasím, a tak přesto, že se v této práci zabírám pouze pohybem divadelním, tedy estetizovaným, snažím se poukázat na jeho obsah a sdělnost, která zcela překračuje divadelní rámeček.

V podobném duchu uvádí socioložka Helen Thomas, která se zabývá sociologií těla, v knize *The Body, Dance and Cultural Theory* dva přístupy k výzkumu pohybu. První z nich je formalistní, který se zabývá estetikou pohybu. Druhý je kontextuální a zabývá se souvislostmi, ve kterých se daný pohyb objevuje. Mluví též o dvou typech analýz. První je vnější a druhá vnitřní. Vnější se zabývá externími faktory, jako jsou sociální, kulturní a umělecké. Vnitřní se soustředí na smyslové kvality zkušenosti.

¹³ „performing arts“ je pojem zahrnující umění jejichž hlavním médiem je umělcova přítomnost. Mnou stanovený pojem „pohybové divadlo“ je této umělecké skupině podřazený.

Přístupům Helen Thomas i Any Royce Peterson se budu podrobněji věnovat později, v kapitole věnované způsobům analýzy. V tuto chvíli je si třeba pouze uvědomit, že tyto přístupy naznačují, že samotná forma (tedy pohybové vzorce) nemá dostatečnou výpovědní hodnotu. Zkoumání formy patří do oblasti tradičního chápání taneční/divadelní vědy, oproti tomu pro antropologa je důležité pochopení toho, co daná forma vyjadřuje. Z tohoto důvodu je nutné uplatňovat kontextuální analýzu navrhovanou Helen Thomas i funkcionální analýzu navrhovanou Anyou Royce Peterson. Jak upozorňují psychologové Rom Harré a Peter Secord, „když popisujeme jednání jako pohyby, ztrácíme pravý význam jednání jako součásti lidského společenského života“¹⁴. Divadelní vědec a editor knihy zabývající se divadelní pohybovou technikou *Theatre of Movement and Gesture* David Bradby v její předmluvě píše: „každý čin, každý pohyb, který uděláme, obsahuje význam, ať už zamýšlený nebo ne“¹⁵.

Odlíšným směrem je přístup ISTA¹⁶ (Mezinárodní škola divadelní antropologie). Ta aplikuje zcela jiný přístup k výzkumu. V principu navazuje na strukturalistický přístup předního francouzského antropologa Clauda Lévyho-Strausse, který se pokoušel nalézt souvislosti mezi uměním a logikou společnosti. Navázala však především na tradici započatou francouzským divadelním vizionářem Antoninem Artaudem a ruským režisérem Vsevolodem Emiljevičem Mejercholdem a pokračující v postavě polského režiséra a zakladatele „divadla laboratoře“ Jerzyho Grotowskeho, kteří se snažili „prohlédnout a rozluštit mytický divadelní jazyk“¹⁷. ISTA se zaměřila na studium „chování lidské bytosti uplatňující fyzickou a duševní přítomnost v situaci strukturovaného divadelního představení podle zásad, které se liší od každodenního života“¹⁸. To, co jejího zakladatele Eugenia Barbu zajímá, je vztah divadelní reality a diváka a zda tento vztah může zpětně ovlivňovat divadelní tvorbu. Klíčový je přitom výzkum „tělesné techniky“, který se na rozdíl od pojetí francouzského sociologa Marcela Mause, jenž zdůrazňuje užití těl v kontextu určité společnosti, zaměřuje na nekaždodenní divadelní užití těla. Z tohoto přístupu se vynořuje Barbova domněnka, že divadelní pohyb je odlišný od pohybu určovaného socio-kulturním kontextem. Vychází z předpokladu, že „různí

¹⁴ „when we describe actions in terms of movements, we lose the real significance of the action as a part of human social life“, Harré a Secord 1972:39 in WILLIAMS, *Drid. Anthropology and the Dance*. University of Illinois Press, 2004, p. 21

¹⁵ „...every action, every movement that we make, carries meaning, whether we intend it or not.“ in LECOQ, Jacques. *Theatre of Movement and Gesture*. Abingdon : Routledge, 2006, p. XIII

¹⁶ ISTA byla založena roku 1979 divadelníkem Eugeniem Barbou na platformě dánského divadelního souboru Odin Teatret. Náplní její činnosti je pořádání konferencí, při kterých se snaží vytvořit síť zainteresovaných vědců a divadelníků, kteří posléze i nadále pokračují ve výzkumu na daná témata. Výsledky jsou interpretovány na univerzitě Euroasijského divadla. Jedním z jejich výstupů je také *Slovník divadelní antropologie*, ze kterého v této práci čerpám.

¹⁷ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: Slovník divadelních pojmů*. Praha : Divadelní ústav, 2003, s. 65, heslo Divadelní antropologie

¹⁸ BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie*. Praha: Lidové noviny/Divadelní ústav, 2000, s. 5

herci/tanečníci na různých místech a v různých dobách sdíleli navzdory stylovým formám specifickým pro tu kterou tradici společné principy¹⁹. Hledá proto, stejně jako Jerzy Grotowski, „konstantní a transkulturní prvky“²⁰ – tedy jakýsi objektivní základ. Přesto, že fyzický divadelní projev v sobě v určitých momentech objevuje archetypální, tedy „celospolečenský“, fyzický výraz a z druhé strany v sobě zároveň spojuje mezikulturní vlivy, je otázkou, zda nezávislost na socio-kulturním kontextu je či není výraznější než právě závislost na něm. V rámci pohybového divadla je však důležité i jiné Barbovo zjištění. V návaznosti na poznání, že v mnoha kulturách nebývá (speciálně na východě) herectví a tanec rozlišováno, je Eugenio Barba spojuje v jedno.

Pohybové divadlo se objevuje ve všech společnostech a odráží se v něm různé aspekty života. Je jedním z prostředků reflexe. Všude na světě mají lidé potřebu na sebe navzájem pohlížet, hodnotit se a srovnávat. Kromě toho, že nonverbální sdělení je lépe mezikulturně sdělitelné, je pohybové divadlo výjimečné tím, že má velký potenciál vyjadřovat nevědomé oblasti duše. Polská divadelní teoretička Irena Sławińska uvádí: „divadlo vyjadřující podvědomé rejstříky lidské duše používá hlavně neverbální prostředky své exprese (..)“²¹. Obrátíme-li tuto větu, uvědomíme si, že při snaze o porozumění pohybovému divadlu můžeme čerpat ze společně sdílených zkušeností, které ovlivňují vývoj jedince i lidstva. Pohybové divadlo znovu probouzí naši citlivost a vnímavost k nevyřčenému.

¹⁹ Ibid., s. 6

²⁰ Ibid., s. 237

²¹ SŁAWIŃSKA, Irena. *Divadlo v současném myšlení*, Praha : Studio Ypsilon, 2002, s. 144

3.2 Pohyb v kontextu univerzálně sdílených zkušeností

Předchozí kapitulu jsem zakončila zmínkou o univerzálně sdílených zkušenostech. Jedná se zaprvé o momenty, o nichž mluví Jacques Lecoq, které každý ve svém životě zažil a musel se s nimi vypořádat. Zadruhé lze hovořit o hlubších zkušenostech, které přesahují rámec našeho života. Jsou to ty, které si s sebou neseme jako potomci lidského rodu.

Během dlouhého vývoje lidstva se člověk musel adaptovat na různé změny, které ve větší či menší míře ovlivňovaly jeho způsob života, popřípadě jeho život ohrožovaly. Neustálý nepřetržitý vývoj člověka dovedl do současnosti a zůstává v něm pevně zakotven. Přirovnání, které by se dalo použít, je srovnání člověka s kopcem, který pod povrchem skrývá různé geologické vrstvy vedoucí k jeho počátkům, na kterých lze pozorovat vývoj a adaptace na změny. Tato stádia, kterými člověk i celá lidská společnost prošla, jsou uchována v paměti lidstva/paměti druhu.

„Člověk je ‚řízen‘ dvěma programy, genetickým a kulturním“²². Ty se vytvářely již od doby, kdy jsme jako sběrači a lovci procházeli etapou, v níž se utvořily základy nám vlastního druhu adaptace. Jelikož se jedná o velmi dlouhé období. „předpokládá se, že zkušenosti z takového způsobu života musejí být natolik fixovány, uloženy v ‚kolektivní paměti‘, že představují prazáklad, pravzor nebo-li kód (nadbiologický, kulturní) lidské existence, který i do budoucna predestinuje možnosti i limity adaptace jakožto nástroje a způsobu orientace lidí v prostředí, formy jeho užívání a ‚zabydlování‘“²³. Biologická adaptace nám přitom umožňuje přizpůsobovat se pomocí morfologických, fyziologických a etologických změn a kulturní adaptace je „specificky lidský, nadbiologický způsob přetváření světa člověkem prostřednictvím výroby artefaktů, vytvářením sociokulturních regulativů a akumulací idejí“²⁴. Kultura je „mnohvrstevný systém nadbiologických mechanismů (materiálního i spirituálního charakteru), pomocí kterých a díky kterým se stimuluje, realizuje a koordinuje činnost lidí v sociálně organizovaných skupinách. Jako ‚nadbiologický kód‘ představuje kultura bázi, od níž se odvíjejí všechny systémové vazby mezi člověkem, společností, přírodou a umělým prostředím“²⁵.

Dle kulturní ekoložky Jitky Ortové se z této „existenční základny“ vytvořila existenciální dimenze bytí, což znamená uvědomování si sebe samého, vědomí života a smrti, vědomí času a prostoru i vědomí sociální, ze které vyrůstaly a vyrůstají formy uměleckého

²² ORTOVÁ, Jitka. *Kulturní a sociální ekologie II*. Praha : Karolinum, Praha : Karolinum, 1997, s. 30

²³ Ibid., s. 28

²⁴ SOUKUP, Václav. *Dějiny antropologie*. Praha: Karolinum, 2004, s. 629

²⁵ ORTOVÁ, Jitka. *Kulturní a sociální ekologie II*. Praha : Karolinum, 1997, s. 37

vyjadřování. „Na základě soudobých poznatků se předpokládá, že umělecké cítění se trvale vepsalo do vnitřní paměti (genofondu) lidské společnosti“²⁶, přičemž „podkladem je široká báze estetických prožitků, majících svůj prazáklad v emocích“²⁷. Taneční antropoložka Judyth Lynne Hanna²⁸ například tvrdí, že tanec je kulturním vzorem a je smysluplný. Domnívám se, že její tvrzení je možné vztahovat na veškeré formy pohybového divadla. J. L. Hanna se přitom odvolává na etnomuzikologa Johna Blackinga, který hovoří o univerzálních zkušenostech a strukturách těla i mysli a nazývá je kolektivním vědomím a univerzálním estetickým smyslem.

Ať už jsme si toho vědomi nebo ne, jsou to tyto věci, které nás ovlivňují v základní rovině. Proto se domnívám, že pohyb, který patří mezi základní charakteristiky lidského bytí, vychází z těchto kořenů. Lze jej jako takový zkoumat a nacházet v něm výpovědi všeobecně o lidském rodu, stejně tak jako lokálně či časově omezeně o určité společnosti.

Paměť druhu se projevuje na úrovni vědomé stejně tak jako na úrovni nevědomé. Spousta věcí, které jsme již dávno zapomněli, zůstává uchována v našem nevědomí a přístup k nim je nám na vědomé úrovni uzavřen. Přesto se tyto zkušenosti občas objeví jako pud, instinkt či intuice. Citlivější jedinci jsou na ně lépe napojeni, dokáží je lépe vnímat a využívat. Diváci to vnímají jako něco, co v nich rezonuje, přesto že třeba přesně nedokáží pojmenovat, proč tomu tak je. Umělci, na druhé straně, do této banky dokáží šáhnout a vytvořit z ní představení, které diváka zasáhne.

V současnosti se lidé snaží o racionalizaci, popisnost a verbalizaci. Umění slova se rozvinulo do takových brilantností, že už jeho pravdivosti nelze věřit. Oproti tomu nonverbální komunikace zůstává, i přes snahy o její využití k vlastnímu prospěchu, tím, co prozrazuje naše vnitřní pochody. Přesto, že gesta, mimika a pohyby jsou stejně tak jako jazyk kulturně naučeny, jsou pro nás hůře ovladatelné. Může to být tím, že na ně neklademe tak velký důraz jako na slovo a nonverbální komunikace nám spíše spontánně „proklouzává mezi prsty“ nebo také proto, že provází náš vývoj déle než slovo. Máme tyto prostředky nonverbální komunikace natolik zažité, že změny v jejich používání jsou pro nás velmi obtížné. Jejich výpověď napovídá o naší kultuře více. Mohou ilustrovat slovo, zastupovat ho, ale též odhalovat to, co nejsme schopni verbalizovat (a to ať už proto, že si toho nejsme vědomi nebo proto, že to odmítáme projevit).

²⁶ Ibid., s. 40

²⁷ Ibid., s. 40

²⁸ HANNA, Judith Lynne. *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. Austin : University of Texas Press, 1980, pp. 30 - 31

Snaží-li se někdo lhát, často ho tělo prozradí. Ze svého pozorování vím, že herec učící se svou roli má většinou menší problém se zvládnutím textu než s odpovídajícím přesvědčivým vystupováním. Pokud naše slova neodpovídají tomu, o čem se své okolí snažíme přesvědčit, bývají to často děti, které poznají, že situace není taková, jak se snažíme, aby vypadala. Jak je to možné? Tento jev odkazuje k intuitivnímu propojení s podvědomím a k neotupěné citlivosti. V běžných situacích podvědomě využíváme určitý systém, který ovlivňuje naše přemýšlení o věcech a který nás udržuje v mezích kolektivního vědomí. Tato „společenská paměť“ funguje na úrovni lingvistické, čímž se zabývala strukturální jazykověda, na úrovni smyslové, ale také, jak jsem zde uvedla, na úrovni tělesné. I tuto úroveň je potřeba rozvíjet a udržovat, přičemž pohybové divadlo představuje jednu z cest jak toho dosáhnout.

4. VÝZNAM POHYBOVÉHO DIVADLA

Antropologické přístupy ukazují, že člověk je tělesně podmíněný a má mimo jiné i gestickou a rytmickou paměť. Někteří antropologové, jako například francouzský antropolog, archeolog a historik André Leroi-Gourhan²⁹, který svůj výzkum soustředil na pravěké techniky a umění a ve své teorii spojil vývoj gestiky s vývojem techniky a technologie, se domnívají, že na zachování těchto „tělesných zkušeností“, na schopnosti si na této úrovni udržovat jistou „gramotnost“ a orientaci, závisí budoucnost naší kultury. Podívejme se tedy podrobněji na to, jaký význam pro nás má pohybové divadlo.

4.1 Historická perspektiva

Podle divadelních historiků pantomimické, rytmické a gymnastické tance stály na počátku divadelních projevů. Komunikace mezi lidmi probíhala skrze gesta, která byla obohacována afektivními významy a byla prostředkem vyprávění a sdílení určité historie. Gestické vyjádření lidem přišlo jasné a srozumitelné. Jak uvádí divadelní historička Eva Stehlíková v monografii věnované antickému divadlu, již v antice byl velmi rozvinut divadelní žánr nazývaný pantomimus, jehož hlavním vyjadřovacím prostředkem bylo gesto a pohyby těla (podobně jako v moderní pantomimě či tanci, s tím rozdílem, že interpret využíval masky). Zkušenost diváka s vnímáním pohybu se tedy přenáší již z prvního století př. n. l. a v současnosti se jedná spíše o znovuoobjevení a znovunalezení tohoto vyjadřovacího prostředku. O potenciálu pohybového divadla v současnosti svědčí i to, že pantomimus byl ve své době obdivován a až na výjimky, odsuzující pantomimus z morálního hlediska, oblíben. Publikum obdivovalo „zručnost“ interpretů, schopnost osobitého zpracování mytologických příběhů a především srozumitelnost pantomimu. Texty, někdy zpívané sborem, nebyly k pochopení pantomimu nutné. Divákům v orientaci občas pomohl hlasatel, který téma pantomimy předem vysvětlil. V současné době však tuto oporu, v případě nutnosti, můžeme nalézt v divadelním programu. Právě pro tuto druhotnou funkci textů byl již ve své době, podle Stehlíkové, pantomimus považován za „ideální podívanou pro mnohonárodní publikum“³⁰.

V současnosti však komunikační tok skrze gesta není již tak samozřejmý. André Leroi-Gourhan to vysvětluje tím, že s příchodem strojů začalo docházet k redukci užívání těla. Stroje vykonávají práci za nás a my ztrácíme kontakt s fyzickou realitou – tím se pro nás

²⁹ SŁAWIŃSKA, Irena. *Divadlo v současném myšlení*, 2002, s. 322 - 325

³⁰ STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. Praha: Karolinum, 2005, s. 182-184, heslo Pantomimus

začínají stávat některé pohyby a gesta vzdálená, postrádají svůj obsah. André Leroi-Gourhan se domnívá, že toto historické vědomí obsahu gest a pohybů máme zatím stále uloženo ve své „společenské paměti“, avšak obává se jeho ztráty, pokud i nadále bude náš vývoj pokračovat směrem k virtuální odtělesněné realitě. Tento vývoj by podle něj mohl znamenat ohrožení umění a evropské kultury.

4.2 Skryté obsahy

Pohybové divadlo je jedním z prostředků, jak lze i nadále upomínat na významovost gest a pohybů. Práce na inscenaci pohybového divadla spočívá právě v nalezení esence, jádra pohybu – základu, který nese konkrétní význam. Dochází přitom k návratu k jakémusi původnímu, archetypálnímu materiálu, který je pak sdělován divákovi. V tom probouzí vzpomínku na podvědomé porozumění pohybu. Pohybové divadlo tak vlastně jako vedlejší efekt působí na udržování aktivní společenské paměti. Tvůrci pohybového divadla však také nalézají nové tvary – ať už tím, že původní materiál rozvíjejí a posouvají do jiné roviny nebo tím, že inspirováni současnou společností prozkoumávají zcela nový pohybový rejstřík. Funguje zde princip zrcadla, kdy pohybové divadlo, inspirováno společností, odráží její upravený obraz zpět k divákům, kteří se v obraze rozpoznávají. Někdy se jim zdá obraz nejasný a rozmlžený a právě jeho čtení učí diváky zaostřit zrak a rozpoznat významovost gest a pohybu.

J. L. Hanna identifikuje sedm stránek v tanci – fyzickou, kulturní, psychologickou, sociální, komunikační, ekonomickou a politickou. Z toho vyplývá, že tanec a pohybové divadlo jsou plny významů. Takto široká významová část je však ve výsledném celku obsažena jen z části úmyslně. Některé prvky přijdou automaticky, přirozeně – což však neznamená nic jiného, než že vycházejí z kultury dané společnosti a, stejně tak jako v ostatních jejích členech, jsou pevně ukotveny v tvůrcích dané inscenace. Divadelní inscenace se tak stává pro diváka komunikativním celkem, který předává komplexní celek významů. V tomto se divadlo neliší od jiných lidských aktivit. Britský strukturalistický antropolog Edmund Ronald Leach uvádí, že „skoro každá lidská aktivita, která se odehrává v kulturně ohraničeném území (...), má technický aspekt, který něco vykonává a estetický, komunikativní aspekt, který něco vyjadřuje“³¹. Záleží pak na konkrétním divákovi, které z významů je schopen odhalit a rozpoznat, které k němu skutečně promluví. To závisí na jeho

³¹ „Leach argues that „almost every human activity that takes place in culturally defined surroundings ...had a technical aspect which does something and aesthetics, communicative aspect which says something.“ In HANNA, Judith Lynne. *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. Austin : University of Texas Press, 1980, p. 46

předchozích zkušenostech a jeho připravenosti, kterým se budu věnovat v kapitole o estetickém působení.

4.2.1 Obrazivost

V souvislosti se čtením obsahů pohybového divadla se nabízí spojení pohybového vyjádření a mýtu jako příběhu, který nesděljuje konkrétní informace, ale vyvolává prostřednictvím obrazů dojem hlubšího porozumění celku světa nebo nějaké jeho části. Sociolog Percy Saul Cohen uvádí sedm koncepcí mýtů.³²

1. Mýtus jako „způsob vysvětlení určitých jevů, jenž vznikl v jisté počáteční etapě kultury“
2. Mýtus jako „forma symbolické výpovědi s expresivní funkcí a jako taková využívá možností metaforického jazyka“
3. „Mýtus jako projev podvědomí nebo nevědomí“
4. Mýtus vysvětluje vznik nových institucí
5. Mýtus upevňuje integraci skupiny
6. Mýtus souvisí s obřadem, neboť mýtus vyjadřuje slovy to, co rituál akcí
7. Strukturalistická koncepce Lévi-Strausse, dle které má mýtus zprostředkovávat „dialektické nahlížení rozporného uspořádání světa“

V inspiraci těmito sedmi koncepcemi mýtu bych nyní na základě pěti z nich ráda navrhla možné paralely mezi významem mýtu a významem pohybového divadla.

Zaprvé, mluvíme-li o *mýtu jako o „způsobu vysvětlení určitých jevů, jenž vznikl v jisté počáteční etapě kultury“*, nebylo by správné omezit se pouze na verbální vyjádření. Mýtus lze komunikovat i pohybově (viz. například jeho rituální vyjádření). Pohybové vzorce, které si neseme z „počáteční etapy kultury“, dokazují, že ve slovech „způsob vysvětlení“ můžeme vidět i pohybové vyjádření, které k divákovi o něčem promlouvá. Nemusí se jednat o konkrétní příběh (například mýtus stvoření nebo jeho adaptaci), inscenace pohybového divadla může stejně tak dobře pouze vysvětlovat svou vlastní existenci a, jak jsem uvedla výše, učit diváky vnímat významy, které se v pohybech nacházejí. Opačným přístupem je chápání pohybu jako metafory. Stejně jako mýtus je vyprávěn v metaforickém jazyce (*mýtus jako „forma symbolické výpovědi s expresivní funkcí a jako taková využívá možností metaforického jazyka“*), pohybové vyjádření může být o to silnější, jsou-li v něm použity jasné pohybové metafory, které jsou diváci schopni číst. Pohybové divadlo je plné metafor a symbolů, které bez vysvětlování, skrze zkušenosti na individuální i nadindividuální rovině,

³² SŁAWIŃSKA, Irena. *Divadlo v současném myšlení*, Praha : Studio Ypsilon, 2002, s. 97 - 98

přivádějí diváka k bezprostřednímu prožitku odkazovaného. Je to jeden ze způsobů, jakým se lidé mohou v současné době učit naslouchat metaforám. Tato dovednost jim pak umožňuje vnímat svět holisticky, což je v současném světě, charakteristickém specializací, důležité jako prostředek kompenzace. Kromě metaforického pohybu je pohyb také často intuitivním vyjádřením. Ne každý prvek využitý na scéně je promyšlený. Mnohé z nich jsou pouze cítěny tak, že do inscenace patří, že tam musí být a že mají vypadat tak, jak vypadají. Z druhé strany divák též tyto prvky interpretuje podle svého intuitivního cítění. Odkud tato intuice vychází? Ze zážitků, ze společenských kódů a z archetypů, které vstoupily do našeho nevědomí. Stejně jako mýtus „*jako projev podvědomí nebo nevědomí*“ nás navádí na cestu poznání, i pohybové divadlo nás skrze intuitivní porozumění přibližuje k nitru nás samých a naší společnosti. Tím, že pohybové vyjádření vychází z kulturního kontextu společnosti, napomáhá pohybové divadlo, stejně tak jako mýtus (*mýtus upevňuje integraci skupiny*), jedincům prožít stejnou zkušenost a upevnit si stejné styly výkladu, což jim v důsledku umožňuje snáze se začlenit do skupiny. V neposlední řadě divadlo, pohybové divadlo nevyjímaje, souvisí podobně jako mýtus s obřadem (*mýtus souvisí s obřadem, neboť mýtus vyjadřuje slovy to, co rituál akcí*). Proces přípravy inscenace, fixace jednotlivých kroků, výroba speciálních rekvizit, speciální čas a prostor představení, pravidla, která musí divák i herec při představení respektovat...to vše jsou znaky obřadu. Střetává se zde světskost a posvátnost. Divadelní prostředí je místo, ve kterém je nám v současné společnosti dovoleno prožívat momenty vytržení z každodennosti. To je pro nás důležité mimo jiné proto, že jsme díky této zkušenosti schopni reflektovat svůj život s odstupem a vážít si normality každodenního běhu.

Vytyčením těchto paralel se nesnažím vyjádřit, že mezi pohybové divadlo a mýtus lze vložit rovnítko, nýbrž se snažím poukázat na to, že stejně tak jako mýtus, nese v sobě pohybové divadlo určitý přínos pro společnost, který se v mnohých případech prolíná s přínosem mýtu. Mýtické obsahy pohybového divadla mohou být jedním z prvků, který vede k návratu obrazivého myšlení v současné společnosti.

4.2.2 Vztah k prostoru a okolí

Z jiného hlediska již dříve zmíněný francouzský herec, mim a učitel pohybu Jacques Lecoq považoval studium pohybu za základ pro pochopení každého aspektu života.³³ Vycházel z toho, že pohyb je fyzickým objevováním prostoru, se kterým se potýká každý z nás. V každodenním životě, stejně jako při speciálních příležitostech, kdy se naše vnímání prostoru mění buď přirozeně, nebo je dané konvencemi, zacházíme se svým vztahem

³³ LECOQ, Jacques. *Theatre of Movement and Gesture*. Abingdon : Routledge, 2006, p.XV.

k prostoru a k okolí. Podle situace měníme své pohyby i gesta. Tyto změny jsou vědomé a kontrolované jen z části a někdy přicházejí zcela přirozeně, aniž bychom byli schopni je ovládnout. Znalost vlastního těla a jeho reakcí nám umožňuje tyto procesy lépe ovládat a zároveň jim rozumět. V další fázi, pochopíme-li sami sebe, jsme schopni číst i v našem okolí, a to v širokém významu, tedy včetně pohybového divadla. Z opačného hlediska právě sledování pohybového divadla může rozvinout naše znalosti o pohybových konfiguracích a jejich významovosti, které máme z každodenního života. Představení pro diváka znamená moment soustředění a snahy o porozumění a nalezení vhodné interpretace. Tak se stává pohybové divadlo prostředkem, který dává demonstrativně na odiv různé prostorové a mezipersonální vztahy a zároveň prostorem, ve kterém se jim divák může učit. Tyto rozvinuté znalosti pak můžeme využívat i v každodenním životě, kde se pro nás stane interpretace reality otevřenější vůči pohybovému a prostorovému sdělení.

4.2.3 Sdělnost

Mluví-li o porozumění, implikují nepřímo situaci komunikace. Pohyb může vyjadřovat nějakou emoci, rozpoložení, myšlenku, situaci, děj nebo vztah. Může znázorňovat i nějaký živý nebo neživý objekt. V tichu pohybového divadla je možné vyjádřit to, co žádné slovo nevyjádří. Jsou věci, pro která slova nemáme, a jsou věci, které otevřeně neřekneme. Něco vyslovit pro nás znamená přiznat tomu reálnou existenci. Tím, že něco pojmenujeme, napodobujeme akt stvoření – vždyť celý křesťansko-judaistický svět vznikl ze slova. V myšlení západního člověka má slovo velkou moc – dva příklady pouze namátkou: slovní manipulace (například nazývání válečných praktik jinými jmény, která zmírňují představu daného činu a mění ho tak v čin uskutečnitelný) a užití slova v terapii (tím, že pro problém najdeme slovo, stává se již zcela vyřešeným, jelikož tím, že se ve slově „zhmotní“, s ním již umíme začít pracovat). Nevyslovitelné je to, pro co slova nemáme, i to, co nechceme přiznat (za co se například stydíme). Jedním z důvodů nevyslovitelnosti je i nadměrná síla, kterou neumíme do slov převést, a pokusem o převedení do slov by došlo ke ztrátě autentičnosti. Pohyb, gesta a mimika, na scéně pohybové divadlo, jsou prostředky, jak se lze s nevyslovitelným vypořádat. Kolikrát má člověk pocit, že slova nestačí na to, aby vysvětlil, co cítí - co se děje uvnitř něho. Uvědomme si, jak je těžké popsat slovy, co se děje, a lehké cítit, čím právě procházíme. Dle Ireny Sławińskiej³⁴ je právě scénický obraz nejvhodnější projekcí fantazmat – vnitřních preludů a vidin, jelikož slovo je příliš zformalizované, a tedy ve vztahu k těmto obsahům neadekvátní výrazový prostředek. Pohybem v tichu mim/tanečník

³⁴ SŁAWIŃSKA, Irena. *Divadlo v současném myšlení*, Praha: Studio Ypsilon, 2002, s. 144

uchopí duši diváka a vede ji jako převaděč skrz cestu citu. Umožňuje nám tak vidět neviditelné. Skrz prožitek ve svém těle abstrahuje neviditelnou podstatu, kterou divákovi poté zprostředkuje svým pohybem. Vyjádření této podstaty je však vždy individuální, protože závisí na osobních vjemech mima/tanečníka - na tom, co on se rozhodne zdůraznit. V procesu recepcí pak tedy záleží na osobní výbavě diváka, zda danému sdělení v této konkrétní interpretaci porozumí. Vyjádření podstaty popisuje Jacques Lecoq ve své stati *Mime, the art of movement*, kde píše: „Když napodobuji moře, není to o tom, že bych v prostoru rukama kreslil vlny, aby všichni pochopili, že se jedná o moře, ale o tom, že tyto pohyby zachytím ve svém těle. Procítím skryté rytmy, které ve mně moře ožíví, a kousek po kousku se mořem stanu. Poté si osvojujím pocity, které ve mně tyto rytmy vyvolávají. Hraji znovu, na vyšší úrovni a vyjadřuji síly moře tak, že dávám svým pohybům konkrétnější podobu – vybírám a přemísťuji své fyzické dojmy. Vytvořím nové moře – moře hrané s něčím navíc, co patří mně a co definuje můj styl.“³⁵

Ideálem ke ztvárnění nevyslovitelného je podle Jacquese Lecoqa absolutní mim. V jeho pojetí je to herec hrající sám v prázdném prostoru a v tichu. Nepoužívá kulisy, kostýmů, objektů ani slova nebo gestické náhražky slov. Takovýto mim vyvolává z představivosti diváka obrazy obsažené v jeho paměti a oživuje tím iluzi.³⁶ Herbert Spencer tvrdil, že „kromě čistě verbálního porozumění existuje i nonverbální vyjádření nejvyšších ideálů společnosti, které poutají lidi k sobě, a naznačil, že tyto ideály tvoří základ nonverbálních umění“³⁷. V souvislosti s touto myšlenkou navrhl teorii důležitosti podprahové komunikace v umění a ve společnosti. Tato důležitost spočívá v tom, že lidé pojí sdílená emocionální zkušenost z umění. Kromě toho, že každý divák čerpá v interpretaci viděného ze svých osobních zkušeností, jsou vyvolávány i obrazy z paměti druhu, které jsou společné všem a díky tomu jsou lidé schopni se v interpretaci shodnout a sdílet stejnou zkušenost. Také individuální zážitky bývají často podobné. Kdo z diváků nezná problémy v lásce, které jsou věčným tématem mnoha her? Míra evokace sdílených zážitků je jedním z faktorů, jenž určuje porozumění dílu. Představení, která se nás s největší pravděpodobností dotknou, jsou ta, která

³⁵ „If I mime the sea, it is not about drawing waves in space with my hands to make it understood that it is the sea, but about grasping the various movements into my own body: feeling the most secret rhythms to make the sea come to life in me and, little by little, to become the sea. Next, I discover that those rhythms emotionally belong to me; sensations, sentiments, and ideas appear. I play it again, on a second level, and express the forces in it by giving my movements more precise shape: I choose and transpose, my physical impressions. I create another sea – the sea played with this 'extra' that belongs to me and which defines my style.“ in LECOQ, Jacques. *Theatre of Movement and Gesture*. Abingdon : Routledge, 2006, p. 69

³⁶ Ibid., p. 72

³⁷ „Beyond purely verbal understanding, he perceived the nonverbal expressions of the highest ideals of society that bind people together; and these, he suggested, form the basis of the nonverbal arts“ in SPENCER, Paul, ed., *Society and the Dance*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 12

vycházejí z něčeho, co je nám známé a kreativně to posouvají dále, čímž diváka osloví a možná i posunou jeho smýšlení dále.

Záleží však vždy na připravenosti diváka k tomu, aby divadelní zážitek dokázal zpracovat. Divadlo je často vnímáno pouze jako forma zábavy. Existuje tak nebezpečí (které v inspiraci dílem *Système des objets* Jeana Baudrillarda pojmenoval Richard Demarcy³⁸), že divadlo pro masu diváků nebude nic než objekt. V takovém případě nastoupí konzumní přístup, kdy divadelní představení bude bráno jako komodita. Požadavek na kvalitu představení ustoupí požadavku zábavy a divadelní představení nebude vnímáno jako znak, který k něčemu odkazuje, ani jako zdroj a inspirace kreativity.

³⁸ DEMARCY, Richard. *Eléments d'une sociologie du spectacle*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1973, p. 223

5. ZPŮSOBY ANALÝZY

Řadě antropologů a sociologů zabývajících se pohybem se podařilo vypracovat komplexní systém analýzy pohybu. Namátkou uvedu v této práci již zmíněnou Anyu Royce Peterson, Helen Thomas nebo Judyth Lynne Hannu. Všechny tyto badatelky se zajímaly primárně o tanec. Domnívám se však, že tanec lze použít jako ideální model zastupující pohybové divadlo. Na tanec se díky rostoucímu uznání od 70. let soustředí čím dál větší počet teoretických prací, ve kterých lze nalézt pevný základ pro studium pohybu. Jeho specifikem je navíc to, že se prolíná různými oblastmi života, stejně jako jiné typy pohybového vyjádření. Nenacházíme jej pouze v divadelní formě, ale též jako tanec společenský, jako zájmovou aktivitu, formu terapie nebo jako individuální prostředek relaxace. Zdá se, že u tance se alespoň z části podařilo rozpoznat širokou škálu jeho možných funkcí. Proto bych se ráda pokusila strukturu tohoto bádání rozšířit na pohybové divadlo. Uvedu nyní ve stručnosti přístupy výše zmíněných teoretiček, a to z toho důvodu, abychom si mohli uvědomit, s čím vším je pohyb jako způsob výrazu spojován a jaké přesahy v něm antropologové sledují.

Jak už jsem uvedla dříve, Anya Royce Peterson i Helen Thomas se zabývaly rozdělením estetické funkce tance a jeho užitkových funkcí, v případě Any Royce Peterson, či kontextu, v případě Helen Thomas. Helen Thomas navíc představila dva typy analýz, a to vnější, která se zabývá externími faktory (jako jsou sociální, kulturní a umělecké), a vnitřní, která se soustředí na smyslové kvality zkušenosti. Na základě těchto přístupů lze prostřednictvím tance pozorovat socializaci a rozvoj individua. Osobně se domnívám, že vzhledem k tomu, že je tanec projevem lidského chování (jak konstatuje Anya Royce Peterson), a to ať už se jedná o tanec s primárně estetickou funkcí nebo s primárně užitkovou funkcí, lze i u pohybového divadla (které se podle jejího dělení vyznačuje primárně estetickou funkcí) užitkové funkce sledovat.

Taneční antropoložka J. L. Hanna³⁹ rozdělila antropologické přístupy k výzkumu tance do čtyř oblastí. První z nich je oblast sociální a kulturní antropologie. Sociální antropologie se snaží nalézt neviditelné struktury, které jsou platné v tanci stejně tak jako ve společnosti, a vytvořit tak model reality. Kulturní antropologie chápe tanec jako komunikační systém, který využívá symbolů a významů, které vycházejí z daného časoprostorového celku. V tomto přístupu je důraz na kognitivní procesy. Zadruhé se jedná o lingvistickou antropologii, která k tanci přistupuje jako k jazyku a snaží se v něm odhalit pravidla, jež by poodhalila, jakým

³⁹ HANNA, Judith Lynne. *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. Austin: University of Texas Press, 1980, p. 6-7

způsobem je pohyb propojen s významem. Třetím přístupem je fyzická antropologie, která se zabývá tělesnými aspekty a jejich dopadem na sociální interakci. Posledním je přístup archeologický, který se zabývá především prehistorií a procesy změny.

J. L. Hanna⁴⁰ dále rozlišuje tři základní funkce tance tak, jak se objevují v rámci sociokulturního kontextu. Jedná se o pohyb sám o sobě a jeho kognitivní a afektivní funkce. K tomuto základnímu rozlišení si dovoluji na základě stejného textu přiřadit ještě estetický koncept, který J. L. Hanna zmiňuje v jiné souvislosti. Osobně však považuji tuto čtveřici za integrální, jelikož pohyb sám o sobě se týká fyzické stránky, kognitivní funkce se týká myšlení, afektivní funkce zahrnuje pocity a prožitky a estetická stránka je spojením všech těchto tří částí, které však v tomto případě nelze rozdělit.

a) Pohyb sám osobě

Jedná se o formu tance, jak ji zkoumají choreografové. Jejich snahy se v rámci inovace odvracejí od pocitů, myšlenek a příběhů a zkoumány jsou především kvality tance – tedy tělo, intenzita, tvar a prostor (kvality, které Rudolf Laban označil jako základní), ale také čas a vztah se scénickými prvky jako jsou hudba, světla a kostýmy.

b) Kognitivní funkce

Stejně tak jako jiné myšlenkové procesy, i tanec podporuje paměť (v tomto případě pohybovou), pozornost a koncentraci, prostorovou orientaci a vnímání a cvičí rychlost zpracování informací. Pod kognitivní funkci Hanna řadí i komunikační a klasifikační možnosti tance, které v důsledku jedincům umožňují adaptaci na prostředí.

„Stejně jako jiné kulturní kódy a vzory je i tanec způsobem uspořádávání a kategorizace zkušeností. Může dokonce nastat situace, kdy sdělení obsažené v tanci nemohou být zprostředkována jinou formou. Nonverbální komunikace je používána tam, kde je nedostatek verbálního kódování, například v případě tvarů, emocí a mezilidských vztahů.“⁴¹ Například jako prostředek citové komunikace kóduje zkušenost a zachycuje smyslové modalit.

J. L. Hanna o tanci mluví jako o komplexu komunikačních symbolů, které komunikují informace, které jsou pro danou skupinu či společnost potřebné. Opakováním, stupňováním a znázorňováním může tanec předjímat, nahrazovat nebo splývat s jinými komunikační modely. J. L. Hanna však také zdůrazňuje, že tanec nekomunikuje se všemi stejně. V rámci jedné kultury je mnoho odlišných podskupin, které tanec mohou vykládat z pohledu právě této podskupiny v jiném smyslu, nebo jim jeho význam může unikat úplně. Porozumění

⁴⁰ Ibid., p. 24 - 27

⁴¹ „Like other cultural codes and patterned interactions, dance is a way of ordering and categorizing experience: it may even be that statements made in the dance form cannot be made in another. .. Nonverbal communication is used where there is lack of verbal coding, for example, in the case of shapes, emotions, and interpersonal attitudes.“ in *ibid.*, p. 25

symbolům je totiž závislé na věku, pohlaví, příslušnosti k sociální skupině, zaměstnání, politické příslušnosti, znalosti tance a tanečního prostředí atd.

Stejně tak jako jiné kulturní vzorce, mezi které tanec patří, je tanec prostředkem adaptace, integrace a změny.

c) Afektivní funkce

Zde se jedná o prožitek, který tanec přináší. Taneční představení, stejně tak jako například taneční hodina, vytváří speciální situaci, ve které neplatí obecná pravidla a ve které je vytvořen prostor pro zcela odlišný druh zážitku. „Tanec může poskytnout citové bezpečí jakožto intimní zážitek jak pro tanečníka, tak pro diváka.“⁴² Během představení proto zažíváme bezpečně prožitek neznámého, kterému se nebojíme citově otevřít. V důsledku toho v průběhu představení u interpreta stejně tak jako u diváka dochází k střídání klidového a vzrušivého stavu, což do představení přináší dynamiku a má za následek nestandardní prožitky, které J. L. Hanna popisuje: „Tanečník i pozorovatel cítí kvalitativní změnu v myšlení, narušení vnímání času, ztrátu kontroly, změnu ve vnímání těla, zkreslení vnímání, změnu významů, vědomí nevyslovitelnosti, pocit omlazení i ovlivnitelnosti.“⁴³

d) Estetický koncept

Je součástí sociokulturního systému. Mluvíme-li o něm v souvislosti s tancem, spojujeme si jej přirozeně s uměleckými kvalitami. Lze jej však nahlédnout i ze společenského hlediska jako prostředek sociability.⁴⁴ Líbit se, poskytnout estetické uspokojení, totiž vyžaduje, aby lidé sdíleli stejnou citlivost i pravidla, která udávají formu. „To předpokládá vytvoření soustavy pravidel, dovolení a zákazů, vztahujících se k vzhledu, chování, situacím, scénám, prostředí.“⁴⁵ Jak říká J. L. Hanna, „tanec je svědectvím hodnot, víry, postojů a emocí. I když je tanec předveden mechanicky a tanečník a divák zůstávají neuspokojeni nebo znuzeni, jsou tyto reakce citovou odpovědí a udržují si podstatu symbolicky přenesené zkušenosti.“⁴⁶

Výše uvedené rozborů tance v obecném rámci naznačují jednotlivé funkce, které se v souvislosti s pohybovým divadlem v současné společnosti objevují. V teoriích, které budu následně prezentovat, se zaměřím na již zmíněné funkce užitkové a kontext pohybového

⁴² „Dance may provide affective security as a familiar experience for performer or spectator.“ in *ibid.*, p. 27

⁴³ „The dancer or observer feels a qualitative shift in thinking, disturbance in the time sense, loss of control, change in body image, perceptual distortion, change in meaning, sense of ineffable, feeling of rejuvenation, and hypersuggestibility.“ in *ibid.*, p. 28

⁴⁴ JAROŠOVÁ, Helena. Estetické aspekty společenských forem chování. In *Estetika na křižovatce humanitních disciplín*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1997. Kapitola 6, s. 60

⁴⁵ *Ibid.*, s. 63

⁴⁶ „Dance tends to be a testament of values, beliefs, attitudes and emotions. Even if dance is mechanically performed and leaves the performer and observer unsatisfied or bored, these reactions are affective responses...and retains its essence as symbolically transformed experience.“ in HANNA, Judith Lynne. *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. Austin: University of Texas Press, 1980, p. 28

divadla. Přesto, že pohybové divadlo se vyznačuje primárně estetickou funkcí, jeho nahlédnutím v kontextu rituálu, komunikace a hry dospějeme k objevení funkcí, které tuto estetickou přesahují. Na závěr se pokusím nahlédnout i samotnou funkci estetickou jako užitkovou.

5.1 Teorie rituálu

Návštěva divadla i průběh divadelní inscenace mají hodně společného s rituálem. Přesto, že divadelní konvence jsou již od počátku dvacátého století podrobovány experimentům, nacházíme ve vztahu divadla a společnosti stále stejnou základní strukturu, která se blíží struktuře rituálu. Dle belgického antropologa Arnolda van Gennepa lze rozlišit tři fáze rituálu. Jedná se o odloučení, liminalitu a přijetí. Jejich paralely v divadle jsou příchod, inscenace a odchod. Příchod do divadla znamená odloučení od každodenního života; inscenace představuje liminální fázi, kdy neplatí stejná pravidla jako v reálném životě a divák předem netuší, jaká pravidla bude muset přijmout; po odchodu z divadla vstřebání zkušenosti a zážitků získaných během představení znamená moment přijetí.

Stejně tak jako při jiných rituálech, začíná již dávno před začátkem samotné akce příprava. Ze strany interpretů se jedná o samotnou přípravu události, jejíž scénář musí, jakožto průvodci, perfektně znát. Ze strany diváka se jedná minimálně o volbu správného ošacení a úpravy zevnějšku, v některých případech i o předběžné seznámení s typem události, které divákovi následně umožní lepší porozumění a plné prožití události. Příchod diváků a začátek akce jsou pevně určeny smluveným časem. Stejně tak je i známa doba trvání. Během události samotné dochází k systematickému členění času, který diváky orientuje mezi všedností a liminalitou. Vstup do divadelní budovy znamená pro diváka vstup do stádia, ve kterém již neplatí pravidla vnějšího světa, avšak zatím ještě neplatí ani pravidla představení. Divák se budovou pohybuje současně s dalšími diváky, kteří pro tento čas vstoupili do stejné situace a rozhodli se odevzdat tomuto procesu, který je řízený zvonění, mimo ně, a který musí respektovat. Zvonění nebo jiný zvukový signál je svolává do prostoru, ve kterém má jejich cesta za hranice reality proběhnout. Třetí zvukový signál jim dává znamení, že akce začíná. Pomalu se stmívá, popřípadě se zvedá opona a diváci vstupují do „nečasu“ – času, který již neběží jako jejich hodinky. Akce, která probíhá ve speciálně určeném prostoru, tj. na pódiu, má svá vlastní pravidla, která znají zasvěcení, tj. interpreti, kteří účastníky, tj. diváky, dějem provázejí. Využívají přitom různé předměty, které jsou nositeli symbolických významů. Je-li na programu odpočínutí, diváci to poznají nejen podle předem známého scénáře, který obdrží v tištěné verzi v podobě programu, ale také podle zastavení děje a rozsvícení světel, které znamená vnoření se z „nečasu“ a je ukončeno opět trojitým zvoněním. Probíhá vyvrcholení akce. Závěr patří potlesku, který značí, že divák byl účasten a doveden v pořádku až k samému konci, jsou to i díky za tuto pouť. Opět se rozsvěcí světla a divák, skrze přechodnou fázi přechází zpět do reálného života.

Jiným konceptem je pohled na divadlo jako společenský rituál. Podle amerického komparativního religionisty Josepha Campbella většina rituálů vychází ze snahy o naplnění potěšení, povinnosti či mocenských zájmů. Tyto tři zájmy můžeme nalézt i u divadelních diváků. Nejen, že diváci chodí do divadla pro potěšení, které jim poskytuje zábava, ale častokrát se jedná o společenskou událost, kde je vhodné se objevit. Může se jednat o neformální příležitost, jak navázat kontakt s těmi správnými osobami, o příležitost předvést se na privilegovaném místě a upevnit tak svůj mocenský status nebo naopak v krásné róbě splynout s vyššími kruhy. To, co se v instituci divadla odehrává, nemusí ani zdaleka záviset na nabízeném programu. V rámci divadelního rituálu, čili v rámci struktury, do které se v momentě příchodu do budovy divadla začleníme a kterou sledujeme až do opuštění této budovy, probíhají mnohé další paralelní akce, kterým divadlo pouze dává pevný rámec. V tomto duchu také probíhají různá představení objednaná či zadaná pro firmy či jiné soukromé subjekty. Vytržení z běžného života poskytuje nejen zábavu, ale i jiný úhel pohledu a napomáhá upevnění nebo přestrukturování mezilidských vztahů a zprostředkovaně i pracovních. Takovéto akce pomáhají pozvednout kulturu daného subjektu jako celku.

5.1.1 Rituál vs. divadlo

Britský kulturní antropolog Victor Turner navázal na zmíněné Van Gennepovo rozlišení tří stádií rituálu, přičemž se zaměřil na studium fáze liminality. V té rozpoznal tři základní složky: sdělování posvátného; ludické přeskupení a obrácení reality; autoritu a *communitas*. O liminálním stádiu hovořil v kontextu rituálů, které spojoval především s technologicky méně vyvinutými společnostmi. Přesto, že i v současné evropské, technicky velmi vyvinuté společnosti tento typ rituálů nalézt můžeme, je spíše vzácný, jelikož se transformoval do jiných projevů. Vycházeje z této hypotézy představil V. Turner koncept liminoidního. Zatímco liminální je podle něj zkušenost v rámci společnosti, která má na člověka osobní, bezprostřední a reálný účinek, liminoidní se odehrává „odděleně od společnosti“ a je součástí hry. I v rámci liminoidního však našel stejnou strukturu jako u rituálů, tedy stádia odloučení, liminality a přijetí, přičemž liminální opět rozdělil na výše uvedené tři složky. Tuto transformaci a vzájemné vztahy liminálního a liminoidního ilustruje Turnerůvo schéma, které níže předkládám.

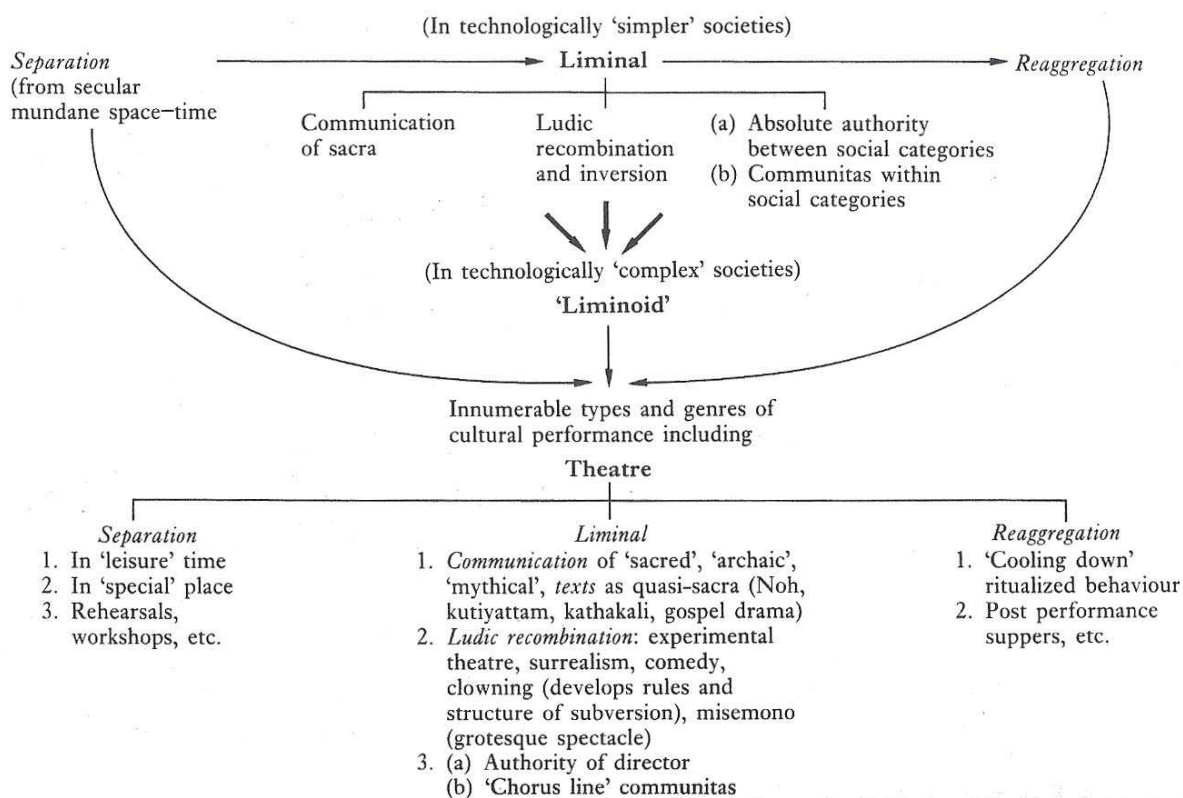


Schéma č. 2: TURNER, Victor in INGOLD, Tim, ed., *Companion Encyclopedia of Anthropology: Humanity, Culture and Social Life*. 1994, str. 640

Jedním z projevů liminoidního je podle V. Turnera i divadlo, které, jak jsem uvedla v úvodu k této kapitole, představuje nejprve oddělení od reality, poté liminální zážitek a v závěru přijetí, kterým může být například jakákoliv následná společenská aktivita.

Mezi divadlem a rituálem jsou však zásadní kvalitativní rozdíly. Výstižně je metodou srovnání vystihl Richard Schechner. Zatímco divadlo je primárně zábavou, rituál vyžaduje účinnost. V obou případech panuje speciální čas a prostor a chování i předměty nabývají symbolického významu. V divadle se však jedná o hru, kdy všichni zúčastnění jsou si vědomi odstupu od reality. Pro detailnost zde předkládám Schechnerovu tabulku vystihující rozdíly v rysech divadla a rituálu.

Divadlo	Rituál
legrace	výsledky
pro zúčastněné	spojuje s něčím nepřítomným
důraz na daný moment	důraz na symbolický čas
performer si je vědom toho, co dělá	posedlost nebo trans performerera
diváci se dívají	diváci se účastní
diváci hodnotí	diváci věří
kritika je vítána	kritika není vítána
individuální kreativita	kolektivní kreativita

Tabulka č. 1: SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. 2nd rev. edition. New York: Routledge, 1988, str. 130

V průběhu dějin se tyto hranice mezi divadlem a rituálem přibližují a oddalují. Richard Schechner⁴⁷ uvádí, že v současném divadle se tyto hranice protínají. Současné divadlo, které vychází z avantgardy, směřuje k politickému divadlu, k protínání divadla a reálného života a k propojování divadla a psychoterapeutických účinků, což funkčně přibližuje divadlo k rituálu. Irena Sławińska k tomuto tématu uvádí, že „mezi rituálem, zábavou a obyčejným životem neexistují přesné a ontologické rozdíly. Distinkce vytváří kontext, ale nikoli struktura; tím rozhodujícím je tedy teprve kontext a konvence, tj. ‚společenská dohoda‘ mezi divákem a hercem. A tak se rituál, pokud je přenesen do divadelního sálu, stává divadlem; naopak divadlo se k rituálu může navracet.“⁴⁸

Co tedy rozumět rituálem? Kvantitativně se jedná o ritualizovaná gesta a zvuky, kvalitativně o účinky a o způsob provedení. Dle Venduly Kodetové a Petra Pavlovského, kteří definují rituál v Teatrológickém slovníku, se rituál vyznačuje ceremoniálním zacházením s předměty a děním v jiném čase. Obojí je přitom aplikovatelné na divadlo, kde ceremoniálnímu zacházení odpovídá znakové používání rekvizit a vnitřní čas představení. Rituál a divadlo jsou si také blízké přesně daným prováděním pohybů. Rituál v oblasti divadla je podle nich absolutní výjimkou mezi ostatními druhy umění a to proto, že rituál vyžaduje aktivní účast všech zúčastněných, což kromě divadla jiná umělecká média nenabízí.

Je otázkou zda současné trendy v pohybovém divadle směřují spíše k ritualizaci či inovaci. Dle Richarda Schechnera současný divadelní život směřuje k ritualizaci. Izolování, posunutí, zastavení, zpomalení, zrychlení a opakování běžných lidských pohybů, které je

⁴⁷ SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988, p. 133 – 135

⁴⁸ SŁAWIŃSKA, Irena. *Divadlo v současném myšlení*, Praha: Studio Ypsilon, 2002, s. 118

uplatňované v postmoderním tanci, je podle něj z hlediska etologie ritualizací.⁴⁹ O. G. Brockett píše o tom, že po druhé světové válce se „na mýty a rituály začalo pohlížet jako na nástroje srovnatelné s jazykem, jejichž prostřednictvím skupina objevuje, rozšiřuje a utvrzuje své hodnoty, naděje a společenské vztahy“⁵⁰. Takový rituál by měl být souborem konvencí, které kodifikují vztahy a slouží jako nevědomé směrnice chování. Rituál divadla však v současnosti prodělává období výrazných experimentů. Obzvláště v pohybovém divadle se experimentuje s prostorem i se vztahem diváka a interpreta. Mnohdy již neplatí ani Schechnerovo rozdělení, ve kterém diváka situuje do role pasivního pozorovatele. Také výše popsaný proces průběhu představení už na menších a alternativních scénách neexistuje. Současné pohybové divadlo přetváří divadelní konvence a nachází svůj smysl právě v tom, že přichází s něčím novým, co postaví diváka do neznámé situace. V té někdy interpreti zůstávají v roli průvodců, která je navíc umocněna danou situací, ve které divák nemá šanci se bez pomoci zorientovat. Stává se, že i z této role odstupují a nechávají diváka bloudit a nalézt své vlastní opěrné body v „nečase“. Současné pohybové divadlo se tak stává prostředkem utvrzení hodnot, avšak zároveň slouží k jejich ověřování, popřípadě zlepšování.

5.1.2 *Estetické a společenské drama*

V této souvislosti je příhodné zmínit Schechnerovo⁵¹ rozlišení společenského a estetického dramatu. Estetické drama má podle něj „předem daný, známý a později přesně naplňovaný scénosled“. Je to drama, jehož kontext vychází z reálného světa a manifestují se v něm kulturní principy. Odehrává se však na divadelním pódiu a divák se na něj přichází podívat s vědomím hry. Jeho působnost se vztahuje pouze na úroveň vědomí a podvědomí. Oproti tomu u společenského dramatu kulturní principy a prostředky interakce poskytují rámec, ve kterém dochází k následným reálným reakcím v rámci sociálního života. Společenské drama se na rozdíl od estetického dramatu odehrává v každodenním životě a působí v realitě. Podle Victora Turnera je přitom důležité, že estetické drama v sobě odráží skryté struktury společenského dramatu a tyto dva dramatu se vzájemně ovlivňují.

V. Turner rozlišil čtyři hlavní fáze společenského dramatu: rozpor, krizi, opravení a následně opětné začlenění nebo schizma, a domnívá se, že estetické drama nevychází z celku společenského dramatu, ale speciálně z jeho fáze „opravení“, která představuje reflexivní část, kdy ve věcech nalézáme význam. Významů přitom můžeme nacházet více, podle toho jaké

⁴⁹ SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988, p. 240

⁵⁰ BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001, s. 9

⁵¹ Schechner in SŁAWIŃSKA, Irena. *Divadlo v současném myšlení*, Praha: Studio Ypsilon, 2002, s. 116

máme sociální zkušenosti a z jaké kultury či komunity pocházíme. V pohybovém divadle, které představuje estetické drama, tak na rozdíl od reality můžeme jednotlivé významy testovat. Inscenace se tak stává záznamem a vysvětlovacím prostředkem.

Zároveň, jak jsem již naznačila, události, které se při návštěvě divadla dějí paralelně (nebo v extrémní situaci, kvůli kterým je divadelní představení zorganizováno), se často se společenským dramatem mísí. Záleží při tom především na přístupu publika. Richard Schechner rozlišuje dva typy publika. Zaprvé se jedná o publikum integrální, mezi které patří již zasvěcení diváci, lidé, kteří v oblasti divadla pracují a jejich příbuzní. Druhý typ publika je náhodný, což znamená, že tito diváci na představení nejdou z jiných důvodů než pro představení samo. Publikum pohybového divadla většinou pochází z celkem uzavřeného kruhu příznivců, kteří mají na pohybovém divadle nějaký osobní zájem. Zatímco pro náhodného diváka představení znamená zábavu, pro integrální publikum již přesahuje do sféry rituálu, při kterém se toto publikum opětovně sjednocuje. Dochází k upevňování společenského statusu jednotlivých osob.

5.1.3 *Sváteční čas*

Navážeme-li na právě prezentovaný koncept estetického dramatu, uvědomíme si, že v pohybovém divadle mají diváci, stejně jako v rámci rituálu, možnost prožít si v představení své limity, jelikož v něm dochází k hraní rolí, které symbolicky znázorňují možnosti a hranice, které má ten který charakter. Zároveň se divák, který se snaží o vcítění a o porozumění tomu, co se před ním odehrává, učí porozumění. Učí-li se někdo porozumění, učí se zároveň své vlastní kultuře. Divadlo, stejně tak jako rituál nebo slavnost, o které budu mluvit později, jsou proto „výkonem potenciální pospolitosti“⁵².

Stejně tak jako v rituálu může i v divadle docházet k obrácení reality. To znamená, že například vysoce postavená osoba se stává poníženou a osoba s nízkým sociálním statutem má větší volnost a větší práva. Účinek, který je v rituálu očekáván a v divadle se může objevit jako druhotný produkt, je v tom, že si obě tyto skupiny lépe uvědomí své limity (hranice) v reálném životě. Výjimečná situace prohození rolí se odehrává pouze při speciálních příležitostech, které souvisí s dualitou sakrálního a profánního. V rámci sakrálního času přichází doba alternativní reality, alternativního pořádku, který však existuje pouze v tomto provedení. Dle rumunského religionisty Mircea Eliadeho se účastníci svátku stávají účastníky

⁵² GADAMER, Hans-Georg. *Aktualita krásného: umenie ako hra, symbol a slávnosť*. Bratislava: Archa, 1995, s. 70

mystické události – vystupují ze svého historického času a vstupují do času posvátného. „Sváteční čas rituálu umožňuje jinak zapovězený, symbolizovaný dotek s podivným.“⁵³ Toto období bezprostředně poskytuje uspokojení a uvolnění, a dlouhodobě podporuje chápání mezi a v důsledku také stabilitu společnosti.

Spojitost posvátného, profánního a umění vyzdvihuje i ruský teoretik kultury Michail Michajlovič Bachtin ve své knize o lidové kultuře středověku a renesance, kde naráží na důležitost „smíchové kultury“. V době, kterou zkoumal, popisuje rozkol vážné oficiální kultury církve a feudálů s pouliční zábavou karnevalového typu. Uvádí, že tento rozkol vyústil v to, že téměř každý církevní svátek měl svou lidovou sankcionovanou stránku. Tradice dvojího pojetí svátků se line od nejranějších stádií lidské kultury až do současnosti a ilustruje potřebu duality. Divadlo tak můžeme chápat jako jeden z projevů této potřeby. Podle M. M. Bachtina se nejprve jednalo o dva rovnocenné aspekty. V souvislosti s třídním a státním uspořádáním však postupně „smíchová kultura“, která představuje jednu ze složek liminality, přestala být vítaná a přešla v neoficiální aspekt společnosti. Místo karnevalu se dostalo na „hranici mezi uměním a životem“⁵⁴, je to život změněný ve hru. Jako „nevážný“⁵⁵ poskytuje prostor pro testování pravidel a konvencí. Díky tomu se v něm projevuje „symbolická mytologická realita, která odráží základní vzory chování, tj. archetypy.“⁵⁶ Podle M. M. Bachtina představuje karneval návrat Zlatého věku⁵⁷ na zem. „Karneval má vesmírný charakter, je to zvláštní stav celého světa – obrození a obnovení, kterého se účastní všichni lidé.“⁵⁸ Stejně jako rituál představuje vybočení za hranice běžného uspořádání – od panující hierarchie, pravdy, řádu a norem.

Takto se znovu dostáváme k pohybovému divadlu v současné společnosti, které též experimentuje s pravidly a konvencemi. V prostředí, kde jsou si diváci po čas představení rovni, se ruší stávající řád a inscenátoři mají možnost testovat hierarchii diváka i interpreta. Oba uvádí do situací, které nemusí být obvyklé a nutí je nalézt nejpřirozenější řešení, popřípadě nejuprávnější prožitek, který se přibližuje primárním lidským zkušenostem.

⁵³ *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. Ed. Petr Pavlovský. Praha: Libri 2004, heslo Rituál, s. 242

⁵⁴ BACHTIN, Michail Michailovič. *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo, 2007, s. 14

⁵⁵ Více o „nevážném“ charakteru hry v kapitole věnované teorii hry.

⁵⁶ *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. Ed. Petr Pavlovský. Praha: Libri 2004, heslo Rituál, s. 242

⁵⁷ Bájné období hojnosti a blaženosti, často chápáné jako první věk, kdy lidé nepracovali, neválčili, neznali nemoci, nenávisť ani strach, žili v blahobytu.

⁵⁸ BACHTIN, Michail Michailovič. *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo, 2007, s. 14

5.1.4 Zpět k současnému pohybovému divadlu

Rušení nerovnosti v pohybovém divadle, stejně jako v období karnevalu, přináší zánik hranic i odstup, nebo lépe řečeno nadhled. Objevuje se jiný pohled na tělo. Ke slovu se dostává „materiálně tělesný princip“⁵⁹ zobrazující tělo a tělesné procesy na široké škále možných pojetí. Tělo je idealizované a božské – zbavované váhy a hmoty; tělo je krásné a dokonalé – vytrénované do nádherného tvaru a vybroušené k dokonalé technice; tělo je nástrojem a formou bez ducha; tělo je prostředkem výrazu; tělo je tělem bolesti a utrpení; tělo je groteskní parodií sebe samého. Různé stavy těla nám ukazují deformovanou realitu v jejích možných odstínech. Tato zkušenost na nás může působit jako znovunalezení podstaty, jako nalezení ideálu či jako nalezení pekla. Dokonce i to „obvyklé, obyčejné, každodenní, důvěrně známé a pochopitelné“ se najednou může jevit jako „nesmyslné, podezřelé, cizí a člověku nepřátelské“⁶⁰.

Pocit'ování neznámého nás přivádí k nalezení pevných bodů, základů, které nám umožňují orientaci ve světě. V malém měřítku tyto body a orientaci nacházíme v celku představení. Ve velkém měřítku se opěrné body vztahují k rysům naší osobnosti, ke kulturním vzorcům a ke společnému nevědomí. Na druhou stranu, vedle upevňování stability, skrze tyto zážitky, které znamenají svobodné testování reality a její rozvíjení, překonáváme zkušenost s konečností lidského bytí.

⁵⁹ Pojem, který Bachtin použil ve vztahu ke karnevalu.

⁶⁰ BACHTIN, Michail Michailovič. *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo, 2007, s. 47

5.2 Teorie komunikace

Richard Demarcy nazývá divadlo světem znaků, uměním kódů a konvencí, které vycházejí ze společenské dohody. Zdůrazňuje přitom, že divadlo, na rozdíl například od filmů, neukazuje divákovi objekt shodný se svou předlohou, nýbrž je zde třeba číst znaky – zvukové a vizuální. To platí o to spíše v pohybovém divadle, kde je málo která akce okomentována a povysvětlena slovy. Pohybové divadlo tak rozvíjí symbolické myšlení. To je pro nás důležité hlavně proto, že tomuto způsobu myšlení nás jiná instituce neučí. Jak píše Richard Demarcy, „škola učí číst text od A do Z, ale neučí nic o vizuálních zprávách“⁶¹.

Divadlo existuje pouze v kontaktu s divákem a jeho principem je ukazování⁶². To se odehrává skrze znaky.⁶³ Vzhledem k tomu, že je ukazování „nejzákladnější podstatou divadla“⁶⁴, závisí porozumění konkrétnímu představení na efektivním přenosu informací skrze komunikační řetězec. Součástími komunikačního řetězce jsou podle zakladatele informační teorie Clauda E. Shannona zdroj, kódér, kanál, dekodér a oblast určení. Na jedné straně si tak můžeme představit tvůrce inscenace, použité výrazové prostředky a samotné provedení a na druhé straně diváka jako příjemce, který zprávu dekóduje na základě svých znalostí a zkušeností. Podle divadelního teoretika Iva Osolsobě tak divadlo nepředstavuje pouze komunikaci nějakého sdělení, ale především interakci. I v tomto řetězci se však mohou vyskytnout šumy a informační bariéry. Šumy jsou způsobeny spíše divadelní technikou a prostředím, proto nás v tuto chvíli nebudou zajímat. Důležitější je informační bariéra, která vzniká nedostatečnou přípravou diváka. V pohybovém divadle může mít nezkušený divák problémy se čtením znaků právě protože, jak zmiňuje Richard Demarcy, není naučen dekódovat vizuální zprávy.

5.2.1 *Gesto, pohyb, tanec jako komunikační prostředky*

Dle estetika Jana Mukařovského je hra herce tvořena třemi složkami projevu. Zaprvé se jedná o hlasové komponenty, zadruhé o mimiku, gestiku a tělesné postoje a zatřetí o pohyby těla, které určují vztah herce s jevištním prostorem. Tento přístup ke komunikaci, který Jan Mukařovský vztáhl na divadlo, inspiroval ruský lingvista a zakladatel Pražského lingvistického kroužku Roman Jakobson, když charakterizoval komunikaci jako

⁶¹ DEMARCY, Richard. *Eléments d'une sociologie du spectacle*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1973, p. 369

⁶² mluvíme zde o ukazování jako modelu něčeho jiného, tedy reprezentace, tak jak o něm hovoří Ivo Osolsobě.

⁶³ znak je něco, co odkazuje na něco jiného

⁶⁴ OSOLSOBĚ, Ivo. *OstENZE, hra a jazyk. Sémiotické studie*. Brno: Host, 2002. s. 99

performativní a ne pouze informativní. Šlo o „poetickou funkci“, tedy způsob jak je komunikace vykonávána. Zpočátku se tento koncept vztahoval pouze ke slovu, brzy byl však ideově rozšířen i na tělesné chování a tělesné techniky.⁶⁵

V pohybovém divadle jsou hlasové komponenty upozaděny. Komunikace zde tudíž přichází o jeden z prvků, které by mohly být přítomny, aby bylo využito všech prostředků. Neznamená to však, že by tato komunikace byla méněcenná. Druhé dvě složky projevu jsou stejně tak výmluvné, pouze od diváka vyžadují jiný typ soustředění a čtení zprávy. Dokonce, dle Ireny Sławińskiej, při sporech o to, co je na divadle nejdůležitější, slovo ztrácí oproti prostoru a gestu svou sílu.

K tomu, aby badatelé dospěli k uznání gesta jako plnohodnotného vyjadřovacího prostředku, však vedla dlouhá cesta. Vzpomeneme-li si však na evolucionistické antropology, nebyla hodnota symbolického sdělení v pohybu uznána odjakživa. Evolucionisté pohybovému divadlu nedávali naději na budoucnost. Drid Williams ve své knize o taneční antropologii píše, že evolucionisté se dívali na tanec jako na spojnicu mezi člověkem a zvířetem. Taneční projevy řadili do vývojové stupnice, na které různé formy tance reprezentují různé úrovně lidského vývoje. Dle Any Royce Peterson v tomto období často nacházíme názor, že s postupem do dalších stádií vývoje lidé své tance opustí jakožto formu cvičení, která se nehodí pro civilizovaného a racionálního člověka.⁶⁶ Drid Williams dále uvádí, že evoluční teorie podporovaly vnímání znakových jazyků jako podřazených mluveným jazykům.⁶⁷ Upozorňuje přitom na případy, kdy byli tanečníci pro svou volbu tance jako vyjadřovacího média nařčeni z primitivismu, ze „skrytých sklonů“ nebo z volby, který znamená „únikový mechanismus“⁶⁸. Jelikož se dle jejich konceptu společnost a všechny projevy člověka, včetně člověka samotného, neustále vyvíjejí, předpokládali evolucionisté, že nonverbální vyjadřování bude překonáno a z velké části nahrazeno vyjadřováním verbálním. To se do jisté míry stalo. Přesto i v současnosti je pro člověka nonverbální vyjadřování velmi důležité, tvoří podstatnou část komunikace, i když v každodenním životě je většinou používáno nevědomě. Oproti tomu pohybové divadlo znamená přetrvání nonverbální formy, což vyvrací evolucionistickou hypotézu. Z původního „primitivního“ vyjadřování se stala vyšší umělecká forma, která v sobě nese rozvinuté významy.

⁶⁵ SŁAWIŃSKA, Irena. *Divadlo v současném myšlení*, Praha: Studio Ypsilon, 2002

⁶⁶ ROYCE PETERSON, Anya. *The Anthropology of Dance*. Bloomington: Indiana University Press, 1977, p. 20

⁶⁷ WILLIAMS, Drid. *Anthropology and the Dance*. University of Illinois Press, 2004, p. 50

⁶⁸ „In the case of dancers, who have both ability and capacity to speak but choose to express themselves in another medium (movement, instead of sound), we find explanations of their choice, such as „escape mechanism“, „sublimations“, „repressions“, etc. or they, too, are classified as „primitives“, ibid., p. 50

V první polovině 20. století začal být v různých vědních oborech v centru zájmu strukturalistický přístup analyzující jednotky vytvářející vztahy a významy. Vyšli z něj také již zmíněný lingvista Roman Jakobson definující semémy, C. Lévy-Strausse definující mytémy i antropolog Marcel Jousse definující, pro pohybové divadlo určující, mimémy.

Ze strukturalistického lingvistického hlediska jsou semémy, mytémy i mimémy stejnou „konstitutivní jednotkou“⁶⁹. Semémy představují základní významové jednotky v jazykovědě, které jsou nositelem obsahového plánu jazyka a z nichž se tvoří lexémy.⁷⁰ Analogicky je mýtus v koncepci C. Lévy-Strausse vyšším druhem řeči, který „se odpoutává od jazykového základu, na němž se zpočátku rozvinul“⁷¹. Mytémy proto C. Lévy-Strausse definoval jako jednotky, ze kterých se skládá mýtus a které společně, v určité kombinaci a určitém vztahu, vytvářejí jeho význam. Jousseovy mimémy se, oproti těmto dvěma koncepcím pracujícím s jazykem, týkají smyslově vnímaných jevů, mezi které patří i pohyb. M. Jousse⁷² vychází z toho, že nepřetržitě vnímáme (percipujeme) mimémy věcí a jevů, které následně „přehráváme“ vnitřně (vědomě nebo nevědomě, spontánně nebo racionalizovaným a uspořádaným způsobem). Procesy „přehrávání“ mimémů Jousse nazývá paměť a jejich východiskem je podle něj percepce. V následné fázi člověk jako zrcadlo „odráží“ interakce, jednání a vztahy empirického světa a vyjadřuje se jednak gesty, ale také při řeči „překládá do orálního jazyka i etnicky determinované zásoby mimémů, které sám vstřebal“⁷³. Znamená to tedy, že člověk od svého okolí „opisuje“ formy vyjádření (včetně pohybového), přijímá je za své a následně je aktivně využívá nebo transformuje. Tato forma poznávání světa je nám, dle M. Jousse, vlastní, jelikož člověk je „integrální psychofyzický celek“⁷⁴, jež se uchovává skrze tradici, která je však během let překrývána konvencí. Tento posun lze pozorovat ve srovnání s dětmi, které „nazývají věci jejich ‚gestickým jménem‘ a umějí okamžitě pochopit příslušné nejcharakterističtější gesto“⁷⁵. Práce s pohybem a jeho analýzou nás proto naopak může dovést k uvědomění si naší tradice a jejích zdrojů.

⁶⁹ LÉVY-STRAUSS, Claude. *Strukturální antropologie*. 2006, s. 186

⁷⁰ MISTRÍK, Jozef a kol. *Encyklopédia jazykovědy*. Bratislava: Obzor, 1993. Nalezneme zde též definici lexému jako základní jazykové jednotky, která je nositelem věcného významu.

⁷¹ LÉVY-STRAUSS, Claude. *Strukturální antropologie*. 2006, s. 185

⁷² SŁAWIŃSKA, Irena. *Divadlo v současném myšlení*, Praha: Studio Ypsilon, 2002, s. 326 - 327

⁷³ *Ibid.*, s. 326

⁷⁴ *Ibid.*, s. 329

⁷⁵ *Ibid.*, s. 327

5.2.2 Klasifikace

V 70. letech se podle Any Royce Peterson v antropologických výzkumech stalo o něco více trendem „sledování tance jako tance samého (čili jako čistě taneční formy) než pouze výhradní zkoumání toho, co nám tanec může říct o něčem jiném. Většina studií se zaměřila na taneční formu a zaujala symbolický, strukturální či sémiotický přístup“⁷⁶. V rámci sémiotiky se rozvíjely i obory věnované nonverbální komunikaci - kinezika a proxemika. Kinezika se pokouší „kodifikovat lidská gesta jako sémantické jednotky spojené do jednoho systému“⁷⁷. Nejmenší jednotkou je kinemorfém, tj. jednotlivý gestický znak. Pouze fyziologické a kineziologické údaje o tělu a pohybu nám však o významu pohybu neřeknou skoro nic.⁷⁸ Mnohé z toho, co se děje v tanci a pohybu, není pozorovatelné, jelikož tanec a pohyb jsou symbolickými formami, které vychází z pojetí těla a prostoru. Proto není efektivní zaznamenávat pouze pohyb, ale je důležité přihlédnout ke kontextu. Též je důležité ptát se po interpretacích tanečnicků, abychom se dozvěděli, co pro ně tanec znamená.

Komunikační význam tance lze hledat na třech úrovních - na úrovni pragmatické, sémantické a syntaktické. **Pragmatická úroveň** se týká toho, proč je inscenace dělána, proč komunikuje daný obsah a proč jsou k tomu použity dané formy. Jedná se nám o proces konkrétního využití znaků. **Sémantická úroveň** je vztahem znaků a toho, co tyto znaky znamenají. Řeší problém vztahu znak - označované. J. L. Hanna⁷⁹ rozlišuje šest způsobů, jakými je možno zprostředkovat význam obsažený v inscenaci, přičemž každý z nich může být obvyklý/tradiční nebo autografický/individuálně kreativní. Jedná se o konkretizaci - ztvárnění skrze imitaci či věrnou reprodukci, icon – obraz, který něco reprezentuje a diváci se k němu zároveň chovají jako kdyby byl přímo tím, co reprezentuje, stylizaci – volné převzetí běžně používaných a smluvených gest a pohybů či abstraktnění konkrétního konceptu, metonymii – přenesení významu na základě věcné souvislosti, metaforu – přenesení významu na základě vnitřní nebo vnější podobnosti a aktualizaci – představuje jedince v jednom z jeho statusů či rolí. Zamýšlíme-li se nad vztahem znak - označované, je důležité si uvědomit, že jedním ze specifíků pohybového divadla, na rozdíl od tradičního činoherního divadla, je možná neexistence odstupů mezi znakem a označovaným, mezi ukazovaným a ukazováním. Zatímco u dramatických forem pohybového divadla pohyb ve většině případů něco reprezentuje, u

⁷⁶ The most recent trend in the anthropological study of dance views dance as dance rather than solely for what it may tell us about something else. Most of the studies focus upon the form of dance and could be said to take a symbolic, structural, or semiotic approach.“, ROYCE PETERSON, Anya. *The Anthropology of Dance*. Bloomington: Indiana University Press, 1977, p. 31

⁷⁷ DEMARCY, Richard. *Eléments d'une sociologie du spectacle*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1973, p. 370

⁷⁸ WILLIAMS, Drid. *Anthropology and the Dance*. University of Illinois Press, 2004, p. XVII

⁷⁹ HANNA, Judith Lynne. *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. Austin: University of Texas Press, 1980, pp. 41 - 44

nedramatických forem se může stát odkazem pouze k sobě. Poslední úroveň je **syntaktika**, která se zabývá tím, jak se znaky seřazují. V případě pohybového divadla jde o to, jakým způsobem je pohyb propojen s významem. Jan Mukařovský v tomto kontextu hovoří o sémantickém gestu, které charakterizuje jako princip utváření významů a smyslu, jímž autor slučuje prvky svého díla ve významovou smysluplnou jednotu a který percepcí znovu navozuje. Hranice elementárních znaků jsou přitom nezřetelné, jelikož znaky plynule přechází z jednoho do druhého. Analýza v tomto smyslu je velmi náročným úkonem, „jelikož jsou lidé mnohosmylové bytosti, jednají, pozorují a cítí více, než dokáží verbalizovat a poslouchat“⁸⁰. Pouze odborník dokáže provést sémiotickou analýzu, to však nemění nic na tom, že každý divák skrze vcítění může obdržet zamýšlenou zprávu.

Dle Piercovy klasifikace se znaky dělí na ikony (vztah mezi znakem a zastupovanou skutečností je dán vnější podobností), indexy (mezi znakem a jím označovaným objektem existuje věcná souvislost) a symboly (není podobnost ani souvislost). V divadle se bohatě využívají všechny tři typy znaků, všechny za účelem vyjádření nějakého obsahu či záměru. Pokud se na pohyby podíváme jako na znaky, uvědomíme si, že užití ikonů a indexů je spojováno především s tím, co nazýváme pantomimou. Vzhledem k tomu, že ikony a indexy jsou ze své podstaty jednodušší k dekodování, stala se pantomima jedním s nejpopulárnějších druhů pohybového divadla, a to právě pro svoji srozumitelnost.

V pohybovém divadle se však nejčastěji setkáváme se symboly. Ty se dělí na konvenční, nahodilé a univerzální. Konvenční a nahodilé symboly nemají vnitřní vztah k symbolizovanému. Zatímco konvenční jsou společné většině lidí dané společnosti, nahodilé symboly jsou individuální. Vztahují se k osobním zážitkům a můžeme mezi ně počítat i snění. Oproti tomu univerzální symboly mají obecný charakter, i když mohou mít více než jeden význam, a mají vnitřní vztah k symbolizovanému. Jejich příkladem jsou mýty. Symboly, se kterými se můžeme setkat v divadelním prostředí, jsou různě náročné na dekodování, a to zejména proto, že vedle symbolů daných společenskou konvencí se zde uplatňují i symboly individuální nebo ustanovené pouze v konkrétních sociálních skupinách, které nemusí být všem lidem známy. Dochází zde také často k vrstvení symbolů. Inscenaci je možné číst na několika rovinách, ve kterých jeden znak odkazuje na jiný a ne každý divák je schopen tuto síť významů rozplést.

⁸⁰ „Because human are multisensory, they act and watch or feel more often than they verbalize and listen.“, *ibid.*, p. 4

5.2.3 Porozumění symbolům

Dle německého teatrologa Dietricha Steinbecka, jak uvádí Irena Sławińska, se divadlo skládá ze třech významových vrstev. První vrstvu tvoří hmotné komponenty, druhou zamýšlené symbolické významy a třetí vrstvu tvoří divák. Objekty, se kterými interpreti pracují, k něčemu odkazují, a to buď přímo, nebo nepřímo. Čas a měřítko jsou manipulovány tak, aby zprostředkovaly význam, a nabízí další možnosti komunikace.⁸¹ Souhrnně můžeme říci, že prostředí i pohyby komunikují a význam záleží na kontextu. Jak píše francouzský filozof a sémiotik Roland Barthes⁸², rámec⁸³ zabraňuje rozvinutí konotovaných významů do oblastí příliš individuálních. Divák si v rozmezí tohoto rámce vytváří svůj subjektivní významový korelát z toho, co v představení zachytil. Z tohoto hlediska lze divadelní dílo považovat za „proces, který se konstituuje během představní“⁸⁴. Richard Schechner se inspiroje studiem šimpanzů⁸⁵, aby prohlásil, že jednání je často „pouze“ pocitem a význam se objeví až po provedení akce. To samé lze aplikovat na interprety, kteří při přípravě inscenace pohybového divadla nemusí mít na mysli konkrétní význam svých gest, avšak po jejich provedení, kdy se sjednotí s kontextem a emočním nábojem, se význam může objevit a to jak pro samotného herce, tak pro diváka, který pro interpretaci předvedeného čerpá ze svých zkušeností.

Nacházení symbolů a porozumění se lze učit. S rostoucí diváckou zkušeností roste i porozumění a tím i osobnost diváka. Jedná se o kýženu kultivaci člověka divadlem, která se posléze odrazí i v každodenním životě člověka. Dle německého psychologa a sociologa Ericha Fromma „univerzální symbol vyrůstá z vlastností našeho těla, našich smyslů a našeho ducha, tj. z vlastností, které jsou společné všem lidem.“⁸⁶ Proto je podle něj „jazyk univerzálních symbolů jediným jazykem vyvinutým celým lidstvem, jazykem, který lidstvo zapomělo, když vynalezlo konvenční univerzální jazyk.“⁸⁷ O těle přitom Erich Fromm hovoří jako o symbolu duše. Odvolává se přitom na to, že „naše těla vyjadřují stav našeho ducha“⁸⁸ a dává za příklad různé fyziologické reakce na emoce a mimiku, gesta a pohyby,

⁸¹ Ibid., p. 40

⁸² DEMARCY, Richard. *Éléments d'une sociologie du spectacle*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1973, p. 376

⁸³ Rámce neboli „frames“ jsou struktury, které kódují znalosti stereotypizovaných objektů a situací s důrazem na role, které v nich jednotlivé části hrají a účastníci hrají. „Frames are structures that encode knowledge about stereotyped kinds of objects or situations, with special provision for the roles played by their parts or participants.“ In CRYSTAL, David. *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. Oxford: Blackwell, 1991, p. 143

⁸⁴ SŁAWIŃSKA, Irena. *Divadlo v současné myšlení*. Praha: Studio Ypsilon, 2002, s. 47

⁸⁵ SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988, pp. 240, 245-246

⁸⁶ FROMM, Erich. *Mýtus, sen a rituál: a jejich zapomenutý jazyk*. Praha: Aurora, 1999, s. 24

⁸⁷ Ibid., s. 24

⁸⁸ Ibid., s. 23

kterými doprovázíme naše naladění, postoje a pocity, jelikož „stejnou zkušenost mezi duševními a tělesnými zážitky nacházíme u univerzálních symbolů – určité tělesné jevy svým svérázem poukazují na určité citové a duchovní zážitky a my své citové zážitky vyjadřujeme řečí fyzikálního světa, tj. symbolicky“⁸⁹. Tato univerzální symbolická řeč se zakládá na společných lidských vlastnostech, jimž se nemusíme učit. Erich Fromm však upozorňuje, že také existují univerzální symboly, které mají v různých kulturách pokaždé jiný smysl a to v závislosti na rozdílech v přírodních a jiných specifických podmínkách dané kultury. Erich Fromm tyto variace nazývá „nářečím univerzálního symbolického jazyka“ nebo také „symbolickými dialektami“.

Dle švýcarského psychologa a psychoterapeuta Carla Gustava Junga, zakladatele analytické psychologie, symbolu rozumíme skrze vcítění, které nám umožňuje spoluprožít děj. To se často ukazuje v případě diváků. Filosof David Best, který se zabývá výrazem v umění a pohybu, tuto myšlenku rozvíjí domněnkou, že symboly mohou vzbudit skryté vášně, které by nemusely být vzbuzeny srozumitelnějším projevem. Přestože na vědomé rovině mohou být určité konflikty a situace potlačeny, v pohybu mají otevřený průchod. Z těchto důvodů je pro nás symbolická komunikace důležitá a nenahraditelná. Sociální antropolog Abner Cohen k tomu dodává, že symbol je silnější než verbální projev. Erich Fromm však tvrdí, že současná společnost ztrácí schopnost vidět mnohostrannost symbolického jazyka. To považuje za závažný problém proto, že skrze porozumění symbolickému jazyku vcházíme „do styku s jedním z nejvýznamnějších zdrojů moudrosti, s mýty, což nám umožní kontakt s hlubšími vrstvami naší vlastní osobnosti. Fakticky nám pomůže porozumět rovině zkušenosti, která je specificky lidská, protože je co do obsahu a stylu společná celému lidstvu.“⁹⁰ Naopak „absence symbolické představivosti je symptomem společenské patologie, neboť právě symbolická představivost je činitelem psychické a společenské rovnováhy se silným terapeutickým působením.“⁹¹

⁸⁹ Ibid., s. 23

⁹⁰ Ibid., s. 16 - 17

⁹¹ Durand in SŁAWIŃSKA, Irena. *Divadlo v současném myšlení*, Praha: Studio Ypsilon, 2002, s. 94

5.3 Teorie hry

Divadlo je především hra. Proto se také používá stejné slovo „hra“ pro jevištní zpracování dramatického textu stejně tak jako pro dětské předstírání fantazijní reality, nebo například pro hraní společenských her. Podle holandského kulturního historika Johana Huizingy byla ve svých prvotních fázích kultura hrána, „nevnikla ze hry, ale vyvinula se ve hře jako hra“⁹². Hra podle něj dala vznik kultuře i právu. V 18. století však začal převládat ideál užitekosti a blahobytu, což se v 19. století přeneslo do dominující vážnosti. Průmyslový a technický vývoj vyvolal „iluzi, že pokrok kultury spočívá právě v tomto vývoji“⁹³. Jako důsledek se vytratily herní formy v životě společnosti. Podle J. Huizingy jsou však určité jevy, které tuto ztrátu kompenzují – sport, obchodní život, umění, věda a politika. Mezi tyto prvky, do sféry umění, patří i divadlo.

5.3.1 Princip hry

V čem jsou tedy styčné body, na kterých stojí vše, co hrou nazýváme? Johan Huizinga se teorii hry intenzivně věnoval a po shrnutí formálních charakteristik hry ze socio-kulturního hlediska, nazval hru "volnou aktivitou stojící vědomě mimo ‚běžný‘ život jakožto ‚nevážná‘, avšak zároveň pohlcující hráče intenzivně a zcela.“⁹⁴ Za jednu z nejryzejších a nejdokonalejších forem hry považuje J. Huizinga tanec, jelikož se vyznačuje rytmem i harmonií a poskytuje podívanou.

Na rozdíl od Johana Huizingy, který pojednává o hře v širokém významu a nalézá podstatu umění v herním instinktu, chápe divadelní teoretik Zdeněk Hořínek pojem hry jako analogii hravé činnosti dětí i dospělých. Ve své knize *Divadlo jako hra* zmiňuje například dětskou zálibu v nesmyslnostech, tedy ve vědomých nesmyslech, produkovaných z hravosti. Může se však také jednat o nesmyslnou hru, převrácení smyslu, vytváření novotvarů či převádění věcí do absurdity.

Ve vztahu k divadlu Zdeněk Hořínek zdůrazňuje, že svět divadelní hry existuje pouze krátce po dobu daného představení a je omezen pouze na jeho účastníky – tedy na interprety a diváky. Smysl této hře dodává právě účast těchto dvou stran. Hra se vytváří díky jejich vkladu

⁹² HUIZINGA, Johan. *Homo ludens : O původu kultury ve hře*. Praha: Mladá fronta, 1971a, s. 158

⁹³ *Ibid.*, s. 174

⁹⁴ „Summing up the formal characteristic of play, we might call it a free activity standing quite consciously outside „ordinary“ life as being „not serious“, but at the same time absorbing the player intensely and utterly.“, Huizinga v SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988, p. 11

do ní. Proto také, každé představení jedné a též inscenace může působit velmi odlišně. Hra na divadle diváky provokuje k reakcím, které ji dotvářejí. Ač se tedy zdá divák být pasivním pozorovatelem, vstupuje do hry aktivně. Slovy Zdeňka Hořínka, „divadelní hra je dialog“ – dialog mezi scénou a hledištěm.

Německý filosof Eugen Fink, který tématu hry věnoval svou knihu *Hra jako symbol světa*, na hru nahlíží z filozofického hlediska jako na fenomén, ve kterém se odehrávají možnosti lidského života. Vzhledem k tomu, že hra je „neskutečná“, slovy Johana Huizingy „nevážná“, umožňuje nám bez skutečných následků vyzkoušet různé alternativy. Hra nám ve Finkově pojetí nastavuje zrcadlo, skrze které člověk svět poznává.

Francouzský sociolog René Caillois, jež vytvořil klasifikaci her, ve hře pojmenoval dva základní a protichůdné principy: řád a svobodu. Při klasifikaci rozlišil čtyři odlišné rysy, kterými se hra může vyznačovat. Popsal tím však zároveň základní rysy hry, jimiž jsou náhoda, napodobování, shromáždění a závrat'.

Poslední pohled na hru, který bych ráda uvedla, je pohledem esteticko-antropologickým a vychází z koncepce Hanse Georga Gadamera. Ten ve své studii *Aktualita krásného* konstatuje, že pro vysvětlení moderního umění je třeba se obrátit k základním lidským zkušenostem. Tím se dostává ke spojitosti umění a antropologických konstant.⁹⁵ Umění přirovnává ke třem z nich, a to ke hře, symbolu a slavnosti. Problematice symbolu jsem se již věnovala v kapitole o teorii komunikace, stejně tak jako fenoménu slavnosti jsem dala prostor v kapitole o teorii rituálu. Poslední z těchto konstant, hra, je podle H. G. Gadamera vyjádřením způsobu bytí uměleckého díla. Každé umělecké dílo je ve své podstatě hrou – hrou skladebných prvků, které jej tvoří, hrou jeho autora a hrou vnímatele. Principem hry je přitom podle H. G. Gadamera pohyb „sem a tam“, bez cíle či účelu, který je však usměrňován rozumem.

Toto pojetí, zdá se, odpovídá Cailloisovu rozlišení, u kterého by se tento pohyb dal přirovnat k svobodě omezené řádem. Pohybovému divadlu je však zvláště blízká Gadamerova definice. Pohyb, tak jak ho na scéně vidíme, by mohl být považován za bezcílný, kdybychom ho však nevnímali v rámci určité struktury. Struktura, ať už se jedná o strukturu inscenace zamýšlenou autorem, či o osobní strukturu, do které si pohyb dosazuje v procesu recepce divák, pohybu dodává význam a obsah. V případě divadla je hra o to komplexnější, že existují minimálně dvě její úrovně. Mimo hru na jevišti se paralelně projevuje ještě druhá rovina a to, jak ji nazval Zdeněk Hořínek, rovina hry ve hře. Divák proto musí vynaložit úsilí a v rámci

⁹⁵ Antropologická konstanta neboli kulturní univerzálie je „pojem sloužící k označení třídy obecných kulturních prvků a kategorií, které existují ve všech lidských kulturách“. SOUKUP, Václav. *Dějiny antropologie*. Praha: Karolinum, 2004, s. 644, heslo Univerzálie kulturní

této hry syntetizovat jednotlivé prvky a vrstvy. Toto úsilí ho vede k pocítění herní závratí, jak o ní hovořil René Cailloise, která diváku poskytne pocit zábavy.

5.3.2 Význam hry

Specifická činnost, kterou nazýváme hrou, je ve společnosti přítomna od počátků lidství a provází život každého z nás od narození po smrt. Zdá se, že hra je v našich životech nepostradatelná. Vzhledem k tomu, že podle Johana Huizingy je hra „aktivita nespojovaná s materiálními zájmy a nemůže z ní být žádný užitek“⁹⁶, je třeba hledat její význam jinde. Například v tom, že se odehrává „v rámci svých vlastních hranic času a prostoru podle daných pravidel“⁹⁷ a umožňuje tak jinou zkušenost žití. Zdeněk Hořínek, zabývající se fenoménem hry ve vztahu k divadlu, naopak k problematice užitnosti hry dodává, že vytvoření jiné zkušenosti žití nevyklučuje druhotné účelové funkce. Například, jak dokládá sám Johan Huizinga, tato zkušenost podporuje tvorbu sociálních skupin – ty vznikají na základě pocitu sounáležitosti ze společně prožité nestandardní zkušenosti. Nebo, opět podle Hořínka, autonomnost hry má také svůj význam na úrovni jedince. Nejedná se pouze o aspekt rekreace a zábavy, ale též o „zárodečnou, nezávaznou a s rizikem nespojenou formu poznávání, osvojování reality.“⁹⁸

Zatímco již u zvířat lze dle Charlese Darwina vidět běžné performativní chování stejně tak jako u lidí, v divadle, jako ve hře, jde o něco víc. Důležitý je zde odstup, který věci prezentuje „jako by“. Tím, že je inscenace umístěna do speciálního prostoru scény a „umělého“ času hry, jsou si diváci vědomi jejího speciálního postavení v rámci reality. Například obrácení hodnot, které způsobí nesmyslnost, je obrazem odlišného světa a může být zdrojem hlubšího poznání. Základní podmínkou je však respekt ke konvencím, o kterém hovoří Zdeněk Hořínek. Je jedním z požadavků, které vedou k úspěchu hry.

„Základní konvence“ jsou od 70. let nabourávány ve prospěch „speciálních konvencí“. Divák musí reagovat na změny, které ho nutí k aktivitě, k přizpůsobení. Princip hry mezi dvěma stranami je zde zdůrazněn a o to více do hry vstupuje individualita diváka (jeho povaha, charakter). Právě skrze tyto konvence, které se liší od konvencí v každodenním životě, vzniká nový svět. Respektováním těchto pravidel zároveň vzniká, stejně jako v jiných formách společenských her, souhra mezi jejími účastníky.

⁹⁶ Huizinga v SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988, p. 100

⁹⁷ Huizinga in *ibid.*, p. 100

⁹⁸ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo jako hra*. Brno: BLOK, 1970, s. 36

Zároveň, stejně jako je divadlo vyčleněno z reality, zaujímá divák postoj racionální distance od dané hry. To samozřejmě nemá nic společného s prožitkem. Prožitek naopak může být s hrou plně spjat a to i natolik, že po dobu hry divák zapomene na existenci jiné reality než té herní. Mluvím-li o racionální distanci, jedná se hlavně o schopnost uvědomění si odlišného způsobu „bytí“ v rámci hry a v rámci každodenního života. Zážitek této distance může divákovi umožnit nahlédnout v paralele některé životní situace s nadhledem, poznat zatím neobjevené a porozumět věcem, které pro něj do té doby nebyly sdělné.

Dle Richarda Schechnera⁹⁹ je díky tomuto odstupu skrze nadsázku, repetici a metaforizaci v divadle možné zobrazit problematická jednání. Mluví zde konkrétně o interakcích sexuálního, násilného nebo tabuizovaného charakteru týkající se hierarchie, území nebo páření se. Z jeho pohledu je drama modelem nejproblematictějších, obtížných, tabuizovaných, liminálních nebo nebezpečných aktivit. Na pohybové divadlo se toto vztahuje o to více, o kolik je ve společnosti problematický vztah k tělu. V pohybovém divadle se diváci často setkávají s nahotou, intimitou, agresivitou a odhalenou sexualitou. Často jsou jim též interpreti až nepříjemně blízko. Je možno slyšet jejich pohyby a dech a vidět jejich pot. Vše se stává blízké a přesto vzdálené. Diváci se s tímto zážitkem musí vyrovnat, stejně tak jako se v reálném životě vyrovnávají se svým přístupem k tělesnosti. Odstup, který jim hra nabízí, jim však může vnímání tělesnosti usnadnit. Upravené formy, jako je například balet, jsou lépe přijatelné. Krása, upravenost, dokonalost a nadlidské výkony přinášejí příjemný estetický zážitek, který není pro diváka konfliktní. Od reality se divák přenáší do pohádky, ve které k němu promlouvají pouze symboly. Naopak v naturalistickém fyzickém divadle diváci zažívají ostrý náraz na zemitě-tělesné pojetí, které je může šokovat. V obou případech je však divák konfrontován se svým pojetím těla.

Hra na divadle spočívá podle Zdeňka Hoříňka také v tom, že interpreti „hrají za diváky“¹⁰⁰ – zastupují na jevišti kohokoli z nás, a tím se může „kdokoliv z nás v hledišti zástupně podílet na velkých lidských otázkách a problémech“¹⁰¹. Zdeněk Hořínek právě v tomto aspektu vidí prostředek transcendence divadla. Divadla jako hry, která se uskutečňuje účastí, která si vyžaduje „víru“ diváka v pravdu hry a jeho zaujetí napětím této hry.

⁹⁹ SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988, p. 243

¹⁰⁰ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo jako hra*. Brno: BLOK, 1970, s. 17

¹⁰¹ *Ibid.*, s. 18

5.4 Teorie estetického působení

Pohybové divadlo se vyznačuje převládající estetickou funkcí, a to proto, že přesahuje meze a potřeby účelových aktivit, jako jsou například práce nebo rituál. Stává se tak především potencionální estetickou hodnotou. Přesto, že jsem dříve načrtla spojitost pohybového divadla s rituálem, je v tuto chvíli nutné zdůraznit, že účinky, které vycházejí z rituálních prvků v divadle, jsou v současné době druhotné. Pohybové divadlo v současnosti není primárně děláno proto, aby bylo rituálem a přinášelo s tím spojené účinky. Diváka oslovuje z velké části skrze estetické působení. To, co divák prožívá, je slovy představitele klasické německé filosofie Immanuela Kanta „nezainteresované zaujetí“. Jedná se o autonomii estetického v kontrastu k praktickému účelu, které nám připadá jako něco výjimečného a mimořádného. Vyvolává v nás pocity obdivu, údivu a úžasu.

5.4.1 Podstata estetického působení

Estetické působení vychází z představení jako subjektivně správně propojeného celku – interpreti, způsob provedení, scéna, kostýmy, hudba, světla a v neposlední řadě jednotící myšlenka, který působí harmonicky. Divákům přináší estetický zážitek, aniž by byl divák vždy schopen jednotlivé části rozlišit a dekodovat. Zpracování již samo o sobě dává divadlu speciální hodnotu. U pohybového divadla je estetická hodnota představení ještě důležitější než u tradičního činoherního divadla, jelikož je silnou stránkou jeho vyjádření. Estetika pohybového divadla je navíc velmi odlišná od toho, co známe z všedního života. Připomíná magický svět beze slov, „pračas“. Na rozdíl od tradičního divadla tak může člověka zasáhnout jako objevený nový svět.

Technika mimu i tance, tedy odlišný nonverbální způsob vyjádření a překonávání limitů, působí jako neznámé a nadpřirozené. Skrz toto neznámé, skrz úžas, divák znovunalézá své dětství, které bylo plné objevů a upřímného úžasu, který dítě naplňoval a dával mu pocit plnosti světa. Skrze divadlo člověk znovunalézá dítě v sobě. Proto také francouzský divadelní sociolog Richard Demarcy hovoří o neznámém (téma cesty, historie) a o úžasu (nadpřirozených námětech, odkazech na božstvo a mytologii, baletní technice, divadelní iluzi) jako o dvou nejdůležitějších lákadlech divadla. Kromě úžasu a neznámého vyzdvihl také zážitek metamorfózy, skrze kterou může být v divadle, stejně jako v šamanismu, cokoli proměněno v cokoli (zvraty, převleky, masky).

Vzhledem k tomu, že pohyb je velmi vizuální způsob komunikace, může být působení pohybového divadla na této rovině zásadní. Symboly, které jsou v inscenaci použity, působí nejen jako způsob komunikace, ale i esteticky. Často se jedná o pouhé navození pocitů a nálady. Esteticky pak působí především členění prostoru pohybem, který vytváří obrazce, které reagují s prostorem stejně tak, jako s dalšími pohyby. Pohybové divadlo je jako vizuální báseň - forma vzniká v rámci prostoru a zbarvení slov je nahrazeno dynamikou pohybů. Základními dvěma faktory jsou proto práce s prostorem a s časem, který též člení a jeho jednotlivé části naplňuje různě zhuštěným obsahem. Čas a prostor jsou kategorie, ve kterých lze rozlišovat formu a pohyb, potažmo i rytmus, což je základem estetické skutečnosti.¹⁰²

Z těchto dvou základních kategorií vyšla také Labanova pohybová analýza (LMA), která však zcela důvodně ve svém systému zohlednila i samotné tělo interpreta. K analýze estetického působení pohybového divadla proto systém Labanovy pohybové analýzy, která pohyb rozkládá na jednotlivé části v rámci pevného systému, můžeme využít. Základní kategorie tohoto systému jsou tělo, intenzita, tvar a prostor. Problematika těla odkazuje k tělu samu o sobě jakožto prostředku ztvárnění. Už dané fyzické dispozice interpreta mohou ovlivnit divákovo estetické vnímání – mohou být v souladu s choreografií nebo mohou pocitově jít proti ní. Tanečníku, choreografovi a tanečnímu teoretiku Rudolfovi Labanovi osobně se však spíše jednalo o to, které části těla jsou při pohybu využity a jak jsou v pohybu propojeny. Z estetického hlediska mohou jisté kombinace působit harmonicky, zatímco jiné vyvolávají pocit komplikovanosti a kostrbatosti. Druhou kategorií je intenzita, lze říct také dynamika, která sleduje záměr, s jakým je pohyb proveden. V důsledku tohoto záměru je na provedení pohybu použito přiměřené množství energie. Pohyb se pak liší ve své síle, kontrolovanosti a načasování. Při tvorbě odlišné dynamiky pracuje interpret s prostorem, vahou, časem a plynulostí. Třetí kategorie, tedy tvar, se prolíná s ostatními kategoriemi, vztahující se jak k tělu, tak k prostoru. Poslední kategorií je prostor. Jedná se v ní o to, jakým způsobem se pohyb vztahuje k prostoru. Z estetického hlediska Rudolf Laban sám hovořil o „prostorové harmonii“, která představuje kombinaci, která je v danou chvíli více esteticky působivá než jakékoli odlišné kombinace.

¹⁰² dle A. Leroie-Gourhana, jak uvádí SŁAWIŃSKA, Irena. *Divadlo v současném myšlení*, Praha: Studio Ypsilon, 2002

5.4.2 *Recepce*

Estetickým objektem může být každé představení. Umělecké ambice, které má inscenace v sobě, většinou zahrnují snahu o estetické působení (i když to není nutnou podmínkou). Specifikem divadla všeobecně je jeho charakter umění okamžiku, „kde se neopakovatelně prolínají esteticky uspořádaný a běžný reálný život“¹⁰³. V daném momentu se tak střetávají tři roviny vnímání. Objevuje se estetický akt jako takový (tedy celek představení), akt recepce (neboli vnímání diváka) a v neposlední řadě také reálné dění tady a teď, které zde zastupuje reálný život a ve kterém se projevují základní lidské pohnutky jako například sympatie a nesympatie. Divák, s tímto obeznámen, přichází do divadla připraven, aby smyslově esteticky vnímal, co se před ním bude odehrávat. Lze říci, že divák přichází již přednastaven a připraven nechat v sobě vzbudit pocit estetické libosti. Vzhledem k tomu, že estetično se vytváří ve vědomí subjektu, který zaujme estetický postoj, záleží to, zda se představení estetickým objektem opravdu stane a zda mu bude přisouzena estetická hodnota, pouze na divákovi. Je mu dán prostor, který musí vyplnit. Musí tedy vnést svůj osobní vklad. O estetickém hodnocení tak rozhoduje intencionalita subjektu. Řídí se přitom ve svém soudu jemu známými estetickými normami, které jsou spojnicí obecně platných norem a individuálně se projevujících hodnot. Z těchto důvodů zde velmi záleží na estetické zkušenosti diváka.

Estetické soudy jsou závislé na jeho osobnostním profilu, na jeho dispozicích a na jeho momentálním stavu, potažmo naladění. Speciálně v případě pohybového divadla přichází ve většině případů rozumová analýza až později a prvotní vjemy se uskutečňují výhradně skrze smysly. Pocity, které estetický objekt (v našem případě představení pohybového divadla) v diváku vyvolává - neboli estetické prožívání, v divácích vznikají nejen na základě jejich subjektivních předpokladů, ale též v sobě, podle muzikologa a estetika Jiřího Fukače, odráží antropologicky, dobově i místně dané estetické preference, přičemž se v nich projevují „sociální fakta“¹⁰⁴, kulturní tradice a kulturní kódy. Divák je ovlivněn svým vzděláním, kultivovaností a citlivostí. V jeho vnímání se též odráží sociální kategorie, ke které náleží, zkušenosti, které již nasbíral (vyplývá z nich znalost konvencí, postupů a schémat) a jeho momentální rozpoložení (nálada, estetické naladění). Někteří diváci mají zřejmě i speciální vlohy, jako je přirozená vnímavost vůči pohybovému vyjádření a estetickému působení forem. Ne u všech jsou však tyto vlohy rozvíjeny. Mnozí se tak o pohybové divadlo ani nezajímají. Nejdůležitější roli zde proto hraje sociální zázemí a sociální učení. Na jeho

¹⁰³ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, s. 13

¹⁰⁴ pojem zavedený francouzským sociologem Emilem Durkheimem

základě vzniká vkus, který je získanou schopností a dovedností rozlišovat krásno a ošklivost a rozpoznat estetickou hodnotu. Vzhledem k tomu, že jsou to právě diváci, kteří svým vnímáním dotváří výsledný obraz představení, je samotná recepcce považována za jednu z fází existence uměleckého díla. Provází ji zvláštní naladění, tedy zaujetí estetického postoje, které je v jistém smyslu srovnatelné se „svátečním aktem“. Její součástí je kromě hodnocení díla i emocionálního působení, které diváka často přivede k vcítění, tedy připisování svých vlastností, postojů, citů a nálad pozorovanému objektu. Může se však také stát, že reakce diváka není určena hodnotou představení. V některých případech záleží také na kognitivních faktorech, jako jsou vědomí úspěšnosti tanečnicka, nebo příležitost, při které je představení hráno. Tím už však přecházím k společenské důležitosti divadla.

6. ÚČINKY NA DIVÁKA

Výše nastíněné teorie se týkají různých přístupů k analýze pohybového divadla. Načrtla jsem, jakým způsobem může být pohybové divadlo interpretováno, jakými prostředky na diváka působí a co mu sděluje. V každém z těchto způsobů je však zároveň možno zaznamenat prolínání dvou odlišných účinků na diváka. Z jedné strany se jedná o čistě osobní prožitek, který působí především na konkrétní jednotlivce a zůstává na individuální rovině – mám na mysli psychologický vliv pohybového divadla. Na druhé straně se nachází společenská rovina, kdy představení působí na diváky jako na členy určité společnosti a jeho účinky jsou spíše socializační.

6.1 Psychologický účinek

Kritička umění Susan Sontagová hovoří o „proměně ve funkcích kultury, kdy místo tradičního pojetí umění jako kritiky života, to znamená místo vyhlašování morálních, sociálních a politických idejí z pozice krásna jako umělecké pravdy, jde dnes o analýzu a extenzi počitků a senzibility. Umění chápe jako zdroj rozšiřování životních dimenzí, čímž rozumí vytváření nových rejstříků životní intenzity, smyslovosti, produkce a reprodukce nových oblastí emocionálního života“¹⁰⁵.

Možnosti rozšiřování osobnosti diváka, které umění Susan Sontagová přičkla, se dají odvodit od vlivných teorií osobnosti, které prezentovali psychiatr Sigmund Freud a psycholog Carl Gustav Jung. Zatímco z pohledu Sigmunda Freuda, na základě jeho dělení osobnosti člověka na nevědomé pudové id a kontrolní mechanismy ega a superega, je divadlo obrazem našich skrytých vášní, které jinde nemůžeme projevit, C. G. Jung vychází z toho, že osobnost člověka má neuvědomělé archaické vrstvy a divadlo tuto nevědomou společnou část kultury oživuje.

Podle C. G. Junga „stojí každá nově vydobytá úroveň kulturní diferenciaci vědomí před úkolem najít nový výklad, který odpovídá této úrovni, totiž propojit život minulosti, jenž v nás stále ještě existuje, se životem v přítomnosti, který tomu minulému hrozí uniknout.“ Tato syntéza se dle mého názoru děje mimo jiné právě v divadle, když se v inscenacích mixují staré zdroje se soudobou inspirací. V pohybovém divadle se syntéza odehrává především na úrovni pohybové, kdy soudobou inspiraci představují nejen nové styly a techniky interpretace, ale i každodenní pohyby, které odpovídají kontextu své doby. Jak už

¹⁰⁵ ORTOVÁ, Jitka. *Kulturní a sociální ekologie II*. Praha: Karolinum, 1997, s. 47

jsem však uvedla dříve, pohyb není pouze odrazem pohybu ve smyslu formy. I pohyb pracuje s naším kulturním vědomím. V dramatických formách pohybového divadla je díky dalším vyjadřovacím scénickým prostředkům záměr syntézy čitelnější. Vidíme, že se často soustředí na bolavá místa společnosti. Jako by jejich tvůrci cítili potřebu, v rámci svých kulturních základů, vstříbat nové, prozatím nevstříbané a proto problematické jevy. C. G. Jung přitom varovně říká, že pokud se nepropojí minulost s přítomností, „vznikne vědomí bez kořenů, které se už neorientuje podle minulosti a bezbranně podléhá všemožným sugescím, to znamená, že se prakticky stane náchylným k psychickým epidemiím“¹⁰⁶. Divadlo, včetně pohybového, se proto zdá být důležitým prostředkem k udržení integrity i psychického zdraví.

Z psychoanalytického pohledu jsou performační aktivity také „institucionalizovaným principem potěšení“¹⁰⁷. Přinášejí potěšení z fantazie a z lámání pravidel, které by v běžném životě nebylo možné. Sigmund Freud konkrétně hovořil o umění jako sublimaci konfliktu mezi potěšením a realitou. O. G. Brockett zmiňuje, že na začátku dvacátého století, tedy v době, která znamenala znovuzrození pohybového divadla, nastalo všeobecné uvědomění důležitosti fantazie. Člověk se pomocí fantazie snaží přetvářet skutečnost do uspokojivějších forem, než s jakými se setkává ve všedním životě. Divadlo je přitom fantazijní forma, skrze kterou je pro člověka možné naplňovat, alespoň fiktivně, své tužby. Výraz „uspokojivější“ přitom nemusí referovat zásadně pouze ke kladným zobrazením. Skrze divadlo lze bezpečně skrz prožitek fikce uspokojit i své negativní „černé“ já. Pudové, asociální, animální stránky duše, které v rámci společnosti jinak nemáme dovoleno projevit. Richard Schechner se proto domnívá, že jsou performační aktivity „společenský protipól k individuální fantazii“¹⁰⁸. Vzhledem k tomu, že individuální fantazie mají zásadní roli pro udržení psychického zdraví jedince, znamenala by pravdivost této teze, že divadlo je nenahraditelná a nepostradatelná složka společnosti. Člověk pro svou integritu potřebuje, aby jeho fantazie byly do jisté míry schvalovány společností. Díky tomu, že jejich zobrazení v divadle je veřejné, sdílené a zaštitěné divadlem jako institucí, vstupují tyto fantazie do společenského vědomí, ve kterém jsou zpracovány a nějakým způsobem přijaty. Divák jejich sdílením a přijetím či odmítnutím utvrzuje sám sebe ve svých hodnotách. Vedle utvrzení sebe samého můžeme zároveň skrze divadlo překonávat omezení a strachy.

Divadelní tvůrci se na moment stávají absolutními tvůrci světa a diváci s nimi tento divadelní sen sdílí. Jedná se o společné snění. To ostatně ve své knize *Mýtus, sen a rituál* popisuje Erich Fromm, který mezi těmito třemi fenomény dokazuje jasnou spojitost. Jde o

¹⁰⁶ JUNG, Carl Gustav. *Člověk a duše*. Praha: Academia, 1995, s. 48

¹⁰⁷ SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988, p. 14

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 14

princip, který zřetelně popsal v případě snů: „ve svých snech jsme skutečně tvůrci světa, v němž čas a prostor, které omezují všechny činnosti našeho těla, nemají žádnou moc.“¹⁰⁹ Fantazie, sen a divadlo v tomto směru mezi sebou mají jasnou spojnicí – liší se pouze v tom, zda jsou individuální (fantazie a sen) nebo společné (divadlo) a vědomé (fantazie a divadlo) nebo nevědomé (sen). Co jiného je z tohoto pohledu divadlo než jakýsi sen, který tvůrčí tým vytvoří a poté ho sdílí s divákem? Tento sen nám slouží jako reflexe i jako kompenzace našeho příliš racionalizovaného světa.

6.1.1 Katarze

Katarze označuje konkrétní psychologický aspekt vlivu vnímání uměleckého díla. Poprvé tohoto pojmu použil řecký filosof Aristoteles, když se ve svých dílech mimo jiné zabýval katarzní funkcí umění. Ač sledoval především umění básnické, které podle jeho konceptu spočívá v nápodobě rytmem, řečí a melodií, zahrnoval do něj básnictví epické a tragické, komedii, dithyramby i hudbu.¹¹⁰ To, čím toto umění působí, shrnul do čtyř bodů: činy, děj, úmysl a výraz. Pro naše sledování pohybového divadla je důležité především zaměření na rytmus, melodii a výraz. Jedním z jejich přínosů je vliv na vyrovnávání duševní energie. Umění diváka oprošťuje od duševního napětí tím, že se divák ztotožní s předváděným a odreaguje tak vlastní afekty na jiné rovině. Dle Aristotela katarze skrze soucit, soustrast, bázeň a strach působí očistu radostí a smíchem, vybití vášní, zušlechtování (kultivaci) citů a má tak význam výchovný a mravní. Navíc, prožívá-li divák předváděný děj, „jeho city ...převážně egoistické... se povznášejí na vyšší, nadindividuální úroveň, a on se může nejen rozumem, ale i po citové stránce spojit s řádem světového dění.“¹¹¹

Podle různých teorií zažívají katarzi diváci, tvůrci i hrdinové příběhu. Pro účely této práce se však budu věnovat pouze divákům. Aristotelický koncept katarze zajímavě rozvinul německý filosof Gotthold Ephraim Lessing. Podle Evy Stehlíkové¹¹² katarzi chápal jako projasnění a uvedení soucitu na pravou míru. „Tragédie je pro něho školou soucitu, pod jejímž vedením se člověk stává lidštějším“. Oproti tomu německý dramatik a divadelní teoretik Bertolt Brecht předpokládal, že „divák pracuje jen s logickými argumenty a k prožívání citových hnutí je aktivizován racionálním rozhodnutím“. Ještě jiný přístup

¹⁰⁹ FROMM, Erich. *Mýtus, sen a rituál: a jejich zapomenutý jazyk*. Praha: Aurora, 1999, s. 12

¹¹⁰ Ve své době byly tyto umělecké formy tancem a pohybem doprovázeny.

¹¹¹ ARISTOTELES. *Poetika*. Praha: GRÝF, 1993, s. 46

¹¹² *Základní pojmy divadla: Teatrológický slovník*. Ed. Petr Pavlovský. Praha: Libri 2004, heslo Katarze, s. 141

zaujímal francouzský divadelní vizionář Antonin Artaud, který se snažil učinit z diváka aktéra s tím, že katarze nepříjde skrze pouhé pozorování, nýbrž skrze bezprostřední zážitek účasti. Včleňoval proto diváka do hry a proměňoval ho v „účastníka kolektivního aktu, jehož smyslem je dosažení porušené rovnováhy a sublimace toho, co je za hranicemi divadlem vymezeného prostoru“.

Francouzský sociolog a dramatik Richard Demarcy prožitek katarze spojuje s horizontálním čtením díla. Ve své práci *Eléments d'une sociologie du spectacle* popisuje diváka, který netrpělivě očekává vyvrcholení hry. Zaměřuje se hlavně na příběh a jeho peripetie, které vyústí v katarzi. Oproti tomu staví čtení transversální, které se ptá po tom, co je obsahem, a při němž divák uplatňuje Bertoltem Brechtem zmiňovanou logiku. Podle Richarda Demarcyho je katarze při horizontálním čtení způsobena tím, že hlavní postavy jsou diváky sledovány jako hrdinové absolvující určité peripetie a touto svou podstatou připomínají mytické postavy, jejichž příběhy v divácích rezonují.

6.1.2 Projekce a sublimace

Z psychologického pohledu projekce či sublimace, v rámci estetického paradigmatu mimése. Princip nápodoby, o kterém hovořil již Aristoteles, se uměním prolíná nejen jako zobrazení okolního světa, ale také jako prostředek zobrazení společensky nepřijatelných činností a fantazijních světů, ve kterých pak diváci mohou na moment nalézt obraz svého jiného já.

Dle Aristotela je umění nápodobou, s tím, že zobrazování nemusí vždy odpovídat přesné skutečnosti. Básník, či jiný umělec, nemusí líčit jen to, co se skutečně stalo, ale i to, co by se stát mohlo a co je možné podle pravděpodobnosti nebo nutnosti. Mimése je aktivním tvůrčím aktem, kdy umělec vytváří něco lepšího, nebo lépe řečeno něco jiného, než je realita sama. Jak píše Eva Stehlíková, „umění není vzdáleno od pravdy (není nedostatečným vystižením skutečnosti), ale naopak je manifestací vyšší pravdy (obraz reality proniknuté ideou zřetelněji než ve skutečnosti)“.¹¹³ Od tohoto pojetí je již jen krok úvaze o tom, že to, co umění vytváří, není přímým obrazem naší kultury, ale spíše reakcí na sociokulturní regulativy (tedy předpisy, normy, hodnoty, pravidla a vzorce chování), kulturní vzorce (tedy obyčeje, mravy, zákony a tabu) a ideje, které se v naší společnosti uplatňují, a stává se tak obrazem nezhmotněných idejí a struktur, na rovině společenské i individuální.

¹¹³ Ibid., heslo Mímésis, s. 177

Pravděpodobně na podobných úvahách založené „moderní pojmání umění nikoli jako nápodoby či zobrazení, ale vytváření paralelního světa, nalezlo v oblasti divadla své vyjádření v Artaudově teorii divadla jako ‚dvojence života‘, který vytváří vlastní skutečnost existující pouze ve vymezeném a uzavřeném prostoru hry“¹¹⁴. V tomto prostoru, nejen z hlediska interpreta, ale i z hlediska diváka, může být skrze projekci každý tím, kým není a ani třeba nemůže být. Zatímco interpret k tomuto zážitku dochází skrze nastudování dané role, divák projektuje své představy do interpretů a k uspokojení dochází víceméně pasivně skrze sdílení. U pohybového divadla přitom projekce nesouvisí pouze s representovaným tématem a přenášenými emocemi, ale často se také jedná o projekci do interpreta – do formy, kterou na jevišti představuje.

Na pohybové divadlo, jako jeden z druhů umění, se můžeme podívat také z etologického hlediska. Richard Schechner¹¹⁵ v tomto kontextu vidí umění jako důsledek zapovězeného chování. To lze ilustrovat na následujícím schématu, jehož základ jsem si od Richarda Schechnera vypůjčila. Upravila jsem ho však tím, že jsem výstupy společensky přijatelného chování a performance oddělila. Zatímco R. Schechner měl na mysli především performanci v každodenním kontextu, uplatňuji v tomto obrázku pohled na performanci jako na formu umění. Z toho vycházejí jsem považovala za nutné tyto dva výstupy oddělit, a to na základě myšlenky, že zatímco společensky přijatelné chování se od fantazií oprošťuje, performance z nich vychází.

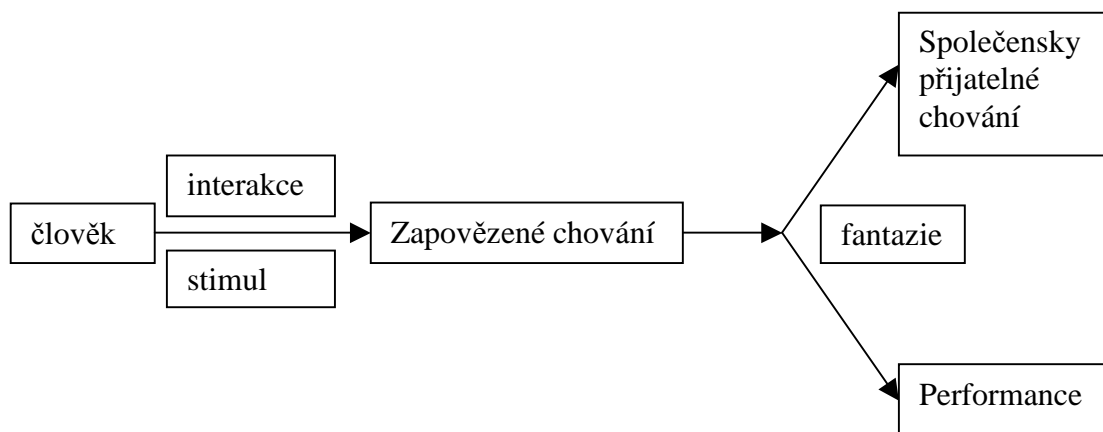


Schéma č. 3

Schéma graficky znázorňuje fakt, že je-li lidem něco zapovězeno, unikají se k fantaziím, ve kterých uspokojují svou potřebu, která nemůže být za normálních okolností ventilována. Umění, performance a tedy i pohybové divadlo jsou prostředky, kterými se

¹¹⁴ Ibid., heslo Mimesis, s. 178

¹¹⁵ SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988, p. 265

lidské fantazie mohou zhmotnit tak, aby společensky přijatelné byly. Prostředí divadla poskytne kontext, který představuje pro společnost bezpečný odstup, jež umožňuje otevřenost vůči jakýmkoli projevům. Psychologickou terminologií se zde jedná o sublimaci. V pohybovém divadle se v souvislosti s jeho hlavním vyjadřovacím prostředkem jedná především o tělesnost a tělesné projevy, které jsou předmětem sublimace. Zobrazení pro mnoho jedinců neuskutečnitelných fyzických ideálů, pohybová snivost, kterou si v rámci praktického života nemůžeme dovolit nebo otevřenost tělesnému naturalismu, který v běžném životě skrýváme za ošacením a společenským chováním, jsou prostředky, jak lze skrze pohybové divadlo řešit osobní konflikty mezi id a superegem.

6.2 Společenský účinek

Divadlo, pokud nenahrazuje v dobách nouze nefunkční společenský aparát, nebývá angažované, přesto se společenským děním propojené je. Z jedné strany ho ve svých inscenacích reflektuje a z druhé strany tuto reflexi vzbouzí i u diváka. To, jak tato reflexe v pohybovém divadle na různých rovinách probíhá, jsem již objasnila v předchozích kapitolách.

Na jedné straně mohou být v pohybovém divadle symbolicky zobrazena pravidla platná v dané skupině a mohou v něm být symbolicky obsaženy i věci, o kterých se nemluví nebo které ani nemohou být verbálně vyjádřeny. V pojetí francouzského sociologa Emila Durkheima¹¹⁶ se tak jedná o viditelný symbol neviditelné kolektivní síly, která je obsažena v celé skupině. Na druhé straně Richard Demarcy v návaznosti na myšlenky francouzského filosofa a sociologa Jeana Baudrillarda uvádí, že kultura ve smyslu umění a tedy i pohybové divadlo nepředstavuje prostředek, který by nám pomáhal dešifrovat svět a nalézt si v něm místo, nýbrž je deformujícím zrcadlem. I když deformující, je zrcadlo stále jen zrcadlem a ukazuje nám tak karikaturu společnosti, což znamená, že zvýrazňuje dominantní rysy v okruhu určité problematiky. Upozorňuje nás tak spíše na to, jaké je směřování společnosti a co je třeba řešit.

Podle polského filosofa Zygmunta Baumana v postmoderní společnosti nastal „stav, kdy sociální formy (vzorce přijatelného chování, struktury omezující individuální volbu, instituce dohlížející na prohlubování rutiny) nadále nemohou (a ani se to od nich neočekává) udržet stejný tvar po delší časové období, protože se rozpadají a rozpouštějí rychleji, než stačí být ustaveny, natož aby se stihly ustálit. Formám, ať těm, které již existují, či těm, teprve

¹¹⁶ SPENCER, Paul, ed., *Society and the Dance*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985, pp. 14 & 15

nastíněným, obvykle není dán dostatek času ke zpevnění a pro tuto svou krátkou životnost nemohou sloužit jako referenční rámce lidského jednání ani dlouhodobějších životních plánů: jejich trvání je totiž kratší než je čas nutný k vytvoření a rozvinutí kohezí a konzistentní strategie, a tím spíš nepostačuje k naplnění individuálních «životních projektů».¹¹⁷ Za této situace se zdá, jak jsem již uvedla v komentáři k požadavku C. G. Junga na propojení života minulosti se životem v přítomnosti, divadlo jako jeden z mála prostředků, který se snaží o syntézu, která by vedla k nalezení referenčního rámce.

6.2.1 Pohybové vzorce a porozumění

Rakouský hudební etnolog Gerhard Kubik, který publikoval mnoho prací také na téma tance, v souvislosti s pohybem - tedy i s pohybem tanečním, mluvil o podmíněných reflexech formovaných kulturou.¹¹⁸ Jedná se o pohybové vzorce naučené v průběhu života. Stejně jako se učíme jak sedět a jak jíst, učíme se na vědomé i nevědomé rovině jak se pohybovat v našem sociokulturním prostoru a též se učíme jak se hýbat, když tančíme. Tyto pohybové vzorce integrujeme natolik, že žijeme v jejich mezích, aniž bychom to vnímali. John Blacking v knize *Society and the Dance* tvrdí, že nejenom pohyby samé, ale i porozumění těmto pohybům je naučeno v průběhu socializace. Aniž bychom si to tedy nějak výrazně uvědomovali, naše každodenní činnosti a interpretace jsou ovládány společností, ze které pocházíme, a představují tak referenční rámec, ke kterému se můžeme odkazovat.

Jako rozšíření této myšlenky se Jacques Lecoq snažil nalézt univerzální gesta, která by předcházela kulturnímu učení a byla společná pro všechny země. Zjistil, že základní emoce, jako jsou strach, štěstí, pýcha, stud atd., které prožívají všechny lidské bytosti, jsou manifestovány na základě seskupení určitého typu gest, tak, že výsledek je velmi podobný v každé společnosti. Například strach je demonstrován skrze stejné základní pohyby, ve kterých se pozměňují pouze druhotné aspekty: tělo se stáhne, ramena se zvednou, hlava je chráněna, záda jsou nahrbená.¹¹⁹ Tato gesta zůstávají ve všech kulturách podobná a to proto, že se rodí ze sebezáchovného instinktu, který je vlastní všem. Gesta a pohyby dané přirozenými instinkty jsou pak v procesu socializace a enkulturace měněna. Jsou přetvářena, doplňována, zakrývána, používají se přeneseně, jsou používána v jiném smyslu. Podléhají také módním trendům, diplomatickým účelům, výchově, identifikaci s určitou skupinou atd.

¹¹⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Tekuté časy: Život ve věku nejistoty*. Praha: Academia, 2008, s. 9

¹¹⁸ Kubik in SPENCER, Paul, ed., *Society and the Dance*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 10

¹¹⁹ „...fear is manifested by means of the same basic movements, in which only secondary aspects are subject to variation: the body contracts, the shoulders rise, the head is protected, the back is bent over.“ in LECOQ, Jacques. *Theatre of Movement and Gesture*. Abingdon : Routledge, 2006, p. 7

Z univerzálních gest se tak stanou pohybové vzorce naučené v průběhu života, jak o nich hovoří G. Kubik.

Když jdeme na představení pohybového divadla, nějaké z těchto pohybů na základě své zkušenosti rozpoznáváme a rozumíme jim. Reagujeme tak na univerzální jazyk a na kulturní rámec, ze kterého pocházíme. Míra porozumění je však u každého jedince jiná, proto je důležité, že pohybové divadlo nás tato gesta učí rozpoznávat. Napomáhá tak rozvoji komunikace a porozumění i v našem každodenním životě.

6.2.2 *Socializace a adaptace*

Mnohé z toho, co v pohybovém divadle vidíme, nesmí být chápáno v prvním smyslu. Je třeba pohlédnout dál a zvážit více možností. Dle Drid Williams¹²⁰ v tanci, a tedy i v pohybovém divadle, vidíme zobrazené znalosti choreografa a účastníků. Jedná se o pocity, ideje a svět, jak ho choreograf chápe a zobrazuje a který si do významu tance projektují účastníci. Drid Williams tvrdí, že „nevidíme projevy osobního cítění tanečnicků“¹²¹. Tím myslí to, že tanec je jen hra, jen obraz imaginární reality a ne skutečnost. Tento imaginární svět nám však může napovědět hodně o tom, jaký je reálný svět.

Nejen, že má tanec určitou výpovědní hodnotu, ale působí i na upevňování pravidel a znalostí. Vedle inovace, kterou přinášejí umělecké experimenty s formou i s obsahem, divadlo slouží k stabilizaci. Klasické hry diváku připomínají jeho kořeny a upevňují v něm jistotu jeho bytí. Vidíme například rozdíl mezi evropskou a východní tradicí. Zatímco evropská vychází ze situace vyprávění a nápodoby, východní vychází z obrazů a symbolů, které se projevují převážně v rámci pohybového divadla. Forma divadla vychází z kulturního kontextu, avšak je i zpětně udržována skrze instituci školství.

Pohybové divadlo často reflektuje, popřípadě posiluje či rozvrací existující ideje a instituce, ale též posiluje emoce a může tak u jedince ovlivnit motivaci, závazek a rozhodování v jiných oblastech sociálního života. Již dříve jsem zmínila vztah projekce mezi interpretem a divákem. To, že skrze interpreta může divák prožít konkrétní problém či konkrétní společenskou otázku, diváka přibližuje společenskému uvědomění. Podle dramatika a herce Ivana Vyskočila je jedním z hlavních principů herectví dovednost „být, existovat také ‚před‘ druhými a ‚s‘ druhými, ne-li ‚skrze‘ druhé“¹²². Domnívám se, že toto neplatí pouze pro

¹²⁰ WILLIAMS, Drid. *Anthropology and the Dance*. University of Illinois Press, 2004, p. 22

¹²¹ „We are not seeing symptoms of the personal feelings of the dancers“, *ibid.*, p. 22

¹²² Vyskočil in ČUNDERLE, Michal, ROUBAL, Jan. *Hra školou: Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi*. Praha: Studio Ypsilon, 2001, s. 83

herectví, ale pro jakýkoli druh divadelní interpretace. Divadlo, i to pohybové, nám svým společenským rázem umožňuje stát se jako jedinec součástí jeho celku, stát se bytostmi společenskými a přesto svými, které balancují na hraně své individuality a divadelního světa plného cizích elementů řídicích se speciálními pravidly. Jako individuum se učíme prožívat skrze druhé. Nacházíme v sobě empatii a porozumění. Proto by snad, jak říká Ivan Vyskočil, mělo být herectví, respektive jakákoli divadelní interpretace „nejkomunikativnější a nejtvůřivější pokud jde o lidské vztahy a vzájemnost“¹²³.

Kromě výše uvedených přínosů v rámci socializace jedince je třeba také zmínit působení v ještě širším kontextu a to na úrovni adaptace. Americký psycholog Gordon Allport předpokládá, že každý lidský čin má nejen výrazovou, ale i adaptační stránku.¹²⁴ Tomu odpovídají i různé stránky divadla. Již dříve jsem popsala jeho výrazové složky, když jsem se věnovala jeho estetickému a komunikačnímu aspektu. Z adaptačního hlediska je divadlo prostředkem, skrze který lze bezpečně ozkoušet změnu, která, ukáže-li se jako žádoucí a přínosná, může posléze prorůst do kultury společnosti. U pohybového divadla se evolučně například může jednat o porozumění tělu a jeho přijetí ve formě jakou má. V současné společnosti je kladen důraz na analytické a technické myšlení, zatímco intuice a spojení těla a mysli jsou upozadovány. Důraz na tělo je kladen převážně ve smyslu zdokonalování – tedy jakéhosi šlechtění k ideálnímu obrazu. Lidé se přestávají přijímat tací, jací přirozeně jsou. Pohybové divadlo, které s intuicí i s tělem pracuje, má šanci tento přístup zvrátit. Není to proces, který by se odehrál v krátkém časovém měřítku a který by byl přímý. Lze spíše říci, že divadlo má sílu ovlivňovat nálady, cítění a smýšlení společnosti. Není však manipulativní. Selektace probíhá ze strany diváka, který skrze porozumění a souznění vybírá to, co si do života nese dál, což bývá to, co je pro něj adaptačně důležité. Divadlo je tak schopno nastartovat evoluční procesy.

¹²³ Vyskočil in ČUNDERLE, Michal, ROUBAL, Jan. *Hra školou: Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi*. Praha: Studio Ypsilon, 2001, s. 83

¹²⁴ „suggests that every single act a person performs has both expressive and adaptive (coping) aspects“ in HANNA, Judith Lynne. *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. Austin: University of Texas Press, 1980, p. 46

7. DIVÁK A POHYBOVÉ DIVADLO

Nyní přecházíme ke kapitole, která by měla ozřejmit, do jaké míry se navržené teorie v současnosti reálně prolínají s pohybovým divadlem. Z pohledu diváka se pokusím popsat, jak divák pohybové divadlo interpretuje, s jakými pocity a prožitky se setkává a jak ho tato zkušenost ovlivňuje. Nejprve proto představím výzkum, který jsem realizovala mezi respondenty, kteří mají diváckou zkušenost s pohybovým divadlem. Poté přistoupím k jeho interpretaci skrze srovnání s existujícími teoriemi.

7.1 Rozhovory s diváky

Výzkum, který jsem realizovala, se soustředil na současné obecnstvo pohybového divadla. Jeho cílem bylo sledovat diváka jako individuum i jako člena společnosti, v souvislosti s jeho recepcí pohybového divadla. Hlavní otázkou pro mě bylo, co pohybové divadlo současnému divákovi přináší.

Teorie, které jsem v této práci zmínila, se ve většině případů vztahují k fenoménu divadla všeobecně. Autoři, které v této práci cituji, jsou vědci ze široké škály oblastí – divadelní vědy, antropologie, sociologie, filosofie, estetiky, psychologie a kulturologie. Nenalezla jsem však odborníka, který by se zabýval pohybovým divadlem¹²⁵, ani práci, která by se soustředila speciálně na pohybové divadlo a jeho přesahy. A tak přesto, že jsem se pokusila vytyčit v uvedených teoriích specifické souvislosti s pohybovým divadlem, vnímala jsem potřebu tyto souvislosti ověřit a popřípadě jejich škálu rozšířit.

7.1.1 Metodologie

Pro svůj výzkum jsem využila metody kvalitativních rozhovorů. Pro tuto metodu jsem se rozhodla po zvážení povahy mé počáteční otázky. Otázka, co pohybové divadlo současnému divákovi přináší, má spíše charakter dotazu po významu a po interpretaci sociální reality. Z tohoto důvodu jsem zvolila nenumerické šetření v podobě kvalitativního výzkumu. Následně jsem upřednostnila metodu nestandardizovaného rozhovoru, a to z toho důvodu, že představovala vhodný doplněk k již prezentovaným teoriím, které v průběhu mé práce vznikly na základě nastudované literatury. Na vhodnost tohoto přístupu jsem usoudila vzhledem

¹²⁵ pojmem pohybové divadlo zde odkazuji k souhrnnému studiu pohybových divadelních forem, tak jak jsem tento pojem definovala v kapitole Pohybové divadlo, které se liší od studia jednotlivých divadelních druhů

k tomu, že účelem rozhovorů bylo dospět k zmapování současného stavu a k vytvoření nových hypotéz, které bude možné s popsány teoriemi konfrontovat.

Za respondenty jsem pro tento účel v širším měřítku stanovila okruh lidí žijících v České republice, kteří mají jakoukoli diváckou zkušenost s pohybovým divadlem. V rámci mnou vybrané skupiny respondentů je 14 žen a 7 mužů ve věku 20 až 50 let. Průměrný věk je 28 let. Tuto skupinu lidí jsem rozřadila do čtyř kategorií¹²⁶, které společně pokrývají možnosti diváckého zastoupení a vytvářejí tak celek obecnstva. Jedná se o kategorie „laici“, „odborná veřejnost“, „divadelníci“ a „interpreti“. Do kategorie „laici“ jsem zařadila širokou veřejnost, která nemá žádnou osobní zkušenost s inscenováním pohybového divadla. Kategorie „odborná veřejnost“ se vztahuje k lidem, kteří se zabývají divadelní teorií – divadlo studují nebo se divadlem na teoretické úrovni živí. Jako „divadelníky“ jsem označila skupinu lidí, kteří se zabývají divadlem profesionálně či amatérsky, avšak osobně nejsou interpreti pohybového divadla. Poslední kategorie „interpreti“ zahrnuje skupinu lidí, kteří jsou osobně interprety některého z druhů pohybového divadla. K rozdělení do těchto kategorií jsem přistoupila na základě předpokladu, že specifický typ zkušenosti, který tito lidé s pohybovým divadlem mají, ovlivňuje jejich vnímání. Tím, že jsem oslovila na jedné straně i taneční kritiky, kteří se pohybovým divadlem nejvíce zabývají, a na druhé straně laiky, kteří mají zkušenost pouze s jedním představením pohybového divadla, jsem se pokusila zmapovat i extrémy, které se mohou od průměru značně lišit. Vzhledem k tomu, že limitem rozhovorů bylo teoretické nasycení výzkumu, bylo důležité, aby byly rozhovory učiněny se zástupci všech těchto kategorií.

Respondenty jsem našla skrze své osobní kontakty. Vzhledem k tomu, že se sama v oblasti pohybového divadla již delší čas pohybuji jako interpretka i jako teoretička, využila jsem propojení, které mezi lidmi v této oblasti existuje, a požádala jsem je o spolupráci. Jedinci, kteří rozhovor odmítli, se odvolávali na momentální nedostatek času. Domnívám se, že osobní kontakt, který jsem se svými respondenty navázala, přispěl k mému výzkumu pozitivně. Respondenti byli ochotni mluvit o osobních a intimních věcech, jako jsou například prožitky, otevřeně.

Respondentům jsem nejprve stručně objasnila, jaký je účel výzkumu a k čemu získaná data hodlám použít. Vzhledem k tomu, že celý rozhovor se měl odvíjet okolo tématu pohybového divadla, považovala jsem za nutné respondentům hned v úvodu zdůraznit, co pod pojem pohybového divadla zahrnuji. Také jsem je informovala o tom, že nehledě na to, jaká je jejich osobní zkušenost s pohybovým divadlem, zajímá mě pro tuto chvíli pouze jejich

¹²⁶ viz. příloha č. 1

divácký pohled. Po vyjasnění rámce, ve kterém jsme se měli při rozhovoru pohybovat, jsem přistoupila ke kladení předem připravených otázek¹²⁷. Otázky byly otevřené a svým charakterem až obecné, aby respondenta nenaváděly k mým osobním domněnkám. Sloužily spíše jako kostra rozhovoru, který se podle odpovědí respondenta rozvíjel různými směry.

K záznamu rozhovorů jsem použila diktafon. Ze zvukových záznamů jsem posléze pořídila přepis, který má charakter shrnujícího protokolu. V přepisu jsem se soustředila na klíčová prohlášení, tedy na prohlášení týkající se tématu. Pokud respondent při rozhovoru vyšel z předem definovaného rámce, danou část jsem nezaznamenávala. Nepokoušela jsem se tedy o úplný přepis.

Získaná data jsem analyzovala skrze rozdělení do kategorií, které jsem stanovila na základě účelu výzkumu, ale také v závislosti na již navržených teoriích. Určila jsem pět následujících kategorií: bezprostřední vlivy, dlouhodobé vlivy, komunikace, prožitky a liminalita. Dané kategorie jsem definovala následovně:

1. Bezprostřední vlivy

Kategorie zahrnující okamžité působení pohybového divadla na diváka.

2. Dlouhodobé vlivy

Kategorie zahrnující účinky pohybového divadla na diváka, které přispívají rozvíjení jeho osobnosti.

3. Komunikace

Kategorie pojímající vše, co respondenti popisují jako důležité a zajímavé v procesu čtení a dešifrování pohybového divadla.

4. Prožitky

Kategorie zahrnující emoce a osobní prožitky spojené s recepcí pohybového divadla.

5. Liminalita

Pojem zavedený belgickým antropologem Arnoldem van Gennepem a posléze ve vztahu k divadlu rozvinutý Victorem Turnerem. Podle A. van Gennepa liminální fáze rituálu odpovídá stavu, kdy věci nejsou tak, jak je tomu v běžném životě. Tato kategorie proto zahrnuje takové popisy pohybového divadla, které odkazují na nastolení výjimečného stavu v rámci lidského života.

¹²⁷ viz. příloha č. 2

První tři rozhovory jsem považovala za pilotní. Vyzkoušela jsem si na nich styl rozhovoru a ujasnila jsem si, jakým způsobem rozhovor vést. Také jsem skrze ně ověřila vhodnost otázek. Ukázalo se, že je zapotřebí některé z nich přeformulovat, aby rozhovor byl efektivnější a vedl přímo k problematice, o kterou se zajímám. Změny jsem následně zahrnula do dalších rozhovorů.

Hlavní omezení mé studie bylo dáno tím, že respondenti byli schopni na mé otázky odpovídat pouze na základě již vědomých skutečností. Zkušenost s pohybovým divadlem je však specifická právě tím, že mnohé obsahy komunikuje na nevědomé rovině. Druhým omezením byla verbalizace dané problematiky. Ze své podstaty pohybové divadlo pracuje s mimoslovním vyjádřením – s divákem komunikuje na tělesné a pocitové rovině. Verbalizovat tyto prožitky bylo proto pro respondenty obtížné.

S těmito dvěma omezeními jsem se při vyhodnocování alespoň z části vyrovnala díky dělení citací do výše uvedených kategorií. Zařazení do určité kategorie znamenalo zaostření na určitou problematiku ve výroku respondenta, které posléze umožnilo nacházení vztahů a souvislostí mezi jednotlivými výroky.

Poslední omezení, se kterým se bylo třeba vypořádat, vyplynulo z uvedeného přístupu ke studii. Provedení kategorizace vycházelo z mého osobního porozumění daným citacím a kvůli jeho subjektivitě hrozilo nebezpečí, že by mohlo být zavádějící. S tímto rizikem jsem se vyrovnala metodou trojího čtení. Na vzorovém rozhovoru¹²⁸, který jsem vybrala tak, aby v něm bylo obsaženo všech pět kategorií¹²⁹, jsem pomocí tří nezávislých osob otestovala správnost mé kategorizace. Požádala jsem tři osoby, které mají zkušenost s kvalitativním výzkumem, aby z vzorového rozhovoru vybraly citace, které zařadí do mnou určených kategorií. Ukázalo se, že bez znalosti teoretického kontextu, který tvoří má práce, každá z těchto osob chápe mnou určené kategorie odlišně a prohlášením respondentky přikládá jiný význam. Přesto byla míra shody 54 %.

K samotnému třídění dat do kategorií jsem použila nástroj na analýzu kvalitativních dat Atlas.ti. Při čtení přepsaných rozhovorů jsem v textu označovala klíčová slova a citace odkazující k jednotlivým kategoriím.¹³⁰ Po roztřídění informací do kategorií jsem se na tyto kategorie zaměřila jednotlivě a pokusila jsem se nalézt souvislosti mezi jednotlivými výroky a jejich přesahy. Při interpretaci výsledků jsem se pak zpětně vracela k původním textům, kde jsem jednotlivá slova a citace ověřovala v kontextu celého sdělení.

¹²⁸ viz. příloha č. 3

¹²⁹ rozdělení do kategorií pomocí Atlas.ti viz. příloha č. 4

¹³⁰ kompletní seznam citací roztříděných do kategorií viz. příloha č. 6

7.1.2 Výsledky

V průběhu rozhovoru se jeden respondent zmínil, že pohybové divadlo je pro něj okamžikem *zastavení*. Tento poznatek je jedním z nejdůležitějších. Nejen, že vystihuje divadlo jako „sváteční“, od všednodenního světa odlišný prostor a čas, tak jak jej známe z celého průřezu dějin, ale ukazuje též na roli divadla v současné společnosti. V rámci čím dál většího shonu a důrazu na materiální hodnoty slouží jako místo a čas, kde jsme od běžného světa oddělení a ve kterém máme možnost prožít něco, co nás přesahuje. S touto zkušeností pak můžeme dále pracovat. Vlivy pohybového divadla na diváka, které jsem se pokoušela v rozhovorech vystopovat, tak vycházejí z tohoto momentu. Bez zastavení by nedošlo k vystoupení z každodennosti, ani k estetickému naladění, ani naladění k odlišnému typu komunikace a ani k přijetí pravidel hry. Zastavení je zároveň základem jakéhokoliv dalšího vnímání a prožívání. Dává prostor údivu a reflexi. Je důležitým momentem, který umožní otevření člověka novým podnětům a poskytne prostor k jejich zpracování. Zastavení je proto zároveň podmínkou vzniku jakýchkoli vlivů na diváky.

Respondenti uvádí hlavně to, že je pohybové divadlo nutí přemýšlet. Nejen během představení samotného, ale i posléze. Tím, že se jedná o specifický způsob sdělování, jehož obsahy nemusí být zcela jasné, chtějí diváci své názory a interpretace konfrontovat s jinými diváky. Pohybové divadlo se tak stává námětem k hovorům a potažmo i prostředkem, který diváky sdružuje. Ze stejných důvodů mají diváci též potřebu si „*v ústraní zrekapitulovat, o co se vlastně jednalo*“¹³¹, jak na ně představení působilo a jaký mu přiřkládají smysl. Někdy svou reflexi uzavřou ten samý den, jindy se, slovy respondentky D. H.¹³², druhý den probudí a řeknou si, že to mohlo znamenat úplně něco jiného. Jsou však i představení, na která respondenti myslí i měsíc a déle po představení. Domnívám se, že takovýto druh přemítání ovlivňuje divákův pohled nejen na pohybové divadlo, ale i na jiné oblasti jeho života.

Jedním z těchto vlivů je inspirace. Pohybové divadlo přináší divákům nové podněty a je i „*výzvou k tomu, co všechno se dá zkusit a pracovat na tom*“¹³³. Slova respondentky, která jsem si zde vypůjčila, se nevztahují k inspiraci, jakou může interpret a tvůrce získat při sledování cizí inscenace, což by se zdálo přirozené, nýbrž se jedná o možnosti zpracování zkušeností skrze tělo v běžném životě. Zmíněná respondentka uvádí, že je pro ni důležité „*prožítí něčeho, co se odehrává na jevišti, v souvislosti s tím, že to je skrze to tělo*“. „*Za sebe osobně mám pocit, že tělo, propojení těla a hlavy je tématem dnešní společnosti. Mnoho lidí*

¹³¹ respondent J. P., 22 let, performer

¹³² 29 let, profesionální tanečnice

¹³³ respondentka L. A., 26 let, psycholožka

neví, jak je používat zároveň, a je to hlavně na hlavě.“ Inspirace, která v pohybovém divadle pro tuto respondentku přichází, je právě práce na zmíněném propojení těla a hlavy a nacházení tělesného vyjádření. V této souvislosti se také často u respondentů jedná o následnou chuť k pohybu, a to pohybu všeobecně i inspiraci k tanci.

Bezprostředně respondentům dodává „*energii do dalších věcí*“ a představuje „*pobídku k aktivitě*“. Může tomu tak být proto, že, jak respondenti uvádějí, představení pohybového divadla jim přináší „*intenzivní zážitek*“ až „*katarzi*“, který funguje jako „*katalyzátor*“. Tento zážitek je „*povzbudí*“ a „*podpoří*“. Kromě toho pohybové divadlo svým divákům poskytuje „*nadhled*“ a „*uvědomění*“. Zřejmě díky distanci, zpracování velmi odlišného od reality a emoční rovině působení je divák schopen nahlédnout na věci jinak. Jak říká respondentka M. K.¹³⁴: „*Člověka to obohatí, spoustu věcí si uvědomí, popřemýšlí nad tématy, o kterých třeba nikdy nepřemýšlel a začne ten svět vnímat jinýma očima*“.

Skrze specifický způsob vyjádření, jaký pohybové divadlo má, mají diváci pocit „*objevování a poznávání nových forem*“ a vznikají u nich „*nové asociace*“. To rozšiřuje jejich přehled a také schopnosti porozumění a hledání souvislostí. Svět se pro ně stává barevnějším a čitelným na více úrovních. Respondentka N. V.¹³⁵ považuje pohybové divadlo i za způsob poznávání druhých lidí. Kontakt s interpretem je totiž v pohybovém divadle velmi intimní svou tělesností a osobní energií, kterou interpret s divákem sdílí. Proto tato respondentka dodává, že v pohybovém divadle lidi poznává tak, jak je nemůže poznat ve všednodenní zkušenosti.

Během rozhovorů často padlo slovo instinkt, a to v souvislosti se způsobem porozumění pohybovému divadlu. Zdá se tedy, že pohybové divadlo pracuje s touto sférou lidského nevědomí, kterou vyvolává k aktivitě. Lze proto říci, že pohybové divadlo v divácích bezprostředně vyvolává napojení na nevědomé úrovně vnímání a v dlouhodobé perspektivě je snad i učí těchto úrovní, neboli instinktu, využívat a věřit jim. Tímto však již přecházím k potencionálním dlouhodobým vlivům na diváka, tak jak se v rozhovorech ukazují jako možné.

Prvoplánově lze samozřejmě hovořit o faktu, že pohybové divadlo připravuje své diváky. Jak říká respondent J. D.¹³⁶: „*Divák by tam měl chodit proto, že třeba když tam půjde po desáté, tak tomu třeba začne i rozumět*“. S porozuměním, tedy s objevením úrovně, na které lze tento druh divadla vnímat, však přichází více než schopnost rozumět danému

¹³⁴ 25 let, PR Tanec Praha

¹³⁵ 50 let, taneční kritička

¹³⁶ 32 let, architekt a světelný designér

divadelnímu druhu. Divák se učí „přepnout na tuhletu jinou rovinu“¹³⁷, což jinými slovy znamená, že „rozvíjí přemýšlení na nové úrovni“¹³⁸. Respondenti hovoří o otevírání smyslů, rozšiřování vnímání, učení se citlivosti a učení se naslouchat. Všechny tyto účinky se posléze mohou odrážet v našem každodenním životě, ve kterém se stáváme pozornější k odlišným typům signálů než doposud.

Druhým efektem, který s rozvíjením vnímání přímo souvisí, je učení se koncentraci. Pro některé z respondentů je pohybové divadlo náročné na udržení pozornosti a to tím víc, čím víc je abstraktní. Nemají-li záchytné body, ztrácejí se a ztrácejí i pozornost. Pro ilustraci zde uvádím citaci respondentky L. A.¹³⁹: „*Není to (pohybové divadlo, pozn. autorky) tak strukturované. Tím je to nová situace pro diváka. A pro nezkušeného, který se v tom moc nevyzná, je to náročné. Ze začátku, když jsem odcházela z divadla, tak jsem byla strašně unavená, jak jsem se na to dlouho soustředila. Ta nestrukturovanost, jiná forma než na jakou jsme zvyklí z každodenního života, vyžaduje velkou pozornost ze strany diváka. Někdy zjistím, že sedím s otevřenou pusou, jak se na to soustředím a snažím se vše vnímat. Myslím, že takové soustředění při tradičních představeních není nutné*“. V případě pohybového divadla je tedy, jak též zmiňují mnozí respondenti, soustředění velmi důležité. Jedná se však nejenom o schopnost soustředit se a koncentrovat se na určitou věc, která se posléze může přenést do každodenního života. Je zde i aspekt přítomného bytí - to, že divák splyne s představením nebo, jak říká respondentka I. M.¹⁴⁰, nechá se pohltit. V tu chvíli nastupuje jiný způsob vnímání, který již není analytický, avšak je o to více pozorný k různým signálům. I tento typ soustředění, kdy jsme v určitý moment schopni obsáhnout integrální celek přítomné situace či problému a vyhodnotit jej na podvědomé úrovni, přesahující naše znalosti, posouvá naši každodenní zkušenost na jinou rovinu.

Respondenti také hovoří o podnícení kreativního přístupu, o důležitosti představivosti (zvláště u více abstraktních forem), kterou může pohybové divadlo rozvíjet a o uvědomění si „*vztahu člověka ke svému vlastnímu tělu a k jeho limitům*“¹⁴¹. Jak je vidět, vlivy, které pohybové divadlo na svého diváka potenciálně může mít, převážně souvisejí se způsobem, jakým pohybové divadlo s divákem komunikuje a jak se divák v této komunikaci orientuje. Proto se nyní přesuneme k výsledkům mého výzkumu ve vztahu ke komunikačním možnostem pohybového divadla.

¹³⁷ M. K., 25 let, PR Tanec Praha

¹³⁸ L. A., 26 let, psycholožka

¹³⁹ 26 let, psycholožka

¹⁴⁰ 20 let, baletka

¹⁴¹ J. P., 22 let, performer

Respondenti se domnívají, že toto umění má schopnost „vyjádřit něco, co se nedá vyjádřit slovy“¹⁴². Pod obsahem nebo podtextem, který se nedá vyjádřit slovy, přitom myslí emoce a symbolické významy. Jejich ztvárnění funguje jako metafora, která pracuje s fantazií, ale především také s podvědomím. Slovy respondentky N. V.¹⁴³: „*Tělo se dostává do různých symbolických konfigurací, které potom souvisí s hlubinnými obsahy podvědomí*“.

Způsoby vnímání pohybového divadla přitom respondenti popisují dva. V obou se přitom propojuje úroveň individuální, každodenní zkušenosti a univerzální rovina. Zprvė a častěji se jedná o smyslové vnímání, u kterého se při vyhodnocování objevují především emoce a pocity. Respondenti uvádějí, že pro ně bývá „*těžké to nějak racionálně pochopit a pojmenovat, ale skrze vnímání tělem to jde snáze*“¹⁴⁴. Na této rovině se tedy jedná spíše o instinkt a o vcítění. Zdá se, že pohyb vnímáme skrze smysly, které si ani neuvědomujeme, o kterých nevíme. Daný princip popsal výstižně respondent M. R.¹⁴⁵, když na otázku „jakým způsobem toto vyjádření čteš“ odpověděl: „*Koukám se na to a ono to něco vyvolává*“. Tento více méně pasivní přístup však v sobě zrcadlí přesahy do diváckého nevědomí. Aby byl možný, musí být v osobě diváka uloženy nějaké zkušenosti, které s představením rezonují. Respondentka M. K.¹⁴⁶ tuto zkušenost popisuje takto: „*U tance konkrétně se mi třeba často stává, že se v tom představení úplně ztratím, protože je to tak abstraktní, že vlastně už přestávám sledovat jakoukoli linii a rezignuji na jakoukoli interpretaci a nechám se jen unášet tím pohybem, ale už za tím nedokážu najít něco víc. Je dobré, když představení od začátku do konce nerezignuje na vyprávěcí linii, ale nemyslím v příběhu, ale na to, že jsou tam momenty, kterých se divák může chytout, které si může sám pro sebe zpracovat a interpretovat...že mu prostě něco říkají, i když to nemusí být to samé, co tím ti umělci na scéně myslí a to, co opravdu chtějí vyjádřit*“.

Zadruhé se jedná o čtení pohybů podle určitých klíčů, jak již napovídá zmínka o momentech v předchozí citaci, přičemž každý divák vychází ze své životní zkušenosti i z podvědomé zkušenosti lidského rodu. Na této hlubší rovině se může jednat o jakési pohybové vzorce a archetypy. Někteří respondenti si vytvořili svůj vlastní „dekódovací“ systém. Zde uvádím příklady dvou citací: „*...se některé pohyby několikrát opakují, takže zjistíte, že to asi něco znamená*“¹⁴⁷, „*...rozlišení ostrého a jemného pohybu. Ostrý pohyb většinou evokuje nějaký boj, agresi, útok. Zatímco ten jemný pohyb je dobro, láska, to, co má to plusové*“.

¹⁴² A. M., 39 let, profesionální tanečnice

¹⁴³ 50 let, taneční kritička

¹⁴⁴ I. V., 27 let, psychologka

¹⁴⁵ 29 let, programátor a technický spolupracovník profesionální tanečnice

¹⁴⁶ 25 let, PR Tanec Praha

¹⁴⁷ I. M., 20 let, baletka

znamínko¹⁴⁸. Jiní respondenti vycházejí z toho, že „*pohyby v tanci vycházejí z nějakých přirozených tendencí, kdy všichni máme osvojeny určité významy, které patří k určitým pohybům*“¹⁴⁹ a „*rozvíví ještě dále to, jak normálně reagujeme*“¹⁵⁰.

Na interpretaci diváky navádí vizuální stránka, která je v pohybovém divadle mnohem důležitější a zásadnější než v tradičním divadle, a energie. Přenos energie je u pohybového divadla specifický nasazením interpreta. Jelikož je interpret a jeho tělo hlavním prostředkem komunikace, stává se jeho energie klíčovou při působení na diváka. Respondentka D. H.¹⁵¹ uvádí: „*všímám si, s jakou intenzitou je interpret na jevišti, s jakou intenzitou přenáší ten obsah*“. Porozumění samozřejmě také záleží na kontextu – „*jak interpreti stojí v prostoru*“, „*jak se tváří*“, „*to, co z nich srší za emoce*“ a v častých případech funguje skrze asociace. Respondenti hovoří o tom, že jim pohyby něco připomínají, že si v nich nachází něco svého, že odráží nějaké jejich zkušenosti. To lze ilustrovat těmito dvěma citacemi: „*pohybové divadlo je spíše takové projekční plátno*“¹⁵², „*líbí se mi, když si tam nacházím já něco vlastního, skrze co pak můžu reflektovat, co se ve mně děje*“¹⁵³. Vnímání a interpretace je proto možná více než v tradičním divadle ovlivněna náladou a očekáváním diváka. Většina respondentů se přitom domnívá, že interpretace je otevřená a nabízí více možností výkladu. Tuto „*svobodu*“ považují za jednu z předností pohybového divadla. V jednom z rozhovorů však zazněl i názor, že tento přístup je nesprávný, jelikož „*interpretace se musí hledat - není však libovolná*“¹⁵⁴.

Prožitky, které pohybové divadlo divákům přináší, se vztahují především k procítění představení. Někteří respondenti dokonce uvádí, že pokud v nich pohybové divadlo nevyvolává emoce, tak je to „*nebaví*“ nebo jsou „*zklamaní*“. Respondenti se cítí uspokojení, když mají pocit, že jsou do představení „*vtaženi*“ a když v nich pohyb „*rezonuje*“. Zažívají momenty „*okouzlení, zaujmutí, vzrušení, obdivu, fascinace, radosti, nabuzení a překvapení*“. Jsou „*hluboce osloveni, nadchnuti, zasaženi, dojatai, rozesmáti, prožívají krásu a baví je to*“. Stává se jim také, že zažívají pocity souznění. Mají pocit napojení na interpreta, ztotožnění se s jeho situací v rámci představení. V některých prožitcích se ukazuje důležitost až dominance estetické stránky. Jak říká jedna z respondentek: „*Pokud je to hezky udělané, tak mě nemusí ani zajímat, o co tam jde*“¹⁵⁵. Toto prohlášení ukazuje na to, že pokud představení diváka

¹⁴⁸ L. M., 22 let, studentka ukrajinistiky, divadelní recenzentka

¹⁴⁹ L. A., 26 let, psychologka

¹⁵⁰ L. A., 26 let, psychologka

¹⁵¹ 29 let, profesionální tanečnice

¹⁵² I. V., 27 let, psychologka

¹⁵³ L. A., 26 let, psychologka

¹⁵⁴ N. V., 50 let, taneční kritička

¹⁵⁵ I. M., 20 let, baletka

"pohltní" - jak uvádí jiní respondenti, pokud s ním splynou nebo se do něj vcítí, nemusí už mít potřebu ho analyzovat. Cítí se saturovaní, dochází k „*uvolnění, odreagování, uklidnění*“ a diváky to „*zpětně nabíjí*“. Na druhé straně zažívají i momenty „*nepochopení, nudy, únavy a jsou šokováni*“. Jako specifikum pohybového divadla bych zde vytkla prožitek rezonance pohybu. Jedná se nejenom o rezonanci skrze emoce, ale ukazuje se, že divák vnímá představení pohybového divadla i na tělesné úrovni. O tomto prožitku hovoří respondentka I. V.¹⁵⁶: „*Asi to pro mě není jednodušší vnímat, ale víc se mě to tělesně dotýká. Je pro mě těžké to nějak racionálně pochopit a pojmenovat, ale skrze vnímání tělem to jde snáze*“.

Na představení pohybového divadla se diváci mohou „*zasnít*“, což je pravděpodobně dáno úrovní, na které pohybové divadlo komunikuje. Stále tak platí, že divadlo v životě představuje liminální prostor a čas a v případě pohybového divadla je tento moment výrazně silnější. Respondenti po pohybovém divadle dokonce tento moment vyžadují. Zde cituji přání a očekávání respondentů: „*aby mě to někam odneslo*“, „*aby mi to navodilo stav něčeho, co není běžné*“, „*očekávám odstup*“. Jiní tyto zážitky popisují takto: „*přináší možnost nahlédnout do jiného světa*“, „*je to trochu jiný exotický svět*“, „*je to pro mě velké tajemství*“, „*jde proti vodě*“, „*tajemno*“, „*zastavení*“, „*magický moment*“, „*mě přenese úplně někam jinam*“, „*nejsou jen existenční starosti*“, „*osvobození od každodennosti*“, „*je to vlastně svátek*“, „*uvedení do jiného stavu*“, „*svět sám pro sebe*“, „*jiné pohledy na svět*“.

Uvědomíme-li si, že pocit výjimečného stavu je dán nejen strukturou divadelní reality, která představuje specifická, od každodenní reality odlišná pravidla – tedy jejím charakterem hry, ale především skrze výše uvedené prožitky jako jsou „*okouzlení, zaujetí, obdiv a fascinace*“, ukazuje se, že vznik tohoto liminálního prostoru a času je dán především estetickým působením. Pohybové divadlo tak skrze své specifické vyjadřovací prostředky lidem v současné společnosti poskytuje odstup od každodenních starostí, jiný a širší pohled na svět, prostor k zasnění a tím i prostředek k uvolnění. Zároveň po absolvování této „*cesty*“ své zážitky vstřebávají, mnohdy spolu s jinými diváky, což samo o sobě má pojící a socializační efekt. Rozhovory po představení napomáhají reflexi tématu a jeho přenesení do mimo-divadelního světa. Zároveň jsou momentem sdílení, učení se argumentaci a hledání vlastního názoru. Rozvíjí tudíž osobnost diváka a upevňují jeho společenskou pozici. Vstřebané zážitky se pak mohou odrážet v životě jedinců, tak jak jsem uvedla výše.

¹⁵⁶ 27 let, psycholožka

7.2 Současný divák

Svým respondentům jsem na závěr rozhovorů vždy pokládala otázku týkající se role pohybového divadla v současné společnosti. Přesto, že někteří z nich uvažovali spíše nad tím, že pohybové divadlo má své diváky, kteří mají vztah k pohybu či jsou intelektuálové, odpovědi se často dotýkaly toho, že pohybové divadlo je v naší společnosti prozatím okrajovou formou, přestože se domnívají, že má potenciál oslovit každého.

Problém viděli v tom, že v Čechách není „*zázemí a půda na to, aby bylo slyšet a vidět*“¹⁵⁷. „*Problém je, že v Praze je jen jedno profesionální taneční divadlo. Pak jsou samozřejmě nějaké projekty. Ale lidé o to nemají tolik zájem, protože je těžší to podchytit.*“¹⁵⁸ Dalším z důvodů, který se k tomuto bezprostředně vztahuje, může být i to, že málo lidí je přirozeně otevřeno novým věcem. Jak říká respondentka A. M.¹⁵⁹: „*Málokdy jdu na představení, o kterém nic nevím. Je málo lidí, kteří jsou sami od sebe zvědaví na něco nového. Jsou ti, kteří následují své známé, ti, kterým se bude líbit cokoli, ti, kteří jsou předem rozhodnutí, že se jim to nebude líbit*“.

Role pohybového divadla se tudíž zdá malá. „*Možná to hraje velkou roli mezi „zasvěcenými“, ale obecně moc velkou asi ne, protože o tom nikdo moc neví. A jinak si myslím, že pohybové divadlo je prostě něco nového, co v dnešní době má smysl. Pohybové divadlo má velký prostor pro různé možnosti a inovace, různá spojení s jinými styly a tak.*“¹⁶⁰ Jak už naznačuje výrok této respondentky, to, že pohybové divadlo má v současné společnosti možná kvantitativně malou roli, neznamená, že by jeho kvalitativní možnosti byly také malé. Většina respondentů v něm vidí stejně jako tato respondentka prostředek inovace a zároveň v něm nachází cestu k rozvoji latentních smyslů a nadindividuálních úrovní vědomí. „*Vzhledem k tomu, že pohyb je tradiční záležitost, v podstatě přirozená, tak to lidi mají nějak v sobě. Dokáží to nějak intuitivně popsat, ale nemyslím si, že by s tím nějak zvlášť pracovali vědomě. Samozřejmě jsou lidé, kteří na to dávají důraz, ale spousta jich ho nedává. Myslím si, že je to škoda.*“¹⁶¹

Je důležité zdůraznit, že se v tuto chvíli pohybujeme v kontextu českého publika. Odlišné kulturní předpoklady významně ovlivňují přijetí pohybového divadla mezi diváky i jejich recepci. Velmi záleží na divadelní tradici, která je v Česku spojena především s činoherním divadlem a tento rámec se jen těžko prolamuje. Prozatím pohybové divadlo není

¹⁵⁷ D. H., 29 let, profesionální tanečnice a učitelka tance

¹⁵⁸ J. P., 22 let, performer

¹⁵⁹ 39 let, profesionální tanečnice

¹⁶⁰ L. M., 22 let, studentka ukrajinistiky, divadelní recenzentka

¹⁶¹ J. P., 22 let, performer

součástí naší výchovy. Přestože jsou na základních a středních školách učena některá dramatická díla a například existence Klubu mladého diváka umožňuje žákům styk s divadlem, jedná se zásadně o činoherní typ divadla. Ponětí o opeře a baletu přichází často skrze hudební nauku. Pohybové divadlo však zůstává upozaděno. Česká komunita okolo pohybového divadla se však stává aktivní a v posledních dvou letech vytvořila koncept propojení vzdělávacího procesu s pohybovým/tanečním tvůrčím světem. Roku 2006 založené občanské sdružení Vize tance¹⁶² jako jeden z hlavních pilířů rozvoje současného tance a pohybového divadla vytyčilo důraz na vzdělávání v těchto oblastech. Jako první z počínů bylo realizováno pilotní zavedení taneční a pohybové výchovy do vybraných základních škol. Jelikož se tento krok ukázal jako úspěšný¹⁶³, jedná se v tuto chvíli o jeho přijetí do rámcových výukových programů. Nejen, že pohyb a tanec působí příznivě na interprety, jak je tomu známo z pohybově-taneční terapie, klíčový může být i rozvoj citlivosti k tomuto druhu umění. Jejím poznáním se mohou otevřít doposud přivřené dveře do světa mimoverbálního porozumění. Vytvoření dobrého povědomí o tomto druhu umění může přispět k jeho lepší akceptaci a pro mnohé lidi může vést i k objevení něčeho nového v nich samých.

Z rozhovorů s diváky vyplývá, že vnímají pohybové divadlo jako otevřenou formu, která nabízí mnohé možnosti výkladu. Při dotazech na to, zda jim tento faktor připadá spíše jako kvalita nebo negativum, uvádějí, že je to jednoznačně kvalita. Toto prohlášení zdůvodňují tím, že otevřenost interpretace jim dává možnost nalézt si v dané formě „to své“. Tato informace odpovídá Lehmanově domněnce, že nyní, „na konci Guttenbergovy galaxie“, se mění způsob vnímání a „simultánní a multiperspektivní percepce nahrazuje lineárně-postupnou“¹⁶⁴. Co tento zážitek přináší je také učení se nové formě. Pro ty, kteří pohybové divadlo teprve objevují, přináší zkušenost s ním otevření otázky vnímání a hledání smyslu. Setkání s touto novou formou a učení se jí jim mění pohled na divadlo i na ně samé (v mezích jejich vnímání a cítění). Změna vnímání zde značí posun v celé společnosti, což lze ilustrovat na již známých přechodech mezi komunikačními strategiemi. Pojem Guttenbergova galaxie pochází z pera teoretika komunikace a tvůrce mediální teorie Marshalla McLuhana, který v rámci vývoje komunikačních médií rozlišil tři fáze: předabecední období, Guttenbergovu

¹⁶² České občanské sdružení Vize tance se snaží o emancipaci a rozvoj tanečního umění, pohybového divadla a interdisciplinárního umění u nás tak, aby dosáhlo kvality srovnatelné se stavem v Evropské unii. Pokouší se též o zvýšení společenské prestiže současného tance. Okruhy, kterými se zabývá, jsou následující: emancipace současného tance a jeho začlenění do legislativních a koncepčních procesů, situace současného tance v regionech České republiky, vzdělávání, vytváření institucionálního zázemí, prezentace současného českého tance v zahraničí.

¹⁶³ Ukázalo se, že taneční a pohybová výchova působí pozitivně na vývoj dětí. Napomáhá jejich soustředěnosti, schopnosti fungovat v kolektivu, vnímat abstraktní koncepty. S dětmi je jednodušší komunikovat, protože získávají smysl pro pravidla, zároveň však objevují vlastní kreativitu. Učí se respektu k projevům ostatních i vědomí sebe sama.

¹⁶⁴ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, s. 13

galaxii a Marconiho galaxii. Předabecední období bylo dobou, kdy hlavním sdělovacím prostředkem byla orální tradice. Člověk, který v té době žil, vnímal čas cyklicky a zkušenosti předával z generace na generaci. Objev písma a posléze nalezení prostředku jeho masového šíření však znamenal zvrát, který princip kolektivity donutil ustoupit zrodu svobodného individuálního uvažování. Druhým zlomem ve společnosti bylo objevení možnosti přenosu zakódovaných významů prostřednictvím elektromagnetického pole. Člověk začal být řízen vnějšími impulsy na úkor těch vnitřních a jeho svoboda se tak změnila ve zdánlivou. V současnosti multiplikace médií a možnost výběru přivádí člověka opět do nové situace. Tu odráží i umělecké formy, včetně pohybového divadla.

Otevřené možnosti interpretace pohybového divadla nechávají prostor obrazotvornosti. Když respondenti hovoří o tom, že se snaží číst metafory, symboly či rozumět energiím, jedná se o způsob, jakým z neznámého celku vytváří celek významový. Konstruuji tak pro sebe obraz, který jsou pak schopni obdivovat či interpretovat. Aktivní účast diváka na tomto procesu se mi zdá v kontextu současné společnosti velmi důležitá vzhledem k tomu, že „obrazotvornosti je v civilizaci pasivního konzumu obrazů a dat čím dál méně“¹⁶⁵. Pohybové divadlo člověka málo kdy analyzuje v tom smyslu, že by nechalo postavu plně rozvinout a vysvětlit svůj charakter. Jedná se spíše o komunikaci náznaků, zachycení momentů, které v nás rezonují. Jsou sdělné svým podtextem, který se odráží v našem nevědomí. Je to zároveň odpovědí na hledání mýtického základu v současném pohybovém divadle. Mýty nejsou pouze vyprávěné, fungují i jako obrazy. Obrazy, které probouzí diváckou fantazii a vyvolávají tím z našeho nevědomí archetypy.

Pohybové divadlo v sobě odráží tendence současné společnosti, avšak je otázkou, zda i ono samo má potenciál společnost zpětně ovlivnit. Přímé přesahy pohybového divadla do jiných společenských sfér by byly přílišnou idealizací. Různé formy angažovaného divadla sice ve své době společenský vývoj ovlivnily, ale bylo tomu tak s ohledem na kontext doby, ve které divadlo suplovalo jiné společenské instituce. Podle divadelního teoretika Zdeňka Hoříňka je ve fungující společnosti přímé ideologické, náboženské, politické a jiné působení „falešnou nebo aspoň druhotnou formou přesahu“¹⁶⁶. To, co je podle něj pro diváka i pro společnost důležité, je divákovo zaujetí, které se často skrývá za slovem „zábava“. Nejruznější emoce a prožitky, které pohybové divadlo vyvolává, divákovi poskytují citové uspokojení, vytržení a pocit splynutí s tématem inscenace. Samo o sobě již toto v sobě skrývá bohatství přesahů. Rozhovory s diváky ukazují, že pohybové divadlo je vnímáno spíše jako záležitost menší komunity a k případným přesahům jsou skeptičtí. Jak říká Lehmann,

¹⁶⁵ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, s. 13

¹⁶⁶ HOŘÍNEK, Zdeňek. *Divadlo jako hra*. Brno: BLOK, 1970, s. 18

„divadlo přestalo být masmédiem“¹⁶⁷. Přesto, zdá se, má pohybové divadlo větší důležitost, než se na první pohled zdá. Jak upozorňuje jedna z respondentek, instituce divadla (a může jim být i divadlo primárně zaměřené na pohybové divadlo) s sebou přináší mnoho dalších vedlejších produktů. Kromě tohoto společenského hlediska se jedná i o již naznačenou úroveň objeovávání nového – nové formy, nových způsobů komunikace a interpretace, která zasahuje právě mimo zmíněnou komunitu.

Podívejme se však blíže na tuto komunitu. Ve vztahu k teorii rituálu jsem uvedla, že diváci jsou si při představení rovni. Jsou si rovni tím, že každému z nich je přidělena role diváka, která je v tu chvíli pro ně primární a určuje jejich postavení a očekávání, která z této role plynou. Na rovině vnímání je však situace každého diváka jiná. Vzniká tak vlastně celek heterogenní, jelikož každý divák je k vnímání jinak „predisponován“. Bylo by jistě zajímavé srovnání interpretací a vjemů obecnstva jednoho konkrétního představení pohybového divadla. Domnívám se, že bychom v něm našli soulad, který souvisí s kulturním rámcem a antropologickými základy, a zároveň nesoulad, vycházející z individuality každého jedince.

Jak jsem již zmínila v kapitole věnované teorii rituálu, Richard Schechner rozlišuje integrální a náhodné publikum. V kontextu pohybového divadla v současné české společnosti je toto rozlišení zásadní. Je třeba si uvědomit, že pohybové divadlo zde má pouze malý okruh příznivců, které lze ve většině případů řadit mezi publikum integrální. Takové publikum vnímá představení pohybového divadla jinak než publikum náhodné. Velké rozdíly byly potvrzeny při rozhovorech s respondenty. Zatímco ti, které je možné řadit mezi integrální publikum, hovořili o porozumění pohybu na různých úrovních – jako je například pohybová analýza, významovost pohybu, hloubka a vize, ti, které lze řadit do náhodného publika, reflektovali ve většině případů pouze vizuální stránku (tedy krásu) a emocionální úroveň (tedy pocity, které jim představení dává)¹⁶⁸. Druhou úrovní, na které se rozlišení integrálního a náhodného publika odráží, je úroveň společenská. Integrální publikum v Česku vytváří komunitu, která je víceméně izolovaná. Náhodnému diváku se proto do této komunity neproniká lehce a často to vyžaduje, aby byl někým přiveden. V tom se tato situace podobá rituálům, kdy nově příchozí jedinec musí být nejprve vybrán, uznán za připraveného a posléze zasvěcen. Tato paralela je samozřejmě extrémním zjednodušením a zdůrazněním jediného rysu. Pohybové divadlo je oficiálně otevřeno jakémukoli příchozímu. Realita v Česku je však prozatím taková, že tato forma stojí na okraji a málo proniká do vědomí společnosti. Jako taková se pak stává exkluzivní.

¹⁶⁷ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, s. 13

¹⁶⁸ viz. příloha č. 5

8. ZÁVĚR

Pohybové divadlo rozvíjí u diváků odlišný způsob vnímání. Objevováním tohoto nového světa tak mohou rozšířit sebe samé a poznat nové aspekty vnímání. Je to krok k novému, ale zároveň návrat k dávno zapomenutému. Porozumění pohybu je totiž zakořeněno v každém z nás. Nejen, že se jedná o každodenní zkušenost s pohybem, která se prolíná celou historií lidstva, ale i stopy pohybových divadelních projevů sahají až do antiky.

Přístup současné společnosti lze charakterizovat následujícími Ionescovými slovy: „Stává se (jazyk) předmětem boje mezi šumem a smyslem, mezi mechanickým slovem a osobní expresí. Člověk je požírán slovy, ale nemůže slova odehnat jinak než slovy (...). Stvořila mne slova, slova jiných. Odtud pochází důraz na to, aby se mluvilo čím dál více, odtud se bere iluze, že mluvením lze objevit nové oblasti, nový systém, v němž bude převrácena relace mluvící subjekt – slovo. Vyslovovat slova, dokud mne ona sama nevysloví.“¹⁶⁹ V současné společnosti se ukazuje silná nepropojenost mezi tělem a rozumem. Jako paralela tohoto problému se jeví převládající snaha o verbální vyjádření, které však není schopné zachytit pocity, smyslové vnímání a tělesné stavy. Tato skutečnost se ukázala i v rámci mého výzkumu, když byli respondenti žádáni o to, aby popsali pohybové divadlo a své prožívání. Na jedné straně se objevila neschopnost určité věci verbalizovat, zatímco na druhé straně se rýsovala snaha o tělesné vyjádření, které však není rozvinuté a proto se mnohdy stává spíše neúčelné či matoucí.

V teoretické části této práce jsem se věnovala problematice komunikace, rituálu, hry a estetického působení. Na komunikační rovině lze konstatovat, že pohybové divadlo rozvíjí smysly a instinkt. Vyžaduje odlišnou rovinu vnímání. Velmi často působí především na emoční rovině a poskytuje tak divákům citové uspokojení. Pohybové divadlo divákovi umožňuje nejen poznávat témata, která přináší, ale působí též na hlubinné úrovni psychické a dotýká se diváka na primární úrovni.

Na úrovni rituální se u pohybového divadla, speciálně v českém prostředí, objevuje konstituce komunity, pro kterou se pohybové divadlo stává světem se speciálními pravidly. Do tohoto světa pronikají i diváci mimo komunitu a setkávají se se zážitkem liminality. Stávají se na moment liminálními bytostmi, které se podle Victora Turnera chovají většinou pasivně a pokorně, musí bezvýhradně poslouchat své učitele a bez stížností přijmout jakýkoli trest.¹⁷⁰ Pokud divák přistoupí na konvence dané inscenací, dostává se do podobné pozice.

¹⁶⁹ Ionesco in SŁAWIŃSKA, Irena. *Divadlo v současném myšlení*. Praha: Studio Ypsilon, 2002, s. 69

¹⁷⁰ Turner, Victor. *Průběh rituálu*. Brno: Computer Press, 2004, s. 96

Konvence jsou nejen aspektem přibližujícím pohybové divadlo k rituálu, ale i ke hře. Na herní i rituální rovině pohybové divadlo lidem umožňuje zkušenost s jinou realitou, s imaginativnem a hrou. „Divadelní realita představuje jedinečný, v maximální intenzitě dochovaný tvůrčí střet časoprostorů světskosti a posvátnosti – ve znakové realitě vystupuje člověk ze své situace a obrací se k obecnému a univerzálnímu. Divadelní realita zpřítomňuje hlubinnou i individuální zkušenost a obrazivě ji zpředměňuje v akt metafyzického uchopení světa.“¹⁷¹ V divadle, stejně tak jako ve hře, rituálu a sportu, je „stvořen speciální svět, ve kterém lidé mohou vytvářet pravidla, uspořádat novým způsobem čas, přiznávat předmětům hodnotu a pracovat pro potěšení. (...) Není společnosti nebo jedince, který by bez tohoto mohl existovat“¹⁷².

Poslední rovina je estetická. Na té můžeme sledovat, že odpovídá vývoji společnosti. Vidíme, že respondenti často hovoří o důležitosti interpretova výrazu a o jeho zásadním vlivu na jejich prožitek. Přitom na přelomu 19. a 20. století, tedy v počátcích pohybového divadla, italský filosof Benedetto Croce vytvořil estetický systém, který zdůrazňuje potřebou výrazu. Nacházíme zde tedy paralelu s vývojem pohybového divadla a vývojem estetických hodnot.

Jak jsem zmínila v kapitole věnované účinkům na diváka, pohybové divadlo je jedním z nástrojů adaptace i inovace. Vracíme se s ním k podstatě lidského fyzického výrazu a zároveň objevujeme a upevňujeme nové pohybové vzorce, které v sobě odráží naši kulturu. Tím, že nás učí vnímat tělesnost a číst významy její výrazivosti, učí nás vnímat sebe samé i své okolí. Může se tak stát jedním z prostředků, který nám pomůže propojit tělesnou a rozumovou úroveň. Přesto, že je divácký zážitek svou podstatou kulturní, při představení pohybového divadla se divák setkává s tělesností, kterou se učí přijmout a pochopit. Vrací se tak k „animálnímu základu“, na kterém jsme stejně jako jiná zvířata schopni číst v tělesném výrazu. Svým charakterem nás vrací k podstatě, kterou jsme přes vrstvení kultury zapomněli. Může tak představovat cestu jak překonat odvěkou dichotomii příroda vs. kultura.

¹⁷¹ *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. Ed. Petr Pavlovský. Praha: Libri 2004, heslo Rituál, s. 242

¹⁷² SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1988, p. 13

9. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ARISTOTELES. *Poetika*. Přel. František Groh. 1. vyd. Praha: GRYP, 1993, s. 67, ISBN 80-85829-01-0

ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec*. Přel. Jan Kopecký a Ladislav Šerý. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 1994. 173 s.

BACHTIN, Michail Michailovič. *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Přel. Jaroslav Kolár. 1. vyd. Praha: Argo, 2007. Edice Každodenní život. 490 str. ISBN 978-80-7203-776-6

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie*. 1. vyd. Praha: Lidové noviny/Divadelní ústav, 2000. 285 s. ISBN 80-7106-369-X

BAUMAN, Zygmunt. *Tekuté časy: Život ve věku nejistoty*. Přel. Helena Šolcová. 1. vyd. Praha : Academia, 2008. 109 s. XXI.století; sv. 3. ISBN 978-80-200-1656-0.

BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1979. 428 s.

BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2001. 952 s. ISBN 80-7106-532-3.

CRYSTAL, David. *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. 3. edition. Oxford: Blackwell, 1991. 389 s. ISBN 0-631-17871-6

CIGÁNEK, Jan. *Úvod do sociologie umění*. Praha: Obelisk, 1972. 300 s. Edice Orientace; sv. 9

ČUNDERLE, Michal, ROUBAL, Jan. *Hra školou: Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi*. 1. vyd. Praha: Studio Ypsilon, 2001. 195 s. ISBN 80-902482-5-X.

DEMARCY, Richard. *Eléments d'une sociologie du spectacle*. 1. édition. Paris: Union Générale d'Éditions, 1973. 447 s.

DISMAN, Miroslav. *Jak se vyrábí sociologická znalost. Příručka pro uživatele*. 3. vyd. Praha: Karolinum, 2002. 374 s. ISBN 978-80-246-0139-7

DUVIGNAUD, Jean. *Sociologie du Théâtre : Essai sur les ombres collectives*. 1. édition. Paris: Presses Universitaires de France, 1965. 585 s. Bibliothèque de Sociologie Contemporaine.

DUVIGNAUD, Jean, LAGOUTTE, Jean. *Le théâtre contemporain : Culture et contre-culture*. 1. édition. Paris: Librairie Larousse, 1974. 223 s. Université. Thèmes et textes. ISBN 2-03-35027-3.

ELIADE, Mircea. *Posvátné a profánní*. Přel. Filip Karfík. 1. vyd. Praha: Česká křesťanská akademie, 1994. 155 s. Edice Knihy ze světa. ISBN 80-85795-11-6.

FROMM, Erich. *Mýtus, sen a rituál: a jejich zapomenutý jazyk*. Přel. Jan Lusk. 1. vyd. Praha: Aurora, 1999. 223 s. ISBN 80-85974-70-3.

- FUKAČ, Jiří. *Hudební estetika jako konkretizace obecné estetiky a muzikologická disciplína*. 2. přeprac. vyd. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, 2001. 168 s. ISBN 80-210-2575-1.
- GADAMER, Hans-Georg. *Aktualita krásného: umenie ako hra, symbol a slávnosť*. Přel. Oliver Bakoš. 1. vyd. Bratislava: Archa, 1995. 99 s. Filozofia do vrecka; sv. 21. ISBN 80-7115-078-9.
- GRAU, Andrée & JORDAN, Stephanie, ed., *Europe Dancing: Perspectives on Theatre Dance and Cultural Identity*. London: Routledge, 2000. 235 s. ISBN 0-415-17103-2
- HANNA, Judith Lynne. *To Dance is Human : A Theory of Nonverbal Communication*. 1st edition. Austin: University of Texas Press, 1980. 327 s. ISBN 0-292-78042-7.
- HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum. Základní metody a aplikace*. 2. vyd. Praha: Portál, 2005. 408 s. ISBN 978-80-7367-485-4
- HODGSON, John & PRESTON-DUNLOP, Valerie. *Introduction à l'oeuvre de Rudolf Laban*. Arles: Actes Sud, 1991. 180 s. ISBN 978-2-8686-9713-4
- HOŘÍNEK, Zdeňek. *Divadlo jako hra*. 1. vyd. Brno: BLOK, 1970. 149 s. Divadlo; sv. 1.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens : O původu kultury ve hře*. Přel. Jaroslav Vácha. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1971. 228 s. Ypsilon; sv. 13.
- JEBAVÁ, Jana. *Kapitoly z dějin tance a možnosti terapie*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1998. 123 s. ISBN 80-7184-620-1
- JUNG, Carl Gustav. *Člověk a duše*. 1. vyd. Praha: Academia, 1995. 277 s. ISBN 80-200-0543-9.
- INGOLD, Tim, ed., *Companion Encyclopedia of Anthropology: Humanity, Culture and Social Life*. London: Routledge, 1994. 1127 s. ISBN 0-415-02137-5
- LECOQ, Jacques. *Theatre of Movement and Gesture*. Ed. David Bradby. 1st edition. Abingdon : Routledge, 2006. 163 s. ISBN 0-415-35944-9
- LÉVY-STRAUSS, Claude. *Strukturální antropologie*. Přel. Jindřich Vacek. 1. vydání. Praha: Argo, 2006. 374 s. ISBN 80-7203-713-7
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Přel. Anna Grusková a Elena Diamantová. 1. vydanie. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. 365 s. ISBN 978-80-88987-81-9
- MISTRÍK, Jozef a kol. *Encyklopédia jazykovědy*. 1. vyd. Bratislava: Obzor, 1993. 513 s. ISBN 80-215-0250-9
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. In FAMU [online]. Dostupný z: www.famu.cz/docs/5-Mukarovsky_Esteticka_funkce_norma_a_hodnota.rtf [cit. 2009-12-19].
- ORTOVÁ, Jitka. *Kulturní a sociální ekologie II*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1997. 88 s.

- OSOLSOBĚ, Ivo. *Ostenze, hra, jazyk. Sémiotické studie*. 1. vyd. Brno: Host, 2002. edice Teoretická knihovna, svazek 5. 398 s. ISBN 80-7294-076-7
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: Slovník divadelních pojmů*. Přel. Daniela Jobertová. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003. 498 s. ISBN 80-7008-157-0.
- PAVLOVSKÝ, Petr, ed., *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, 2004. 348 s. ISBN 80-7277-194-9.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introduction aux grandes théories du théâtre*. 1. édition. Paris: Dunod, 1990. 205 s. ISBN 2-04-018772-3.
- ROYCE PETERSON, Anya. *The Anthropology of Dance*. 1. ed. Bloomington: Indiana University Press, 1977. 238 s. ISBN 025330752X.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. 2nd rev. edition. New York: Routledge, 1988. 407 s. ISBN 0-415-31455-0.
- SŁAWIŃSKA, Irena. *Divadlo v současném myšlení*. Přel. Jan Roubal. 1. vyd. Praha: Studio Ypsilon, 2002. 479 s. ISBN 80-902482-6-8.
- SMELSER, Neil J. & BALTES, Paul B., ed., *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*. 1. ed. Oxford: Elsevier, 2001. ISBN 0-08-043076-7
- SOUKUP, Václav. *Přehled antropologických teorií kultury*. 1. vyd. Praha: Portál, 2000. 229 s. ISBN 8071783285
- SOUKUP, Václav. *Dějiny antropologie*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2004. 668 s. ISBN 80-246-0337-3
- SPENCER, Paul, ed., *Society and the Dance*. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. 224 s. ISBN 0521315506.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické divadlo*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2005. 383 s., ISBN 80-246-1105-8
- THOMAS, Helen. *The Body, Dance and Cultural Theory*. 1. ed. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2003. 262 s. ISBN 0-333-72432-1
- TURNER, Victor. *Průběh rituálu*. Přel. Lucie Kučerová, 1. vyd. Brno: Computer Press, 2004. 194 s. ISBN 80-7226-900-3
- WILLIAMS, Drid. *Anthropology and the Dance. Ten Lectures*. 2. ed. Urbana and Chicago: University of Illinois Press. 2004. 328 s. ISBN 0252071344
- ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986. 412 s.
- ZUSKA, Vlastimil a kol. *Estetika na křižovatce humanitních disciplín*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 1997. 198 s. ISBN 80-7184-379-2

10. PŘÍLOHY

Příloha č. 1 – Tabulka demografických údajů respondentů

Skupina 1 - Laici				
Respondent	Pohlaví	Věk	Vzdělání	Oblast působnosti a zájmu
A.P.	žena	26	VŠ	Absolventka dějin umění, recepční
I.V.	žena	27	VŠ	Psycholožka
L.A.	žena	26	VŠ	Psycholožka
J.D.	muž	32	VŠ	Architekt a světelný designér
J.V.	žena	24	SŠ	Studentka kulturologie
T.Š.	muž	25	SŠ	Student kulturologie
M	muž	37	VŠ	Organizátor hudebních koncertů a překladatel

Skupina 2 – Odborná veřejnost				
Respondent	Pohlaví	Věk	Vzdělání	Oblast působnosti a zájmu
L.M.	žena	22	SŠ	Studentka ukrajinistiky, divadelní recenzentka
M.K.	žena	25	VŠ	PR Tanec Praha
Š.M.	žena	25	VŠ	Absolventka kulturologie, divadelní recenzentka
N.V.	žena	50	VŠ	Taneční kritička
B.U.	žena	26	VŠ	Absolventka kulturologie a studentka divadelní vědy

Skupina 3 - Divadelníci				
Respondent	Pohlaví	Věk	Vzdělání	Oblast působnosti a zájmu
N.CH.	žena	26	VOŠ	Amatérská performerka, učitelka AJ
J.P.	muž	22	SŠ	Performer
R.V.	muž	25	SŠ	Divadelní technik
P.M.	žena	30	SŠ	Performerka
M.R.	muž	29	VŠ	Programátor a technický spolupracovník profesionální tanečnice

Skupina 4 - Interpreti				
Respondent	Pohlaví	Věk	Vzdělání	Oblast působnosti a zájmu
A.M.	žena	39	SŠ	Profesionální tanečnice
J.J.	muž	28	SŠ	Profesionální tanečník
I.M.	žena	20	SŠ	Baletka
D.H.	žena	29	SŠ	Profesionální tanečnice a učitelka tance

Příloha č. 2 – Obecné okruhy otázek k rozhovorům

- 1) Co vás na pohybovém divadle zajímá?
- 2) Čeho si při představení pohybového divadla všímáte, co se vás dotýká, co se vám líbí?
A proč?
- 3) Čím vás pohybové divadlo obohacuje? (Co vám to dává? Jaký to na vás má účinek?)
- 4) Je vám vyjadřování pohybem z diváckého pohledu blízké?
- 5) Jak v pohybu čtete? Jak jej dešifrujete? Jak nacházíte význam?
- 6) Co ve vašem případě hraje roli v porozumění pohybovému divadlu?
- 7) Jaká je role pohybového divadla pro diváka?
- 8) Znamená pro vás pohybové divadlo společenskou událost?
V jakém smyslu?
- 9) Má podle vás pohybové divadlo vliv na společnost? Jaká je jeho role ve společnosti?
- 10) V čem vám připadá pohybové divadlo zajímavé a specifické ve srovnání s činohrou?

Příloha č. 3 – Vzorový rozhovor

A. M., profesionální tanečnice, 39 let

Co tě zajímá na pohybovém divadle?

Schopnost tohoto umění vyjádřit něco, co se nedá vyjádřit slovy. Je to kombinace vizuálního umění a energie. Hodně hledám poetiku, moc neocení násilí na jevišti, i když si myslím, že to je taky potřeba. Vlastně mi to nevádí, když to má důvod. Ale když to není odůvodněné, tak s tím mám problém.

Co je pro tebe odůvodněním?

Když je tam nějaký vývoj. Je to však samozřejmě subjektivní. Jestli je ten divák schopen rozumět tomu, co ten autor chce říct.

Jaké jsou tvoje záchytné body v porozumění? Podle čeho čteš, co v tom představení je?

To samozřejmě také záleží na náladě. Například u Noční můry Petry Hauerové jsem chtěla utéct z divadla, jak se mi to nelíbilo, ale zároveň jsem věděla, že to je kvalitní práce. Že to je dotažené, že ona má nějakou vizi.

Co pro tebe bylo hodnotícím kritériem?

Hledám v tom díle vývoj. Aby mě to někam odneslo. Musím to cítit. Samozřejmě také nejsem úplně otevřená, já jsem pořád jenom já. V dnešní době už nehledám umění osobnosti. Líbí se mi východní umění, kde člověk je „nástroj“. Nemám ráda kult osobnosti, myslím si, že v tom má být něco hlubšího.

Takže nemáš ráda představení, která jsou osobní výpovědi?

Hmmm, když je to osobní výpověď, která se může dotknout nás všech a jde hlouběji, tak je to v pořádku. Vadí mi, když to je jen povrchní a nemůže to „cestovat“ v čase ani v nás jako lidstvu. Musí to mít hlubší význam než jeho momentální schopnosti. Své schopnosti a nadání musí používat pro širší účel.

Co podle tebe je to, co má význam pro širší společnost?

To pohybové umění je právě o tom, že se to nedá popsat slovy. Nevím, jestli to dokážu popsat. Není to jen řemeslo. Je to umění. Je těžké vytvořit něco, co bude mít význam do budoucnosti. Je to právě proto, že je to umění toho momentu. Není to jako text, který je

zachycený a trvá. U pohybového divadla je to jen o interpretaci tanečníků. Z tohoto hlediska mi přijde, že to je takové záhadné umění. Není to ani jako hudba, která se taky píše. Snahy o zapsání tance také byly, ale nenašel se vynikající způsob. Dá se to také zachytit na video, ale každý ví, že když se na to díváme na videu, nemá to stejný efekt jako živé divadlo. Při živém představení je tam ta energie.

Ještě mě napadá, že pohyb je primitivní, základní, což musí být, jinak bychom nemohli existovat. A také je zajímavé, jak je to spojené s tím rytmem a s hudbou.

Tanec je hodně otevřený interpretaci. Taková volnost u činohry neexistuje.

Myslíš, že to je kvalita pohybového divadla, že interpretace mohou být odlišné?

Já předpokládám, že pohyb, jako akce, komunikuje s každým jinak. Nejde to přes mozek, ale přes smysly. Říká se, že máme pět smyslů, ale určitě máme víc. Když jsme byli lovci, určitě jsme měli smysly, které v dnešní době vůbec nepoužíváme. Určitě jsou v nás. Máme instinkt.

Je málo lidí, kteří jsou sami od sebe zvědaví na něco nového. Jsou ti, kteří následují své známé, ti, kterým se bude líbit cokoli, ti, kteří jsou předem rozhodnutí, že se jim to nebude líbit.

Málo kdy jdu na představení, o kterém nic nevím.

Myslíš, že divák musí mít nějaké dispozice, aby byl schopen vnímat pohybové divadlo?

Člověk není jako nepopsaná kniha. Člověk má svá očekávání.

Jak to, že ne všichni pohybovému divadlu rozumějí?

Myslím si, že lidé jsou odpojeni.

Myslíš, že by pohybové divadlo tedy mohlo být pro diváky přínosem?

Problém je v tom, že na to chodí hrozně málo lidí. Všeobecně si myslím, že jakékoli umění je přínosem a že by pro lidi bylo lepší mít takovéto zájmy, než se zajímat o materialistické věci. Předpokládám, že umění otevírá smysly. To nás pak může držet celý život. Rozšiřuje to naše vnímání. Pohybové divadlo přispívá k otevírání smyslů. V moment představení také přináší možnost nahlédnout do jiného světa. Samotné se mi stává, že někdy jdu na představení a nevím, co to je za svět, nebo se cítím ztracená.

Myslíš, že pohybové divadlo může zpětně ovlivnit společnost?

Myslím si, že to, že je to jiný způsob vyjádření, přes ten pohyb, může oslovovat lidi, kteří pak nad tím budou přemýšlet. A pak se uvidí, jestli to může nějak ovlivnit. Vliv má už jen to, že se člověk zastaví a přemýšlí nad tím.

Předtím než jsem začala nahrávat, mluvila si o principech. Můžeš mi popsat, jak jsi to myslela?

Je to volný proud energie přes tělo, kterému technika slouží. Energií, kterou máš v sobě, posíláš přes své tělo dál. Pohyby jsou přitom s touto energií spojeny a vycházejí z ní, např. princip spirály. Člověk to intelektuálně nevnímá. Vnímání je vždy otázka otevřenosti. Od narození se učíme vše škatulkovat, což nám uzavírá možnosti vnímání.

Příloha č. 4 – Vyhodnocení vzorového rozhovoru pomocí Atlas.ti

All current quotations (36). Quotation-Filter: PD

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:1 [vyjádřit něco, co se nedá vyjá..] (2:2) (Super)

Codes: [Komunikace]

No memos

vyjádřit něco, co se nedá vyjádřit slovy

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:2 [kombinace vizuálního umění a e..] (2:2) (Super)

No codes

No memos

kombinace vizuálního umění a energie

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:3 [hledám poetiku] (2:2) (Super)

No codes

No memos

hledám poetiku

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:4 [odůvodněné] (2:2) (Super)

No codes

No memos

odůvodněné

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:5 [je tam nějaký vývoj] (5:5) (Super)

Codes: [Komunikace]

No memos

je tam nějaký vývoj

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:6 [záleží na náladě] (8:8) (Super)

Codes: [Komunikace]

No memos

záleží na náladě

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:7 [jsem chtěla utéct] (8:8) (Super)

Codes: [Prožitky]

No memos

jsem chtěla utéct

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:8 [se mi to nelíbilo] (8:8) (Super)

Codes: [Prožitky]

No memos

se mi to nelíbilo

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:9 [má nějakou vizi] (8:8) (Super)

Codes: [Komunikace]

No memos

má nějakou vizi

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:10 [Aby mě to někam odneslo] (11:11) (Super)

Codes: [Liminalita]

No memos

Aby mě to někam odneslo

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:11 [Musím to cítit] (11:11) (Super)

Codes: [Komunikace]

No memos

Musím to cítit

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:12 [nejsem úplně otevřená, já jsem..] (11:11) (Super)

Codes: [Komunikace]

No memos

nejsem úplně otevřená, já jsem pořád jenom já

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:13 [v tom má být něco hlubšího] (11:11) (Super)

Codes: [Komunikace]

No memos

v tom má být něco hlubšího

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:14 [když je to osobní výpověď, kte..] (14:14) (Super)

No codes

No memos

když je to osobní výpověď, která se může dotknout nás všech a jde hlouběji, tak je to v pořádku

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:15 [Vadí mi, když to je jen povrch..] (15:15) (Super)

No codes

No memos

Vadí mi, když to je jen povrchní a nemůže to „cestovat“ v čase ani v nás jako lidstvu

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:16 [umění toho momentu] (17:17) (Super)

No codes

No memos

umění toho momentu

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:17 [je to jen o interpretaci taneč..] (17:17) (Super)

Codes: [Komunikace]

No memos

je to jen o interpretaci tanečníků

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:18 [energie] (17:17) (Super)

Codes: [Komunikace]

No memos

energie

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:19 [Ještě mě napadá, že pohyb je p..] (19:19) (Super)

No codes

No memos

Ještě mě napadá, že pohyb je primitivní, základní, což musí být, jinak bychom nemohli existovat

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:20 [Tanec je hodně otevřený interp..] (21:21) (Super)

Codes: [Komunikace]

No memos

Tanec je hodně otevřený interpretaci. Taková volnost u činohry neexistuje

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:21 [Nejde to přes mozek, ale přes ..] (24:24) (Super)

Codes: [Komunikace]

No memos

Nejde to přes mozek, ale přes smysly

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:22 [Když jsme byli lovci, určitě j..] (24:24) (Super)

No codes

No memos

Když jsme byli lovci, určitě jsme měli smysly, které v dnešní době vůbec nepoužíváme. Určitě jsou v nás.

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:23 [instinkt.] (24:24) (Super)

Codes: [Komunikace]

No memos

Instinkt

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:24 [Je málo lidí, kteří jsou sami ..] (26:27) (Super)

No codes

No memos

Je málo lidí, kteří jsou sami od sebe zvědaví na něco nového. Jsou ti, kteří následují své známé, ti, kterým se bude líbit cokoli, ti, kteří jsou předem rozhodnutí, že se jim to nebude líbit.

Málo kdy jdu na představení, o kterém nic nevím.

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:25 [Málo kdy jdu na představení, o..] (27:27) (Super)

No codes

No memos

Málo kdy jdu na představení, o kterém nic nevím

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:26 [Člověk má svá očekávání] (30:30) (Super)

Codes: [Komunikace]

No memos

Člověk má svá očekávání

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:27 [Myslím si, že lidé jsou odpoje..] (33:33) (Super)

No codes

No memos

Myslím si, že lidé jsou odpojeni

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:28 [Předpokládám, že umění otevírá..] (36:36) (Super)

Codes: [Dlouhodobé vlivy]

No memos

Předpokládám, že umění otevírá smysly

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:29 [Rozšiřuje to naše vnímání] (36:36) (Super)

Codes: [Dlouhodobé vlivy]

No memos

Rozšiřuje to naše vnímání

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:30 [PD přispívá k otevírání smyslů..] (36:36) (Super)

Codes: [Dlouhodobé vlivy]

No memos

Pohybové divadlo přispívá k otevírání smyslů

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:31 [Problém je v tom, že na to cho..] (36:36) (Super)

No codes

No memos

Problém je v tom, že na to chodí hrozně málo lidí

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:32 [přináší možnost nahlédnout do ..] (36:36) (Super)

Codes: [Liminalita]

No memos

přináší možnost nahlédnout do jiného světa

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:33 [Samotné se mi stává, že někdy ..] (36:36) (Super)

Codes: [Liminalita]

No memos

Samotné se mi stává, že někdy jdu na představení a nevím, co to je za svět, nebo se cítím ztracená

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:34 [pak nad tím budou přemýšlet] (39:39) (Super)

Codes: [Bezprostřední vlivy]

No memos

pak nad tím budou přemýšlet

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:35 [Vliv má už jen to, že se člově..] (39:39) (Super)

Codes: [Bezprostřední vlivy]

No memos

Vliv má už jen to, že se člověk zastaví a přemýšlí nad tím

P 6: A. M., profesionální tanečnice, 39 let.rtf - 6:36 [Člověk to intelektuálně nevním..] (42:42) (Super)

Codes: [Komunikace]

No memos

Člověk to intelektuálně nevnímá

Příloha č. 5 – Ukázky rozhovorů

1. skupina laici: J.D., architekt a světelný designér, 32 let

Co tě na pohybovém divadle zajímá?

Čekám, že se tam odhalí nějaká skrytá krása lidského těla. Že se tělo začne ukazovat v lepší estetické stránce. Taky očekávám, že z toho budu mít nějaké pocity.

Čeho si na tom všímáš, co se tě dotýká, co se ti líbí?

Působí to na mě jako celek. Nepoznám třeba, že má někdo špatně nataženou ruku, když to na mě jako celek působí dobře. Často se mi nepodaří vyčíst, co se tím pohybem chce vyjádřit. Asi mi to přináší spíš estetický a výtvarný zážitek.

Čím tě to obohacuje?

Inspiruje mě to. Hned mám víc energie do dalších věcí.

Je ti vyjadřování pohybem z diváckého pohledu blízké?

Jak kdy. Někdy je to těžké. Když to nepůsobí samo od sebe a člověk musí sledovat, jestli je to dělané dobře nebo špatně, tak pak to vnímám těžko.

Umíš v pohybu číst?

Neumím.

A čím to je?

Tím, že to neznám. Musel bych na představení pohybového divadla chodit a s někým se o tom bavit, abych se naučil vnímat tu „řeč“ tohoto divadla.

Co hraje roli v porozumění?

Ten celek. Člověk, aniž by to uměl číst, dokáže vnímat tu krásu samotnou v rámci toho celku.

Jakou roli podle tebe pohybové divadlo pro diváka hraje?

Divák by tam měl chodit proto, že třeba, když tam půjde po desáté, tak tomu třeba začne i rozumět. Divadlo jako takové je umění. Takže to není jako tělocvik, kde se má skládat za sebou nějaký šifrovaný jazyk, nějaké kódy, ale že by to mělo působit na každého. Přičemž na každého to působí jinak. Divák by měl odejít s nějakým prožitkem.

V jakém smyslu je pro tebe pohybové divadlo společenskou událostí?

Člověk tam potká lidi a pak si třeba zajdeme někam sednout.

Myslíš si, že má pohybové divadlo vliv na společnost?

Menší než by chtělo. Spousta lidí to vůbec nezná. Pro mě je to něco jako z jiného světa. Je to pro mě velké tajemství. Na mě to právě působí tím, že to je něco jiného.

V čem ti přijde pohybové divadlo přínosné oproti např. činohře?

Pro mě je to lepší v tom, že je to taková čistší forma. Nečekám od toho, že se tam budu bavit ve smyslu smát, ale spíš výtvarný a pocitový zážitek.

2. skupina odborná veřejnost: N. V., taneční kritička, 50 let

Co Vás zajímá na pohybovém divadle?

Zajímají mě možnosti sémantiky těla.

A jakým způsobem v tom čtete?

Trojím způsobem. Jednak podle normálních životních zkušeností, kdy všichni máme osvojeny určité významy, které patří k určitým pohybům. Snažím se zjemňovat svoji pozornost pro detaily. Takže si počínám jako člověk, který zkoumá významy nonverbálního chování.

Druhá věc je, že mě na tom zajímají symbolické významy. Tělo se dostává do různých symbolických konfigurací, které potom souvisí s hlubinnými obsahy podvědomí. To při určité zkušenosti a znalosti kulturních souvislostí můžete číst. A i díky těmto kontextuálním souvislostem je samozřejmě potom sdělení toho pohybu velmi bohaté, protože je velmi rozvětvené. A třetí věc je, že čtu, nebo snažím se číst, poselství energií, které ta těla vysílají. To je věc ještě hodně zašifrovaná. Pro mě samozřejmě také. Zatím jsem tak daleko, že mohu jako určitý teploměr odečítat přítomnost té energie, mohu také, trochu jako senzibil, číst nějaké zabarvení té energie. Ale je to pro mě a pro spoustu dalších lidí stále ještě úkol k dešifraci. Sémantika energií je něco, co ještě ani nebylo definováno a myslím, že to ani nikdo nedělá.

Čím osobně Vás to obohacuje?

Poznávám druhé lidi. Poznávám je tak, jak je nemůžu poznat ve všednodenní zkušenosti.

Čím Vám pohybové divadlo připadá zajímavé oproti tradičnímu divadlu?

Tím, že se nenudím.

Čím to je, že se nenudíte?

Protože je to detektivka. Je tam co číst. Je to zašifrované a interpretace se musí hledat, není však libovolná. Kdyby to bylo libovolné, tak už by to byla zase nuda.

Dívat se na divadlo je samozřejmě otázka zkušenosti, jenom zkušenosti. A kultury samozřejmě také, ale kultura a zkušenost jsou vlastně totéž.

Jakým způsobem je podle Vás pohybové divadlo propojeno se společností?

Pohybové divadlo je přitahováno bolestivými nebo spíše příznačnými místy společnosti. Je jako kočka, která si vám lehne na nemocné místo. To dělá pohybové divadlo pro společnost. Někdy to dělá podvědomě, někdy vědomě. Proto také dost často provokuje. To je, řekla bych, taková hygienická úloha divadla, která se ztratila. Kterou divadlo mělo v antice a která se postupně vytratila a pohybové divadlo tuto hygienickou schopnost divadla znovu nastoluje.

Jak Vy sama na pohybové divadlo jako divačka reagujete? Jak to ovlivňuje váš život?

To nebylo nikdy tak, že bych uviděla nějaké představení a dala se na pokání. Já jsem taková hyena, že když vidím nějaké divadlo, okamžitě mě to vede k tomu, abych to „zneužila“ pro nějakou reflexi, řekněme hodnotící nebo analytickou. Já přeci jen nejsem normální divák, bohužel.

3. skupina divadelníci: N. CH., amatérská performerka, učitelka AJ, 26 let

Co tě zajímá na pohybovém divadle?

Přijde mi, že pohybové divadlo je takové přímočařejší. Takové upřímnější s tím pocitem. Ten pocit neutváříš přes nějaký taneční krok nebo nefiltruješ ho přes slovo a ten, který se na to kouká, nad tím nemusí přemýšlet a říkat si jako co to vypadá, ale vlastně na tom pohybovém divadle je hezký že, to v sobě rovnou vytváří nějaký pocit. Že vlastně vůbec nevíš, o co jde a vůbec tomu nerozumíš, ale prostě vidíš a hlavně to cítíš.

Čím tě to obohacuje?

Já mám občas takové záchvaty citu, že něco vidím a třeba se rozbrečím, protože mi to připadá naprosto úžasný. U toho pohybového divadla to na tebe prostě dýchne. Nebereš to přes nějakou filosofii, není to přes přemýšlení, ale jde to rovnou do tebe a ty až pak začneš chápat, co si to vlastně myslíš nebo co to vlastně cítíš.

Takže se v pohybovém divadle nesnažíš číst nějaké významy?

Ale ano, asi se o to člověk snaží. Snaží se to přečíst a nějak to pochopit smyslově a rozumově, ale u toho pohybového divadla je složitější na to rozumově přijít, pokud to není úplně popisné, protože tam nejsou ta slova. A tak ti to vlastně nedává až takovou možnost. Hlavně taky, tak jak si to představuje režisér nebo ti lidé, co to tvoří, tak to nemusí vždycky vypadat pro toho diváka. Každý si to nějak pochopí po svém. Můžeš se snažit to vytvořit tak, aby to něco sdělovalo, ale ten kdo na to kouká to pak vidí jinak. A to se mi líbí. Dává to svobodu.

Některé pohyby a gesta si ale s něčím spojuješ?

To ano, určitě si něco představím. Ale právě jak se to pak odehrává dál, tak mi to pak třeba úplně naboří tu mojí představu. Takže pak nad svou představou přestanu přemýšlet a stejně pak z toho mám jen nějaké pocity.

A co třeba estetika představení a pohybu?

To je takový bonus navíc. U pohybu člověk občas zapomene, co se děje a nechá se unést tím, co vidí, protože se mu to líbí a třeba mu to připomene něco úplně jiného. I když se mi třeba nelíbí ten celkový nápad, tak odejdu s tím, že se mi tam líbily některé momenty a některé pohyby.

Co je pro tebe na představení nejpodstatnější?

Asi upřímnost. Jestli mám pocit, že to jde přímo do mě, nebo jestli mám pocit, že se to snaží nějak vypadat. Je jedno, jestli ten člověk, který to dělá, je profesionál nebo amatér, ale může být strašně moc upřímný a krásný v tom, co dělá. Takže na to koukám a říkám si, že je to technicky strašný, ale hrozně mě to chytne něčím jiným. A pak je to vlastně úplně jedno.

Myslíš si, že divák musí mít nějaké dispozice?

Ne, myslím si, že to není o dispozicích, ale o chuti. Když jsem zvala lidi na svoje představení, tak říkali, že na to nejsou. Ale jde právě o chuť to objevovat. Mám kamarádku, která má určitý vkus a není stejný jako můj, ale když jsme spolu šly na nějaké představení, tak mi dokázala objektivně říct, že to bylo fakt krásné, ale že na to už nechce jít aspoň půl roku. Že to není pro ní, ale dokáže v tom vidět, že to bylo dobré.

V čem to pro ni nebylo, když se jí to líbilo?

No my taky s přítelem občas koukáme na strašný americký filmy, ale koukáme na to proto, že si třeba potřebujeme odpočinout. Chceme se jen zasmát a neřešit nic hlubokého. Někdy to tak je. Někdo není na to, aby se kochal z nějakého krásného pohybu, někdo třeba není na balet, ale je schopný jednou za rok jít na balet a strašně si to užít. Ale nešel by na to každý měsíc, protože na to prostě není. I přesto to však může ocenit.

V čem si myslíš, že je role divadla v současné společnosti?

Mně to přijde, jako když si vezmu normální a animovaný film. Ten animovaný mi přijde jako neskutečně široký svět sám pro sebe. Je milion odvětví, ve kterých se ten film dá dělat a s čím se dá dělat a otvírá strašně široké možnosti, jak to celé vymyslet a zkombinovat a většinou tě vždycky s něčím překvapí. A stejně tak se dá takto pracovat s pohybem, protože to není to běžné vyjadřování, ale můžeš tím vyjádřit cokoli a ještě to třeba prokombinovat s jinými vyjadřovacími prostředky a pak ti to dává úplně jiné pohledy na svět. Vlastně ti to otevírá jiné dveře do světa. Můžeš pořád něco objevovat. Nebo to je jen dobře zpracované a ten pohyb je to, co vidíš. To je další rozměr toho. Jako divák cítíš, jak se ti interpreti potí a jak dýchají a jak to tam tepe. **A to se ti líbí?** No to se líbí na divadle každému, že je tam, přímo u toho děje, že to není jen dvojrozměrné na plátně.

Takže jde o kontakt s tím interpretem a zároveň o kontakt s ostatními diváky?

U divadla všeobecně ano. U pohybového divadla jde navíc o to, že má mnohem širší možnosti. Pohyb je zkratka, kterou můžeš přeskokovat do různých věcí, aniž bys to musela nějak slovně a logicky řešit. Můžeš si s tím mnohem více hrát. Může tě neustále překvapovat díky své škále možností nezatižených textem.

Zdá se mi, že pohybové divadlo není právě pro tyto charakteristiky srozumitelné každému. Co dělá to, že tobě to srozumitelné je?

No mně to taky vždycky úplně srozumitelné není. Ale je to jen o tom, že máš chuť to na sebe nechat působit. Když se vůči tomu neblokuješ a necháš to k sobě přijít, každý v tom něco vidí. Ne vždy se lidé shodnou na něčem stejném, protože nějaká asociace je pro každého jiná. Pohyb vizuálně vidíš a něco ti to připomene, ale jen tobě. Není to vždy stejné.

Jak podle tebe funguje pohybové divadlo jako společenská událost?

Myslíš jakou roli to má ve společenském životě? Divadlo dává námět k hovorům, něco ti to připomene a inspiruje tě to. Všeobecně je dobré se na něco chodit koukat, protože tě to povzbudí a podpoří a třeba tam vidíš něco, co tě už taky napadlo a říkáš si, že bys taky třeba mohla něco udělat. Je to taková pobídka k aktivitě. A vždy je lepší něco vidět na živo, protože je to oživující. Probudí tě to k realitě. Člověk se v divadle také potká se známýma, probere to, zkritizuje, pochválí, dají si u toho víno. Je to taková hospoda extra – se zážitkem navíc. Jsou tam obsažené věci, o kterých se dá přemýšlet. Člověka to dostane tím, jak je to krásný nebo ošklivý nebo upřímné nebo neupřímné a uvědomí si, co mu to připomíná z reálného života. Uvědomí si třeba, že se mu to nelíbí a že to není hezké ani na tom divadle. Je v tom cítit, když se tvůrci rozdávají.

Myslíš, že naťuknutí problémů společnosti v pohybovém divadle může společnosti pomoci?

Divadlo je stejný sdělovací prostředek jako třeba noviny, časopis, televize, až na to, že tato média máš za chvíli shlédnutá a působí na tebe chvíli, i když třeba každý den. Kdežto u divadla se tě to dotkne více osobně, protože je to dané do nějakého kontextu a přes nějaké lidi, které během hodiny poznáš, dostaneš se k nim blíž a začneš to jinak vnímat. A pak nad tím, minimálně ještě ten večer, přemýšlíš a zůstane ti to v té hlavě. Kdežto, když si něco přečteš ráno v tramvaji, tak to není takový silný zásah. Divadlo od toho vlastně vzniklo, aby se vyjadřovaly názory a aby se zprostředkovávaly. Myslím si, že je dobré to dělat z různých úhlů (tedy i z pohledu pohybového divadla), protože každý je přístupný něčemu jinému.

4. skupina interpreti: D. H., profesionální tanečnice a učitelka tance, 29 let

Co tě zajímá na pohybovém divadle?

Kombinace divadla a pohybu. Pohyb může mnohdy vyjádřit věci lépe než jen ta slova.

Jak v pohybu čteš význam?

Pro mě je to hodně pocitové, hodně emoční. Ten význam se mi pak vytváří postupně. Dojdu k tomu třeba na konci představení, kdy mi to dojde, že vlastně v tamté fázi to znamenalo to a to... Nebo se druhý den probudím a řeknu si, že to mohlo znamenat úplně něco jiného. To je na tom to skvělé. Že ten pohyb je tak barevný, že ti to neurčuje, nepřevypráví ti příběh, ale vlastně ti to dá jen nějaké pocitové sdělení, jako třeba barvy na obraze. Pocitově to vnímáš, pocitově tomu rozumíš a až třeba následně si uvědomíš o čem to je.

Čeho si všímáš a co se tě dotýká?

Čtu úplně do detailu to tělo. Taky si všímám, s jakou intenzitou je interpret na jevišti a s jakou intenzitou přenáší ten obsah. Pak to vnímám jako celek – jak to spolu sedí. Vadí mi hodně kliše.

Čím tě to jako divačku obohacuje?

Obohacují mě dobrá i špatná představení. Špatné tě obohacuje tím, že víš, jakým směrem nechceš jít a čeho se vyvarovat pro tvou tvorbu. A dobré představení mi dává inspiraci.

Také se mi stává, že vidím nějaké představení, které se mi nelíbí, ale naprosto si vážím toho, jaké téma přineslo na to jeviště. Že třeba naráží na něco, co se teď probírá, co není v pořádku, a to mě baví. Začnu nad tím přemýšlet a pak se to přenáší do mého osobního života.

Myslíš, že v tomto má pohybové divadlo potenciál ovlivnit společnost?

Jakékoliv umění by mělo ovlivňovat společnost. O tom přece umění je. Ale bohužel to tak není. Je to házené do koše a preferují se povrchní věci. A potenciál, který má speciálně pohybové divadlo, je daný tím, že pohyb nemá jazykovou bariéru. Může být sdělný mnohem větší, širší sféře lidí.

Co hraje roli v porozumění?

Lidé k tomu nejsou vedení. Mají předsudky, aniž by kdykoliv předtím něco podobného viděli. Odsoudí to hned, aniž by měli nějakou zkušenost a zážitek. Nemyslím si, že by lidé na vnímání pohybového divadla potřebovali mít nějaké speciální dispozice. Nemyslím si, že bych já sama nějaké měla.

Jakou roli má podle tebe pohybové divadlo v současné společnosti?

U nás hodně špatnou. Stále se potýká s nepochopením. Mohlo by to mít ale neuvěřitelnou roli. Z ekonomického hlediska například, vzhledem k tomu, že pohybové divadlo je jazykově bezbariérové, mohlo by se rozšiřovat mnohem dál a přilákat pozornost. Ale není tady zázemí a půda na to, aby bylo slyšet a vidět.

Kdybys měla srovnat pohybové divadlo s tradičním divadlem, jaké vidíš pozitivum pohybového divadla?

Je to jazykově bezbariérové a sdělné. Už i tradiční divadla začínají chápat, že jen stát na jevišti a odříkávat text je prostě málo, že to tělo sděluje mnohem víc. Uvědomují si potřebu propracovaného pohybového sdělení a začínají na tom pracovat.

Příloha č. 6 - Souhrn témat zmíněných v citacích v řazení podle kategorií.

Bezprostřední vlivy

Se člověk zastaví. Přemýšlí nad tím. Ideální je ale nejprve zajít na chvíli do ústraní a tam si to zrekapitulovat. Hledáš v nich nějaký smysl. Námět k hovorům. Sdružuje. Dobré představení mi dává inspiraci. Výzva...co všechno se dá zkusit a pracovat na tom. Nové podněty. Mám chuť se hýbat. Inspirací k tanci. Mám víc energie do dalších věcí. Povzbudí. Podpoří. Pobídka k aktivitě. Katalyzátoru. Katarze. Mě to mění tím intenzivním zážitkem. Předává nějaké emoce. Pomáhá vidět věci jinak. Nadhled. Uvědomí si. Svět vnímat jinýma očima. Ti to otevírá jiné dveře do světa. Nové asociace. Objevuje a poznává nové formy. Poznávám druhé lidi.

Dlouhodobé vlivy

Umění otevírá smysly. Rozšiřuje to naše vnímání. Divák by tam měl chodit proto, že třeba, když tam půjde po desáté, tak tomu třeba začne i rozumět. Podnítit kreativní přístup. Zkušenosti. Vztahu člověka ke svému vlastnímu tělu a k jeho limitům. Cvik. Propojením. Integritou. Rozvíjí přemýšlení na nové úrovni. Zvyklý. Soustředit. Představit. Naučí se přepnout na tuhle jinou rovinu a vydrží se na to koncentrovat. Člověk učí naslouchat. Učí se jak být citlivější. Instinktivně.

Komunikace

Schopnost tohoto umění vyjádřit něco, co se nedá vyjádřit slovy. Pohyb jako zprostředkovatel emoce beze slov. Podtext. Oslovuje i zapomenuté části. Metaforičtější. Se to vnímání odehrává trochu pod povrchem. Symbolické významy. Tělo se dostává do různých symbolických konfigurací, které potom souvisí s hlubinnými obsahy podvědomí. Pracuje s fantazií. Nejde to přes mozek, ale přes smysly. Instinkt. Pocitové. Emoční. Je pro mě těžké to nějak racionálně pochopit a pojmenovat, ale skrze vnímání tělem to jde snáze. Ale člověk musí být hodně citlivý, aby to v tom rozpoznal. Koukám se na to a ono to něco vyvolává. Nechat působit. Čtu úplně do detailu to tělo. Detaily. Se některé pohyby několikrát opakují, takže zjistíte, že to asi něco znamená. Rozlišení ostrého a jemného pohybu - ostrý pohyb většinou evokuje nějaký boj, agresi, útok, zatímco ten jemný pohyb je dobro, láska, to, co má to plusové znamínko. Mám nějakou berličku. Konkrétně nerozumím, co to znamená. Pohyby v tanci vycházejí z nějakých přirozených tendencí. Kdy všichni máme osvojeny určité významy, které patří k určitým pohybům. Rozvíjí to ještě dále to, jak normálně reagujeme. U

toho pohybového divadla je složitější na to rozumově přijít. Vzorce. Archetypy. Buď tomu rozumím nebo tomu nerozumím, ale když mě to pohltí, tak to nepotřebuji ani vysvětlit. V divadle je do toho člověk vtáhnutý rovnou. Vlastně je uvnitř té zprávy, úplně ztratím, protože je to tak abstraktní, že vlastně už přestávám sledovat jakoukoli linii a rezignuji na jakoukoli interpretaci a nechám se jen unášet tím pohybem. Že mu prostě něco říkají, i když to nemusí být to samé, co tím ti umělci na scéně myslí a to, co opravdu chtějí vyjádřit. Vnímám esteticky. Přes tu esteticko-emocionální rovinu. Orientuji se podle vizuálních prvků. Při živém představení je tam ta energie. Si všímám s jakou intenzitou je interpret na jevišti, s jakou intenzitou přenáší ten obsah. Záleží na náladě. Očekávání. Asi to bude i mou osobní zkušeností. Jak interpreti stojí v prostoru. Jak se tváří. To co z nich srší za emoce. Je hodně otevřený interpretaci. Každý si na tom může najít více odstínů. Svobodu. Interpretace se musí hledat - není však libovolná. Pohybové divadlo je spíše takové projekční plátno. Vychází hodně ze svých subjektivních pocitů. Nějaký pohyb mu připomene něco. Pohyb mám spojený s věcmi z normálního života. Líbí se mi, když si tam nacházím já něco vlastního a skrze co pak můžu reflektovat, co se ve mně děje. Pomůže hudba. Jiný divadelní jazyk, který, aspoň pro mě, není tak zcela srozumitelný. Si domýšlet. Momenty, kterých se divák může chytout. Předmětů. Plynulost pohybu. Nápad. Jiskra. Vtipný moment. Nějaká linie. Nějaká struktura.

Prožitky

Musím to cítit. Vcítit se. Pokud tam ty emoce nejsou, tak mě to nebaví. Mě to vezme. Pohltí. Mě to „vtáhlo“. Ve mně ten pohyb rezonuje. Rezonovat s jeho prožíváním. Okouzlení, Zaujme. Hluboce osloví. Nadchne. Vzrušuje. Obdiv. Fascinuje. Prožitou krásu. Radostná. Nabuzená. Zasáhne. Baví. Překvapit. Dojme. Rozesměje. Nepochopení. Šokuje. Nudí. Prožitou hrůzu. Jsem byla strašně unavená, jak jsem se na to dlouho soustředila. Zničená. Ztotožnění. Prožijí něco spolu a zároveň s interpretama a to je spojí. Napojení. Souzní. Jsem chtěla utéct. Nevím, co to je za svět, nebo se cítím ztracená. Zasnít se. Je to uvolňující. Mě to zpětně nabíjí. Se mě to tělesně dotýká. Estetický a výtvarný zážitek. Pocitový zážitek. Změněné vnímání. Odreagovat. Pustit do sebe. Vzbuzuje různé nálady. Záleží, jak mi to sedne. Prožívám to, co vidím. Zastavit a koukat. Uklidňující. Obdivuji se tomu pohybu. Plyne. Si něco představím. Nechá se unést. Humor. Sympatie a antipatie. Něco neobvyklého, nového.

Liminalita

Aby mě to někam odneslo. Přináší možnost nahlédnout do jiného světa. Je to pro mě velké tajemství. Na mě to právě působí tím, že to je něco jiného. Mi to navodilo stav něčeho, co není běžné. Jde proti vodě. Nečekané. Očekávám odstup. Tajemno. Zastavit. Magického momentu. Nejsou jen existenční starosti. Osvobození od každodennosti. Je to vlastně svátek. Uvedení do jiného stavu. Svět sám pro sebe. Jiné pohledy na svět.

