Pootavský PÍSK°MYL ŠP 2026 Magazín číslo 1 / 30.5.

Roury a Zimbardo, Zimbardo, Zimbardo

Divadlo Neslepýš, Praha: Wer? Rmut!

V podcastu, který jsme před píseckým festivalem vedli s Mirkem Paulíčkem, členem autorské dvojice a představitelem Olafa, jsem vyslovil domněnku, že Neslepýš je intelektuálským divadlem. Což pro mě znamená, že jsou pro něj důležitější myšlenkové souvislosti inscenace než její divadelní provedení. Nu, zdálo se mi, že tomu tak dnes bylo, alespoň po většinu času.

A co ten Zimbardo? S výjimkou úvodní umírněně klaunské etudy s plastovými odpadními rourami v podání pana Rmuta / Henrika se mnohokrát opakoval odkaz na Zimbarda (evidentně psychologa a sociologa Philipa Zimbarda). Přitom mně jako nepříliš vzdělanému divákovi nebylo jasné, v čem na něj inscenace vlastně odkazuje; snad kromě toho, že tři hlavní postavy byly po velkou část představení zavřené v protiatomovém krytu, do kterého nepronikal mobilní signál, ze kterého nešlo uniknout, kde bylo k dispozici 200 l vody v bojleru (což je na typickou divadelní situaci asi moc...); ale nic, co by blíže připomínalo slavný stanfordský vězeňský experiment – žádná osoba neměla sadistické sklony ani nepodléhala pasivitě či vztahové úzkosti. Což nijak automaticky neznamená, že pan Zimbardo nebyl na temném pozadí přítomen.

Inscenace je ze značné části improvizací, řekněme s uzlovými body. Má různé druhy pasáží: konverzační, minimalistické, hudební (hraje se na nástroje – odpadní trubky apod.). Je v ní několik odkazů na postmoderní umění či filosofii (záchod – fontána, záchodové prkénko – kniha, Zimbardo, ...), několik hereckých stylů a celkově nevykazuje (alespoň tentokrát nevykazovala) jasné směřování. Fabule je přítomna ve značně jednoduchých obrysech. Celkově mám dojem roztříštěnosti; zapůsobila na mě tak, že i v tomto mém textu roztříštěnost poněkud převládá...

Je tedy ta roztříštěnost, temporytmická bezradnost, derytmizace, destrukturalizace, rozvolněnost kontur a struktur... je toto vše vlastně znázorněním postmoderního myšlenkového světa, nejistých a nejasných výsledků pochybných sociologických experimentů jako je ten stanfordský?

Největší divácký zážitek a největší libost jsem pociťoval během poměrně dlouhých a výrazných hudebních pasáží. Při některých z nich se hrálo na kanalizační nástroje, při jiných nikoli, a pronikaly do nich na pozadí zajímavé zvuky připomínající pobřeží s racky a jakýmsi velrybím zpěvem – záhadným hlubokým, klidným zpěvem, jehož význam je podobně neuchopitelný a pro běžného smrtelníka tajemný jako význam myšlenkového světa této hry, jejích naznačovaných polo-významů. V okamžicích hudby (a vlastně i dalších mnoha okamžicích) jsem upadal do alespoň mělce budhistických nálad, jednou snad i hlouběji. Kdyby tyto stavy trvaly jen chvilku, nebylo by to k ničemu; ale že trvaly poměrně dlouho, budovaly v člověku jakýsi multidimenzionální, roztrhaný obraz snad odpovídající komunikační a noetické marnosti, s níž i přes neřešitelnost má smysl se popasovávat. *(PO)*

Cesta do lesa skrze umělost umění

A to je všechno? / Úplněnahé Divadlo, Veselí nad Moravou

Vstupujeme do sálu a rádio či televize nás hezky na přeskáčku informuje o rozličných lidských katastrofách našich dnů – válkách, nemocech, ... Jakmile se začne hrát, katastrofy zmizí a pro zhruba patnáct diváků vyvstane komorní kouzelný svět hezkých zvuků a jemné přírody. Přírody léčivé, obdivuhodné a přirozeně kruté – například rozkošný velký pavouk požírá motýly. Jinak nic. A totéž se opakuje nejméně třikrát (s drobnými variacemi? nevšml jsem si přesně). Soustředěný, uvolněný výkon

herců – loutkovodičů, loutkonosičů, loutkolétačů, loutkopletačů pavučin. Stopáží malá inscenace, do nejjemnějších detailů propracovaná, provedená s lehkostí a péčí. Ani ne tak roztomilá jako důsledná.

Příroda je umělá nebo mrtvá: mech, listy, plyš, drátoví a umělé peří ptáků, uschlé větve, ... (nebo jsem špatně viděl? – ale to není zásadní). Zvuky jsou vyluzovány na hudební a podobné nástroje. Osvětlení se provádí divadelními „pětistovkami" se stmíváním. Napadá mě: je umělost nutná, abychom si lépe uvědomili přírodu? Je kontrast ošklivé a hezké umělosti nutný, abychom si uvědomili klid a krásu? Je pro nás nutné vidět taková divadla, číst takové knihy, dívat se na takové obrazy? Potřebujeme „umělé umění", abychom zostřili a prohloubili své vnímání toho, čemu se říká „obyčejný život", „příroda"? Pokud ano, má umělé umění nějak nějaký snad i trochu smysl. *(PO)*

Dějiny dějin umění v jinošských letech

III. díl – „Portrét umělce jako" / Ojebad, Praha

Představení (respektive třetí díl tetralogie) pražského souboru Ojebad lze chápat rozmanitě, asi nejméně zajímavé je vidět v něm divadelní hru, podobně zavádějící může být přistoupit k němu jako k intelektuálnímu tlachání, kde hovor přetéká Jamesem Joycem s jasnou myšlenkovou návazností na Dylana Thomase, pak k Bobu Dylanovi a podobnou logikou snad i k Dylanovi ze seriálu Beverly Hills 90210. Zároveň totiž jde o velice zdařilou a živou přednášku z dějin umění. Základní otázka, jak vznikají umělecké, zvláště literární kánony, se ironicky vymezuje hned zpočátku větou, že „dobrá stará hra nikdy neexistovala", zároveň se zde brilantně popisuje, že umělci, na které se sluší odkazovat, jsou závislí na sociální bublině (proto také soubor mluví o „Bublinové tetralogii") a nesmějí být proslulí příliš, ideálně aby alespoň moderátor s dikcí reportérů TV Nova mohl na Bohuslava Reynka nebo Virginii Woolfovou říct, že je nezná, na rozdíl třeba od Hartla, Viewegha nebo Haliny Pawlowské.

Jaké tedy dílo má možnost stát se nesmrtelným? A jaký umělec? Co má dělat umělec v jinošských letech, aby se stal klasikem? Co má dělat, aby vyhověl nárokům rodičů, jak má udělat dojem na fanynky a fanoušky, jak oslnit kritiky? A co dnes se starými klasiky? Tyto otázky jednotliví členové souboru osahávají netriviálně a s ironií, bez níž by to zkrátka nešlo, protože žádné řešení tu není konečné. Je potřeba aktualizovat klasiky formou? Výtečná parodie na slam poetry nám jednoznačně říká, že forma není všechno, stejně tak klavírní citace Dr. Dre nám naznačuje známou hypotézu, že Mozart by dnes samozřejmě dělal hip-hop (zároveň netušíme, jestli by v něm byl úspěšný, i kdyby ho skutečně dělal). Nechybí tu zároveň poučenost dějinami klasiků, jak je můžeme sledovat od antiky – jistě v popularitě pomůže zákaz díla, vševědoucnost autora či postavy (Teiresiás), nakloněný kritik nebo správná legenda o umělci – známkou génia je přece, když dokáže psát jedině oblečen v bílé. Recept pro umělou inteligenci, jak má generovat klasická díla, tu správně nenajdeme, zato konec odkazující na teoretickou smrt autora (jak ji vyhlásili Roland Barthes nebo Michel Foucault) je tu brilantní. Poselství pro mladé umělce (i pro umělce jako štěňata, abychom pokračovali v odkazech) je jasné, žádná spolehlivá cesta k tomu, aby jejich dílo někoho zajímalo i v budoucnosti, neexistuje, a je dobré o tom vědět. *(MI)*

Slovo má opět Theodor W. Adorno (Dialektika osvícenství):

Od antiky po fašismus se Homérovi předhazovalo tlachání – tlachání jeho hrdinů i vypravěče. (…) Řeč, která předčí fyzické násilí, se nemůže zastavit. Její plynutí je jako parodie doprovázející proud vědomí, samotné myšlení: jeho cílevědomá autonomie získává moment šílenství – manického šílenství –, když prostřednictvím řeči vstupuje do reality, jako by myšlení a realita byla synonyma, přestože myšlení má nad realitou moc pouze prostřednictvím distance. Taková distance je však zároveň utrpením. Proto je moudrý člověk – navzdory přísloví – stále v pokušení mluvit příliš mnoho.