

Jiří Adámek

ŠUM A CHVĚNÍ

(reflexe vnímání jako součást divadelního díla)

habilitační práce

2020

Obsah

Úvod	3
Kapitola první: To, co jest	8
Tváře	12
Věci	15
Na okraj: věci a loutkové divadlo	19
Kapitola druhá: Šum bytí	21
Jazyky svatého Ducha	23
Šelest a hukot	24
Mezi pauzou a tichem	26
Kapitola třetí: Čtení znaků	28
Archeologie v archivu	29
Narušení klasifikace	32
Matení a popírání	33
Čtení, reflexe čtení a reflexe reflexe	35
Vystoupení z rámu	37
Reflexe média	41
Dva systémy znaků	43
Čtení vnitřním zrakem	46
Závěr	49
Použité prameny a literatura.....	53

ÚVOD

V roce 2005 jsem byl v rámci doktorského studia na stáži v Paříži. Zde jsem během tří měsíců shlédl na šedesát představení. Díky tomu jsem zvláště citlivě vnímal základní situaci, ve které se divák nachází: je odsouzený k jedné konkrétní pozici těla na jednom konkrétním místě (dané sedadlo v dané řadě), mnohdy v neideální vzdálenosti od prostoru jeviště, aniž by mohl ovlivnit, kdo sedí po jeho boku nebo jak vysoký člověk mu bude stínit ve výhledu. V této situaci plně nepohodlí se podrobuje riziku, že bude přihlížet něčemu neuspokojivému, případně nudnému či dokonce iritujícímu. A to aniž by mohl své vnímání zacílit jinam (každý takový pokus, počítání sedadel, prohlížení výzdoby či pokukování po jiných divácích, je marnou simulací úniku ze striktně daných okolností) a aniž by si mohl případné utrpení zkrátit (opustit sál v průběhu představení je krok poměrně radikální a tedy i neobvyklý).

O fyzických pocitech v hledišti jsem se snad nejprůkazněji přesvědčil při několikeré návštěvě Théâtre de la ville, někdejšího divadla Sary Bernhardtové. Rekonstrukce na sklonku šedesátých let zbavila hlediště pro tisícovku diváků hierarchického uspořádání. V jednotném prostoru bez balkonů a lóží, vybaveném prudkou elevací, se mohou cítit všichni rovni. Ovšem za tu cenu, že diváci v horních řadách jako by přepadávali do volného prostoru před sebou. Při každé mé návštěvě došlo na začátku, při stmívání v sále, k lavině nervózního odkašlávání.

Přesto divákova situace plná nástrah obsahuje v sobě cosi podivuhodně svůdného, erotického. Počínaje mnohohlasým šumem a činorodostí publika předtím, než je představení oficiálně zahájeno. V tomto přípravném čase nejvíce za celou návštěvu divadlo působí na všechny smysly, včetně čichu, na nějž útočí směsice parfémů, a hmatu při obsazování sedadla, přesouvání věcí z kapes, šmátrání v kabelce či kontroly a vypínání mobilního telefonu. (Pouze chuť zůstává v pozadí, pomíneme-li zvyk cucat hašlerky.)

Krátký čas, během kterého se divák zabydluje a pojišťuje si tak svou budoucnost v horizontu desítek minut až několika hodin (představa, že by mi podobně někdo určil polohu, ve které budu dvě hodiny bez přerušení číst knížku, mi nahání hrůzu), je současně plný zvědavosti. Chvilke před zahájením představení patří k modelovým případům, kdy se nám v plné síle odhaluje neurčitost, otevřenost i té nejbližší budoucnosti. Prostor, ve kterém se za chvíli začne *to* dít, už dnes většinou není ukrytý za oponou, avšak potměšle nehybné dekorace působí jako přízraky, které zanedlouho ožijí, abychom se téměř nevědomky nechali vtáhnout do jejich osidel.

A pak je tu průběh samotného představení, při kterém divák povětšinou balancuje na hraně dvou druhů přítomnosti: prostorově i mentálně je mu dění na jevišti vzdálené; je to umělý, ohraničený svět, málokdy podmanivý v míře, jako to umí hudba či film. A přesto se do něj zvláště propadáme, byť obvykle po kratší časové úseky. Distance a pohroužení se střídají, vytvářejí určitou pulzaci vnímání. Sám na sobě fyzicky pociťuji tyto proměny, když jsem pohodlně usazený v sedadle a náhle se přistihnu, jak v předklonu zaujatě zírám do prostoru před sebou, abych za chvíli opět pocítil uvolnění a nadhled.

Dvojitá kvalita přítomnosti diváka je spojena s tím, že divadelní dílo je v porovnání s jinými uměleckými druhy obzvláště komplexní - obsahuje velké množství různých typů znaků, které jsou všechny ve stejnou chvíli určeny ke "čtení". Střídající se pohroužení a odstup jsou dvěma póly aktu vnímání, který vyžaduje zaměření na detail i vědomí celku.

Díky pařížskému pobytu jsem si také uvědomil, jak je situace diváka intimní. Je zde od toho, aby svou pozornost a především svůj pohled věnoval živým lidem na scéně. V jiné situaci by chování člověka, který několik hodin tiše zírá na druhé, bylo naprosto neúnosné. Zde se ovšem předpokládá. A navíc je hlediště až na vzácné výjimky pohroužené do tmy a diváci jsou uskupeni tak, že si navzájem nevidí do obličejů. To znamená, že mohou nechat bez obav probíhat drobné tělesné reakce, o kterých mnohdy ani nevědí. Díky tomu se v nich zrcadlí a otiskuje umělá a přítom obnažená existence herců na scéně - umělá, protože do značné míry záměrně modelovaná a vystavovaná pohledům; obnažená, protože se v ní odráží řada nevědomých, mimoděčných reakcí a k tomu je obvykle plasticky a intenzivně nasvícena.

Smyslem tohoto popisu není chvála, že divadelní produkce má v sobě dostatek přitažlivosti, aby řady diváků znovu a znovu podstoupily všechny nesnáze. Smyslem je zvědomění si oné prazvláštní situace jako takové. A to až po archaický návyk potlesku, který, pokud se nám čas od času podaří vymanit se ze stereotypu a nahlédnout ho jakoby zvnějšku, není ničím jiným než podivným plácáním dlaní o sebe. Kdokoli zažil koncert či představení, při kterém jsou diváci požádáni, aby na uctění účinkujících potleskem rezignovali (osobně jsem to zažil například při manifestačním koncertě v listopadu 1989), ví, jak obtížné je tuto zvyklost porušit.

Když jsem během pobytu v Paříži obzvláště jasně nazřel povahu diváckého *zakoušení* (pojem Jaroslava Etlíka), nemohl jsem si být jistý, nakolik se jedná o moji osobní chiméru či o univerzální prožitky a procesy, které jenom obvykle nebereme na vědomí. V tom, abych je bral vážně, mi postupem času začal pomáhat určitý typ literatury. Virginia Woolfová a Elias Canetti především, protože se umění propadnout do popisu sotva vědomých pohnutek a fyzických impulsů postav způsobem, který s neúprosnou detailností proniká do skutečnosti a zároveň jako by ji překračoval a

směřoval kamsi za ní, k nerozluštitelné záhadě lidské existence (u Woolfové si například často vzpomenu na amatérskou malířku, která se drží svého štětce, aby se marně pokusila vybudovat hráz před svým despotickým, neodbytně se blížícím hostitelem, viz román *K majáku*).

Ještě později přibyli filosofové a myslitelé. Zjevením pro mě byla útlá knížečka Rolanda Barthesa, *Rozkoš z textu*, ve které krajně subjektivním způsobem sugeruje vzrušení, rozkoš, chvění a slastnění čtenáře knihy. V tom smyslu jsem se i já pokusil na úvod evokovat chvějivou, neklidnou přítomnost recipienta divadelního představení.

Zdá se to všechno jasné a jednoduché, možná dokonce banální, ale je snadné na to zapomenout. Divák je od toho, aby vnímal. Je ve vyhraněné, neobvyklé situaci, která jej silně aktivuje. Jsem přesvědčený, že odpovědnost vůči divácké vnímavosti a všímavosti lze snadno podcenit. V této práci se zaměřím ne tolik na vnímajícího diváka, jako spíše na tvůrce, který vědomě pracuje s procesem vnímání, odkrývá jej a přivádí recipienta k jeho reflexi.

Z doby svého studia na DAMU mám silnou vzpomínku na přednášku profesora Jana Císaře, ve které nám nabízel jednu možnou definici umění, podle které "deautomatizuje skutečnost". Pokusím se ukázat, že pokud se má dostat do hry vnímání jako takové, je nutné deautomatizovat prvky, k vnímání určené. Nestačí překvapit zvratem v ději, je nutné rozbít samu konvenci, která nás nutí rozumět dění na scéně jako souvislému příběhu. Jakmile diváka vede souvislý, sdělný příběh, už se jeho pozornost stěží přesune na jednotlivé slovo, na ústa která je vyslovují, na gesto vytržené z kontextu.

Budu se snažit ukázat, že přivést diváka k vnímání jako takovému znamená dělat něco jinak, než je zvykem. Narušování konvencí a rámců, pro umění kdysi běžných, je dnes už vlastně samozřejmostí. Tak jako v průběhu posledních třiceti let bez velkého rámusu vymizela z většiny divadel opona, změnilo se i leccos jiného. V současných tendencích nalezneme nepřeborné množství možností, jak základní divadelní konvence porušovat ve velkém měřítku: existují produkce pro jednoho diváka (z mé zkušenosti například v projektech Cristiny Maldonado či našeho absolventa Dominika Migače). Heiner Goebbels vytvořil inscenaci *Stifters Dinge*, ve které naopak nejsou přítomní herci, pouze pohyblivá scénografie a obsluhující technici v kápích (přičemž přítomnost herce je přece považována za nezbytnou podmínku pro to, aby se vůbec dalo mluvit o divadle). V imerzivním divadle dochází k eliminaci hranice mezi prostorem k hraní a prostorem ke sledování. Ještě výraznějším rysem tohoto typu produkcí je zrušení centrální akce, určené pro pohled všech diváků. V rámci imerzivního divadla i mimo něj existují případy, kdy se diváci podílí na herecké akci, případně ji zcela přebírají. Jiným případem jsou inscenace, ve kterých je akce přenesena mimo pohled publika, které je o ní zpravováno prostřednictvím akční kamery a

projekčního plátna. V Castorfově *Uražených a ponížených* se velká část představení odehrávala ve vilce, do které jsme neviděli. V *Life show* Petry Tejnorové jsme na plátně sledovali herce, jak procházejí ulicemi a oslovují kolemjdoucí. Viděl jsem také již několikrát představení, odehrávající se v naprosté tmě, případně s diváky vybavenými páskou přes oči.

Můj zájem v této práci se ale soustředí na jemnější posuny ve vztahu k divadelním konvencím, při zachování základních parametrů: diváci sedí v prostoru hlediště a ze svých určených pozic sledují představení, odehrané herci. Pokud jde o důraz na vnímání jako takové, je totiž zachování obvyklého rámce divadla důležité.

V červnu 2018 jsem se účastnil klauzurního festivalu na jeruzalémské School of visual theatre. Je to škola programově experimentální, s důrazem na výtvarnou složku divadelní tvorby. Shlédl jsem zhruba dvě desítky klauzurních projektů, které všechny dodržovaly daný rámec: diváci v hledišti, akce na jevišti, důraz na čitelnost záměru, ať už je jakýkoli. V tom byl patrný rozdíl oproti praxi na naší katedře, která sahá od instalace po inscenovaný koncert, od intervence ve veřejném prostoru po neherecké dokumentární divadlo či improvizaci.

Nemyslím si, že by jeden z těchto dvou přístupů byl přínosnější. Ale uvědomil jsem si, že každý z nich mě staví před jiné otázky. Zásadní rozdíl je v tom, že u divadelních projektů, které ostentativně a od prvního okamžiku porušují základní rámec, se divák ocitá v mentálním rozpoložení "všechno je jinak". Nejčastěji je na atypické parametry události připraven předem. Probouzí se v něm jiný typ zvědavosti, jiné tělesné i duševní nastavení, pravděpodobně baží po zážitku povahy až adrenalinové.

Pro mou tvorbu a pro potřeby této práce je podstatné, aby se nejednalo o vnitřní nastavení "všechno je jinak", ale o posuny a znejistění uvnitř rámce, se kterým diváci identifikují druh umění, zvaný divadlo. A to přesto, že mnohé radikální průlomů do divadelního rámce jsou pro mě silnou inspirací.

Zásadním orientačním bodem pro mé přemýšlení o divadelní tvorbě zůstává doktorská teze, kterou jsem dopsal před více než deseti lety a poté ještě výrazně upravil, než byla vydána pod názvem *Théâtre musical / Divadlo poutané hudbou (NAMU, 2011)*. V tom období jsem publikoval řadu článků, které stručněji shrnovaly a o konkrétní nové zkušenosti doplňovaly poznatky, nashromážděné v rámci doktorského studia. Z nich poslední byla stat' *Dál za hlasem* v roce 2013¹⁾ Habilitační práce je tedy mým prvním důslednějším pokusem sformulovat nové tvůrčí zkušenosti z posledních let, momentální pozici a vize do budoucna.

1/ J. Adámek: *Dál za hlasem*, in: *Šťastná generace*, ed. Marta Ljubková, Pražská scéna, Praha 2013

Z dnešního pohledu si uvědomuji, že má disertace měla určité rysy sumarizace, jimž bych se tentokrát rád vyhnul. Bylo to zapříčiněno vědomím, že nabízím prvotní vhled do proudu postmoderního divadla, o kterém u nás v té době nebylo příliš informací. I u své vlastní tvorby jsem se pokusil o jakýsi přehled postupů, které mi inspirace "hudebním divadlem" nabízela.

Mým cílem tentokrát není podat přehled, ale stavět vedle sebe divácké i autorské zkušenosti, různé inspirace, vize a dosud nevyřešené problémy. Rád bych se spíše obracel k budoucnosti, než hleděl na předešlou tvorbu jako na cosi uzavřeného a analyzovatelného.

Hra s vnímáním diváka se týká nejbezprostředněji dvou mých inscenací a jedné rozhlasové kompozice z posledních let: *Skončí to ústa* (2016), *Hra na uši* (2018), *Oči v sloup* (2019). Vnímám je jako volnou trilogii, nikoli náhodou každý z názvů připomíná jeden z lidských smyslů.

Kromě ohlédnutí za vlastní tvorbou si pomáhám řadou příkladů z různých typů umění, vedle divadla především z výtvarného umění se zvláštním ohledem na konceptualismus a z experimentálních proudů literatury. Mezi stěžejní umělce a díla, ke kterým se v práci vracím, patří slovenský výtvarník Ján Mančuška, konceptualista Jiří Valoch a francouzský spisovatel Robbe-Grillet, především jeho román *Žárlivost*.

Již jsem zmínil, že se pro mě stala důležitou četba filosofů. Coby samouk jsem v této oblasti odkázán na určitou nahodilost impulsů. Jsem si rovněž vědomý toho, že má schopnost přesně porozumět složitým textům je omezená. Nicméně vliv některých směrů a myšlenek na mé přemýšlení o divadelní tvorbě je značný a nebudu se tedy patřičným odkazům vyhýbat.

Reflektuji rovněž tendence a konkrétní projekty studentů naší katedry. Jsem si vědomý toho, že pedagogické působení na DAMU má na moji tvorbu vliv. Jednak skrze vzájemné působení a debaty mezi pedagogy, ale i díky impulzům ze strany studentů. Tendence, o kterých je řeč v této práci, systematicky rozvíjím především s dvěma nedávnými absolventkami katedry, dramaturgyní Klárou Hutečkovou a scénografkou Zuzanou Scerankovou.

Soupis divadelních, výtvarných, literárních a hudebních děl, k nimž se v práci odkazuji, je uvedený v příloze v závěru práce.

KAPITOLA PRVNÍ

TO, CO JEST

Pozornost, upřená na samotný proces vnímání, patří mezi významné tendence současného umění. Jeden z kořenů lze rozpoznat ve výtvarném konceptualismu, který obnažuje vztah mezi něčím, co je označeno za umělecký artefakt, a výslednými procesy v hlavách diváků. Tím poukazuje na proces vnímání, na naši imaginaci i vrozenou potřebu překládat nesourodou realitu ve smysluplný celek.

Samozřejmě je možné vracet se hlouběji do minulosti, ke kubismu nebo až k impresionismu, který rovněž zkoumal způsob našeho vnímání. To, co je na konceptuálním umění revoluční, je míra, do jaké se důraz přenáší od tvořícího umělce k recipientovi. Tento přerod lze pozorovat přímo ve vývoji duchovního otce konceptualismu, Marcela Duchampsa. Na slavném plátně *Akt sestupující ze schodů* (1912), inspirovaném kubismem, vystihuje dynamiku pohybu na úkor mimetického zobrazení těla a prostředí. O pět let později zašle na výstavu Společnosti nezávislých umělců obyčejný pisoár záhadně podepsaný R. Mutt - jeho umělecké gesto už nespočívá v tom, že by nabízel svou interpretaci reality. Pouze předkládá určité elementy a způsob čtení nechává zcela na divákovi, přičemž jeho vlastní autorský zásah je značně omezený. Z jeho pozdějšího komentáře k volbě ready-madů je patrné, jak moc mu záleželo na tom, aby působily co možná neutrálně: *"Je velmi těžké vybrat nějaký předmět, protože po čtrnácti dnech se vám buď líbí, nebo ho nesnášíte. Musíte najít něco, co je vám natolik lhostejné, že nepociťujete žádné estetické emoce. Výběr ready-madů je vždycky založen na vizuální lhostejnosti a zároveň na naprosté absenci dobrého nebo špatného vkusu."*²⁾

V Musée d'Orsay v Paříži je k vidění jedno z dnes již klasických konceptuálních děl, *Jedna a tři židle* (1965) Josepha Kossutha. Vedle obyčejné židle je vystavena její fotografie v životní velikosti a vedle ní text, obsahující slovníkové heslo "židle". Již několikrát mě překvapilo, jak živě instalace působí, jak nutí podívat se nad záhadou objektu, který je nám v každodenním životě tak dobře znám.

2) Duchamps, Marcel: *Rozmluvy s Pierrem Cabannem*, str. 50

Procesem vnímání se ale zabývají i další výtvarné směry druhé poloviny 20. století až dodnes. Claire Bishop v knize *Installation art*³⁾ vymezuje čtyři základní kategorie instalací, z nichž jednu nazývá *Zesílené vnímání (Heightened perception)*. Sem řadí minimalismus, ovlivněný fenomenologickou analýzou vnímání Merlau-Pontyho, ale i autory, kteří chtějí nechat promlouvat především prostor galerie samotný. Využívají specifického nasvícení nebo velmi jednoduchých intervencí. Například Robert Irwin v jedné místnosti pouze černou páskou na zemi vyznačil hranice místnosti a patku sloupu, stojícího uprostřed. Důsledkem byl údajně údiv některých zaměstnanců galerie, kde se v té místnosti vzal sloup.⁴⁾

Reflexi vnímání lze najít i v minimalismu hudebním. Steve Reich či Philip Glass jsou nejznámějšími autory dlouhých ploch, kdy se ve smyčce dokola opakuje jedna hudební fráze, přičemž postupně dochází k drobným, ale zachytitelným posunům v rytmu, počtu nástrojů či kladení důrazů. Posluchač do hudby propadá a zase z ní vystupuje, snadno se ocitá na hranici mezi tranzoidním účinkem repetitivních postupů a analýzou procesu proměny v čase. Podobný efekt jsem zaznamenal i v performanci Petry Fornayové *Hlbinné porušenie epidermis* (2006), již z reprobeden doprovázel zvuk tlukoucího srdce. To se mi nejprve zdálo velice banální. V průběhu představení jsem ale zjišťoval, že zacyklený zvuk chvílemi zcela mizí z mé pozornosti, jako kdyby nebyl, a jindy v mém uchu zaznívá tu s větší, tu menší intenzitou. Stal jsem se svědkem proměn vlastního vnímání.

Důležitou zkušeností pro mě byla *Symfonická báseň pro sto metronomů* (1962), dílo György Ligetiho, které je ve své podstatě konceptualistické a zároveň nabízí hluboký prožitek minimalistického rázu. Nápad je jednoduchý: naráz se spustí stovka mechanických metronomů, které postupně doznívají, takže zvuk řídne až po poslední úder posledního z nich. Skladbu jsem slyšel mnohokrát z CD, někdy za účasti studentů, které jsem požádal o reflexi jejich prožitku. Vtip je v tom, že jak se zvuk proměňuje od prvotního přehuštěného krupobití po čím dál usledovatelnější nepravidelný, náhodný rytmus, mění se i obrazivé asociace, které vyvolává. Zároveň je tu artikulován čas skrze přístroje na měření času, čímž se mu dostává zvláštní tematizace. Symfonickou báseň jsem zažil inscenovanou na jevišti Nové scény (režie Petra Tejnorová). Akustický účinek byl ale paradoxně oslabený velmi atraktivním scénickým řešením.

Zdá se mi, že v posledních letech patří vědomá hra s vnímáním diváka k výrazným tendencím experimentálního divadla. Tak kupříkladu Kate McIntosh získala mezinárodní ohlas se svým projektem *In many hands* (2016), ve kterém si diváci předávají z ruky do ruky nejrůznější objekty.

3/ Bishop, Claire: *Installation art*, Tate Publishing, London 2005

4/ Irwin, Robert: *Black Line Volume*, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1975

Ale i Rimini Protokoll, když vytvořili one man show *Uncanny Valley* (2018), ve které reálného herce nahradili antropomorfním robotem, se spolehli do značné míry na vnímání jako takové. Jeho monolog sice kroužil kolem současných etických a filosofických témat, ale přece jenom šlo nejvíce o zírání na tvora, jehož naprogramované jednání bylo chvílemi od lidského k nerozeznání.

Velký zájem o tvůrčí reflexi vnímání a práci se všemi smysly zaznamenáváme mezi studenty na KALD. Přibývají pokusy se silnou dominancí složky akustické i akce, nabízející meditativně laděné hledění. Díky workshopu Andrease Wilhelma se objevily i experimenty s vůněmi.

Jsou pro to jistě různé příčiny. Jednou je přetechnizovaná společnost a čím dál více času tráveného ve světě virtuálním. Obyčejný dotek věci či cizího těla, objetí, pohled tváří v tvář se objevují v současném umění, jako kdybychom se měli učit znovu spolu fyzicky být. Příkladem této tendence byl projekt *Exhibit No. 17* litevské umělkyně Moniky Pormale, který uvedla na piazzetě Národního divadla na PQ 2011. V plexisklovém kontejneru se střídaly dvojice, jež stály půl hodiny nehnutě v objetí. Dodnes přemýšlím, proč to na mě tak silně zapůsobilo. Snad to bylo tím, že se tu prolínaly výrazně kontrastní vrstvy: důvěrnost objetí i jeho radikální zveřejnění na pódiu vprostřed davu. Zřejmá izolovanost páru v uzavřeném prostoru i jeho odkrytost zrakům ze všech stran a úhlů. Bytostná lidskost dotyku i ne-lidský prostor připomínající terárium.

O rok dříve vznikl v newyorském Muzeu moderního umění slavný projekt Mariny Abramović, *The Artist is Present*. Abramović seděla za stolkem, proti ní byla připravena druhá židle. Kdokoli z diváků mohl přistoupit a usadit se na ní. Umělkyně mu pak hleděla do očí, dokud neodešel. Takto nabízela svou bytostnou přítomnost po tři měsíce každý všední den osm až deset hodin. Postupem času dospěla k odstranění stolu, který tvořil poslední překážku mezi dvěma pohledy, vydanými sobě napospas.

Něco podobného jsem zažil na klauzurách naší katedry, když irský student Wayne Jordan nabízel společné posezení jednotlivým divákům. On i jeho host s papírovou korunou na hlavě hleděli několik minut do zrcadla před sebou. (Stejně jako u Abramović nešlo u Jordana pouze o vnímání, ale o určitý rituál, zprostředkující hlubší cestu k sobě samému, jak se zřetelně ukázalo v dalších fázích jeho projektu.⁵⁾

Umění dnes rovněž reaguje na potřebu vymanit se z přílišného množství informací, impulzů a vjemů, kterými jsme i díky virtuálnímu světu na internetu přehlčeni. Nabízí zpomalení a soustředění pozornosti na jednotlivosti. (O hře s hustotou znaků, ať už se jedná o přehuštění nebo naopak tendenci k minimalismu, píše i Lehmann v *Postdramatickém divadle*.⁶⁾

5/ Zmíněná akce byla součástí přípravné fáze, nazvané *Before the ceremony (Před obřadem)*, na niž o půl roku později navázal Jordanův absolventský projekt *The ceremony (Obřad)*.

6/ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatické divadlo*, str. 101

Vývoj divadla posledních desetiletí je také poznamenán rostoucím důrazem na divákovu individualitu. Žijeme ostatně v době, kdy je naprosto běžné vytvořit si televizi, rozhlas či pořadí hudebních skladeb podle vlastního vkusu a uvážení. V tomto kontextu je fascinující četbou Aronsonovo *Americké avantgardní divadlo*⁷⁾. Svědčí o naprosto odlišném ethosu americké divadelní avantgardy padesátých až sedmdesátých let. Divadelní skupiny, fungující jako skutečné komunity, vnímaly tehdy samy sebe jako nástroj revoluce. Chtěly vytvořit prostor pro společenství, jež by změny uvedlo do pohybu. Představení Performance group či Living theatre se někdy přelévávala do manifestačních pochodů městem.

Rád pouštím studentům video ukázky oněch představení - událostí (*Dionysos 69* a *Paradise now*). Pro porovnání jim poté ukazuji anketu o českém experimentálním divadle, kterou v roce 2017 uspořádal časopis Svět a divadlo⁸⁾. Oslovil širokou škálu alternativních tvůrců. Na otázku, týkající se schopnosti divadla podílet se na společenských změnách, všichni oslovení vesměs reagovali odmítnutím a naopak zdůrazňovali práci na sobě samých jako základní etický princip tvorby.

Současný důraz na vnímání tedy souvisí s obrácením pozornosti vůči jednotlivci. Nejde o společnou interpretaci světa, ale o právo na svou vlastní. V této souvislosti bych připomněl představení *Silence* (2006) skupiny Handa gote, ve kterém Veronika Švábová tančila v tichu a řídila se podle kapesních hodinek. Diváci přitom používali sluchátka a mohli si vybrat mezi čtyřmi různými styly hudebního doprovodu.

Další z nových příčin tematizace lidského vnímání je vědomí ekologické a klimatické hrozby. Přijetí faktu, že člověk poničil své prostředí nenávratným a nesmírně nebezpečným způsobem, nás vrací zpátky k "přirozenému světu", tedy spíše k jeho reziduím. Počátkem tisíciletí se rozšířil pojem antropocénu jakožto geologického období, jehož hlavním hybatelem je člověk sám.

Poznání, jak ničivé jsou naše schopnosti, není nikterak nové. V literatuře existuje mnoho svědectví o šoku z barbarství naší civilizace, zdánlivě nejvyspělejší v historii, po první světové válce. Dopad holocaustu na umění je myslím všeobecně znám. Tentokrát poprvé se ale šokující důsledky lidského chování přesouvají od vztahu člověka k člověku na vztah k prostředí a k objektu.

To všechno vede k obrácení pozornosti k věci jakožto věci, s novým respektem k ní a k jejímu autonomnímu bytí. Věcí může být myšlena součást přírody (dnes možná správněji řečeno krajiny, příroda bez zásahu člověka v našem regionu neexistuje), stejně jako předmět běžné potřeby či odpad, jenž při nově probuzené pozornosti nabízí svébytnou estetickou i etickou hodnotu.

Je důležité si uvědomit, že pokud chce umění aktivovat reflexi vnímání jako takového, musí rozrušit návyky a mechanismy, jež v sobě všichni budujeme od narození. Jako u každého umění

7/ Aronson, Arnold: *Americké avantgardní divadlo*, překlad Daniela Jobertová a Jan Hančil, Nakladatelství AMU, Praha 2011

8/ *Experimentální divadlo dnes*, anketa, Svět a divadlo 4/2017

(viz kniha, výstava, koncert), i v divadle existuje rámeček (představení), který ustálenými kódy a konvencemi činí z vnímání automatismus. Porušit jej znamená, že věc se nesmí stát rekvizitou, musí zůstat věcí. V herci se nám musí připomínat člověk, v postavě herec jakožto její tvůrce. Slovo musí zůstat slovem, podivuhodným svou kombinací zvukovosti a významotvornosti, aniž by se rozplynulo v proudu textu. Text zůstat materií, neodvést pozornost k příběhu či situaci. Světlo se nemůže stát plně náladou, je třeba, aby též zůstalo zdrojem světla, přiznaným nástrojem.

Jinými slovy, pro zvědomění vnímání je třeba, aby lidé, věci a procesy byly přítomny samy o sobě, jako Kossuthova židle či Duchampsův pissoár. Aby se nerozpustily v zobrazení prostředí, charakterů, děje a v příliš dokonale integrovaném *gesamtkunstwerku*.

Tématem této kapitoly jsou tedy dva elementy současně: dezautomatizace smyslového vnímání a uchovávání prosté přítomnosti prvků na scéně.

Tváře

Odedávna jsem fascinovaný fenomenem lidské tváře, která při vši obnaženosti a výmluvnosti jako by unikala mému čtení, nesmírně blízká a vzdálená zároveň. Toto své téma jsem například vtělil do krátkého textu, který se stal součástí libreta k mluvené opeře *Bludiště seznamů* (2016): *ZACHYTIT TVÁŘ/ LAPIT TVÁŘ / TVÁ TVÁŘ/ TVÁRNOST TVÉ TVÁŘE atd.*

Teprve nedávno jsem objevil filosofa Émmanuela Lévinase, pro kterého je tvář Druhého jedním z ústředních motivů.

"Především je tu sama přímot tváře, její přímé, bezbranné vystavení. Nejvíc nahá, nejvíc obnažená je vždy právě pokožka tváře. Nejvíc nahá, ale je to nahost cudná. A také nejvíc obnažená: tvář má v sobě cosi esenciálně bědného; důkazem je, že se tuto bědnost pokoušíme maskovat pózami, chováním. Tvář je vystavená, ohrožená, jakoby přímo vyzývající k aktu násilí. A přitom právě tvář je to, co nám brání zabít."⁹⁾

Jak vysvětluje Miroslav Petříček¹⁰⁾, setkání s tváří druhého člověka považuje Lévinas za okamžik, který nám nejvíce zpřítomňuje to, co je radikálně, absolutně Jiné. Co není z tohoto světa a po čem, pravděpodobně nevědomky, toužíme. Cizí tvář nám uniká, proměňuje se, ponechává si své tajemství a tím nám alespoň zčásti Jinakost zpřítomňuje.

Přestože středobodem divadla je obvykle jednající herec, tvář ve své ryzí existenciální obnaženosti nebývá přítomna. Dilem proto, že herec se svou mimikou zachází jinak, než v běžném životě. Je si vědom toho, že jeho tvář je sledována, v každém okamžiku ji aktivně vystavuje na odív.

9/ Lévinas, Emmanuel: *Etika a nekonečno*, str. 208-210

10/ Petříček, Miroslav: *Úvod do současné filosofie, Přednáška desátá, Metafyzika a E. Lévinas*

Z opačné strany divák za tváří herce-člověka hledá jinou tvář, tvář postavy. O vlivu divadelního líčení, případně způsobu svícení nemluvě.

V Paříži v roce 2005 jsem shlédl představení *Jednou rukou* autora a režiséra Joëla Pommerata. Jemu se podařilo určitým způsobem zpřítomnit vztahování se k druhému a jeho tváři: herci měli mikroporty, mluvili bezbarvým, neúčastným tónem, uchovávali si chladný odstup, ale přitom si vždy pevně zírali do očí. Mám na to představení silnou vzpomínku i proto, že jiný divák, kterému jsem je doporučil, mi později referoval o svém zážitku přesně opačně: působilo na něj děsivě, jak se herci nikdy nepodívali jeden druhému do očí. Dodnes s jistotou nevím, kdo z nás dvou se mýlil, ale každopádně tvář a pohled byly v inscenaci nezvykle intenzivně přítomny.¹¹⁾

Jedním z divadelníků, kteří přístupem k herectví umí zpřítomnit tajemství lidské tváře, je Christoph Marthaler. Pamatuji si své překvapení, když jsem v průběhu představení *Zab Evropana* (1993) začínal chápat, že účinkujícími nejsou neherci z ulice, ale přední členové souboru Volksbühne a další profesionálové. Marthaler jako předobraz ideálního herectví uvádí hamburské pivnice, ve kterých nehnutě sedí štamgasti nad svými püllitry a jednou za čas prohodí jednu dvě věty směrem k jinému stolu. O režisérově přístupu jsem psal podrobně v doktorské tezi: civilní, všednodenní, nedramatické, pomalé scény, u kterých by se spíše než o hereckém jednání slušelo mluvit o lidském chování, narušuje virtuózními výstupy na hranici klauniády.

Oproti divadlu, ve kterém je důraz na lidskou tvář vždy oslaben řadou jiných vjemů, umělostí hereckého jednání i prostorovým odstupem publika, umožňuje výtvarné umění mnohem důslednější "fenomenologii tváře".

V rámci výstavy, pořádané festivalem 4+4 dny v pohybu 2011, vystavil své video *Public Figures* Erik Olofsen. Šlo o extrémně zpomalené záběry cestujících, vyhlízejících přijíždějící metro. V obličejích jako by se zračila radost a naděje, odpovídající silnému duchovnímu prožitku. Svým způsobem se jednalo o realizaci metafory "světlo na konci tunelu".

Na výstavě *Vnitřní okruh* v Městské knihovně nainstalovala Sylva Francová dvě obrazovky s fotografiemi obličejů svých malých dcer.¹²⁾ Zachytila je, když se dívaly na televizní pohádku. Zaujalo ji totiž, jak plně jsou pohrouženy do sledování obrazovky a jak intenzivně se v jejich tvářích zračí momentální cit. Fotografie se v krátkých intervalech proměňovaly: strach střídalo uvolnění, napětí se měnilo ve smích.

11/ viz Adámek, Jiří: *Divadlo v Paříži, část druhá čili hledání stylu: od Mayenburga po kjógen*, in: Svět a divadlo 4/2005 (Pommeratova inscenace *Jednou rukou* viz str. 101-102)

12/ Uvedené dílo S. Francové se jmenovalo *Diváci/ Viewers* (2009-2011).

Pro porozumění rozdílu mezi konceptuálním a "kontemplativním" přístupem ukazují studentům dva hyperrealistické portréty dívek: Hynek Martinec vyfotografoval svou partnerku a potom fotku dokonale okopíroval na plátno. Tématem obrazu *Zuzana v Paříži* je právě vztah dvou médií, fotografie a malby. Zpráva o zobrazené ženě je emocionálně neutrální. Realizovaný koncept plně dominuje nad vnitřním obsahem obrazu. Naopak Michal Ožibko na portrétu *iDeath* zachytil melancholický, do sebe uzavřený výraz dívky se sluchátky na uších. Podpořen názvem má obraz zjevné téma, totiž zabíjení autentického lidství přemírou technologií, a vede diváka ke kontemplaci výrazu.

A nakonec - nejsilnější zážitek ze čtení tváře ve výtvarném umění jsem měl před autoportrétem Vincenta van Gogha v Musée d'Orsay v Paříži.

Divadelně jsem něco podobného, jako jsou uvedené příklady z oblasti výtvarného umění, zažil pouze prostřednictvím projekcí. Kanadský režisér Robert Lepage vytvořil devítihodinovou epopej *Lipsynch* (česky *Postsynchrony*, 2008), ve které se herci pomocí líčení a paruk přetělesňovali do různých postav. Staříčkou odborníci na terapii hlasu, pozvanou do televizní talk-show, avšak postiženou Alzheimerovou chorobou, ve skutečnosti představovala herečka o mnoho mladší. I s tím vědomím byly detailní záběry jejích nalíčených tváří, třesoucích se úst a zastřeného pohledu silně působivé. Tehdy jsem formuloval, že "*zatímco se moderátor zoufale snaží pomoci otázkami, my vidíme, že tvář stařeny, mnohonásobně zvětšená na plátně, je vlastně krásná.*"¹³⁾

Sám jsem podobně využil projekcí pouze v inscenaci *Teritorium* (2010) ve spolupráci s výtvarnou umělkyní Evou Jiříčkou, která v průběhu zkoušení natočila záběry obličejů herců. Ti pak stáli na scéně, hleděli na ně spolu s publikem a civilně, s libostí i nelibostí, komentovali své vlastní rysy.

V inscenaci *Řekni něco* (2013) se postavy obracely jedna na druhou se zřetelnou naléhavostí, nakláněly se k sobě, hledaly odpověď ve tváři a pohledu toho druhého. Promlouvaly na sebe, ale oslovovaly se v hudebně stylizované imaginární řeči. Cílem bylo nechat rezonovat volání po nedosažitelné blízkosti druhého, proto jsem nechtěl odvádět pozornost ke konkrétnímu obsahu slov a realisticky artikulovaným situacím.

I v této souvislosti jsem později našel důležité formulace u Lévinase, který deklaruje filosofický zájem o akt říkání (*le dire*), nikoli o obsah řečeného (*le dit*). Podle Lévinase je totiž jakákoli naše řeč vždy bytostným oslovováním Druhého, "*prosbou být druhým jakožto druhým slyšen.*"¹⁴⁾ Tvář je výzvou k oslovení a akt říkání odezvou na ni.

13/ Adámek, Jiří: *Mysterium informačního věku*, in: Svět a divadlo 4/2010, str. 112

14/ Citovaná interpretace Lévinase viz B. Casper: *Událost modlitby*, Vyšehrad, Praha 2000, str. 35

V inscenaci *Oči v sloup* (2019) vznikl jiný postup. Navrhovali jsme hercům pozice, ve kterých je pohledu diváků vystaveno tělo bez hlavy nebo naopak. Fedir Dudja, hlavní nositel tohoto motivu, skrývá hlavu pod nebo za různé výčnělky ve zdech, původní i námi pro ten účel vytvořené, ale třeba i v pootevřených dveřích či za rozevřenou knížkou. Kateřina Dvořáková dvakrát nasazuje obří klobouk, zakrývající celý obličej. Vendula Holičková v závěru skrývá hlavu za velkým zrcadlem, které drží před sebou. Daniel Šváb se naopak několikrát schovává za falešně vsazený sloup vprostřed jeviště, který je ovšem přerušovaný ve výšce hercovy hlavy, takže je naopak vidět právě jenom ona. Všechny překážky v pohledu na lidskou postavu jsou vázány na ústřední motiv, jímž je pohled diváka ze tmy do světla před ním. V této inscenaci jsem dosud nejpřímočařeji zpracoval svou fascinaci základní situací diváka, o níž píšu v úvodu.

Věci

Je snazší uznat, že v lidské tváři je mnoho záhadného, neuchopitelného, nepojmenovatelného, než to samé připustit u obyčejných věcí. Přesto jsem přesvědčený, že se ta samá fascinace dá přenést z člověka na jiné objekty.

O věcech, které jsou přece pouhou hmotou a přesto oslovují člověka jako něco živého, aktivně působícího, píše současná filosofka Jane Bennet ve stati *Síla věcí*.¹⁵⁾ Stalo se jí, že za ranního slunce zabloudila pohledem na kanál, na kterém ležel mrtvý potkan, chomáček pylu, odhozené gumové pracovní rukavice a víčko od pet lahve. V její momentální náladě na ni předměty nečekaně zapůsobily a o tuto zkušenost opírá svůj text. Formuluje své přesvědčení o svébytné, živé existenci objektu nezávisle na lidské subjektivitě, na našem vnímání. Věc na nás může promlouvat a zároveň existuje sama o sobě, nepotřebuje nás.

Stejně jako tomu je u lidské tváře, nikdy nemůžeme věc nazřít se vším všudy. Jane Bennett se odvolává i na starší filosofy, kteří uměli záhadnou existenci věcí slovy uchopit, především Spinozu a Adorna. Právě Adornova negativní dialektika nás podle autorky vede k uvědomění, že v identitě věcí nám cosi uniká: "*Objekty nejsou koncepty postihovány beze zbytku.*"¹⁶⁾

Její stať je uvedena v antologii *Mysl v terénu*, která klade vedle sebe texty současných filosofů z okruhu spekulativních realistů. Autoři přesouvají pozornost od epistemologie (nauce o našem, lidském poznání) k ontologii (zkoumání bytí jako takového) a usilují o zrušení hierarchie bytí v myšlení západní tradice, podle které se člověk tyčí nad všemi jinými druhy existence (za sebe dodávám, že tedy s výjimkou existence boží, která nám zůstává zastřená a nepoznaná).

15/ Bennett, Jane: *Síla věcí*, in: L. Likavčan, V. Janoščík, J. Růžička (eds.): *Mysl v terénu, filosofický realismus 21. století*, str. 122

16/ Adorno, Theodor: *Negativní dialektika*, citováno tamtéž, str. 122

V různých myšlenkových kontextech a z různých úhlů pohledu autoři uvedených statí nalézají ve věcech, objektech či hyperobjektech (Timothy Morton) jejich vnitřní dynamiku. Její podstata je našim kognitivním schopnostem nedostupná.

Celý směr buduje opozici k fenomenologii vnímání tak, jak ji formuloval především Merleau-Ponty, autor *Fenomenologie vnímání* a nedokončené studie *Viditelné a neviditelné*. Ten chápe vnímající subjekt a vnímaný objekt v nerozpletné souvislosti.¹⁷⁾ Spekulativní realisté naopak trvají na naprosté autonomii bytí každého objektu.

O více než půlstoletí dříve psal své teoretické texty spisovatel Alain Robbe-Grillet, průkopník tzv. nového románu ve Francii.

S jednoduchostí, kterou si filosof nemůže dovolit, lakonicky konstatuje, že věc prostě je. Přesně vystihuje nutkavou potřebu člověka stavět sebe sama do středu všeho: "*Je zločinem tvrdit, že ve světě existuje něco, co není člověk, co mu neadresuje žádné znamení, co s ním nemá nic společného. Podle jejich /míněno kritiků - pozn. J. A./ optiky je zejména zločinem, jestliže konstatujeme toto odloučení, tuto vzdálenost, aniž se pokusíme zmenšit ji byť tou nejmenší sublimací.*"¹⁸⁾

Poukazuje na to, jak pomocí metafor typu "majestátní hora" či "nelítostné slunce" objekty připodobňujeme člověku a zároveň nad nimi vykonáváme morální soud. Spisovatel proto od nové literatury požaduje popis nového typu, přesný, věcný a emocionálně neutrální. Prosazuje literaturu psanou pod zorným úhlem toho, co je objektivně okem viděno. (Novému románu se někdy také říká román pohledu.)

Zvláštní pozornost vůči věcem prokazuje i další francouzský experimentální spisovatel, Georges Pérec. Jeho objemné dílo *Život návod k použití*, s příznačným podtitulem "romány" v množném čísle, je zvláštním labyrintem, sledujícím osudy a historii rodin v jednom činžovním domě uprostřed Paříže. Životy obyvatel zprostředkovává autor pomocí více než stovky jejich osobních příběhů, ale též skrze věci, kterými se obklopují. Nejenže pečlivě vyjmenuje předměty, které tvoří základ každé domácnosti, ale do detailu popisuje jejich tvary, materiály, barvy a především design: linky, ornamenty a všudypřítomné výjevy pastýřů, bitev či slavných staveb. Věci jsou u Péreca od života člověka neoddělitelné. Jejich vliv, někdy až osudový, představuje například v příběhu novomanželů, kteří se kvůli touze po luxusní ložnici octnou na pokraji bankrotu.

Knihy vede k zbystrěné všímavosti vůči našemu vlastnímu prostředí, vůči mnohdy nesmyslně pompézním či patetickým obrazcům na kobercích, hrníčcích či stínítkách lamp. Při čtení knihy jsem si pronikavě uvědomil, že i ten nejbanálnější ornament musí vzniknout na základě něčího

17/ Vycházím zde z četby částí spisů Merleau-Pontyho, z některých publikovaných přednášek, ale také ze stručného shrnutí jeho myšlenek viz Claire Bishop: *Installation art*, str. 50

18/ Robbe-Grillet: *Za nový román*, str. 38

rozhodnutí. A že ta rozhodnutí nevznikají ve vzduchoprázdnu. A tak žijeme v odkazech na tyrolský folklor, antické sloupy, islámské umění nebo Bauhaus.

Z výtvarníků, kteří se zabývají fenomenologií věcí, mě obzvláště ovlivnil slovenský konceptualista Ján Mančuška. Věcem každodenní potřeby se věnoval ve své ranější fázi, než ho začala lákat hra s narací. V jedné své práci nechává diváka nahlížet do kartonové krabice, na jejíž dno promítá diapozitiv s klasickým hrnečkem jak z babiččiny kuchyně. Hrneček vzbuzuje nostalgii, která je posílena faktem, že jeho obraz je pouze zprostředkovaný, hmatově nedostupný. Nostalgii naopak problematizuje jakási fenomenologická mapa hrnku, upevněná na stěně, na níž jsou všechny rysy předmětu rozepsané do absurdních podrobností a uspořádané do nejrůznějších kategorií.

Jiným dílem je perokresba Mančuškova osobního svazku klíčů, z nichž u každého je napsáno, do jakých dveří patří. Mezi komplexnějšími instalacemi lze dát jako příklad trojí znázornění pozice, jakou Mančuška tradičně zaujímá u stolu, pakliže navštíví svého otce, svou matku či svou tchyni. Trojí náznak tvarů a pozic stolů a židlí Mančuška realizuje pomocí perspektivně umístěných bodů a čar, tedy hřebíčků zatlučených ve zdi a nití natažených mezi nimi. I tentokrát propojuje až vědeckou přesnost s vyobrazením, které zdůrazňuje distanci mezi námi a vnímanými objekty, zdánlivě každému z nás důvěrně známými.

Již jsem zmínil, že má-li věc působit sama o sobě, nesmí se stát "rekvizitou". Tím myslím, že nesmí zapadat do zobrazeného prostředí jako jeho přirozená součást a nejlépe má být zbavena původního účelu. Rovněž záleží na tom, aby s ní herci nezacházeli obvyklým způsobem, případně aby ji uchopovali jako cosi jim neznámého či nejasného.

V inscenaci *Řekni něco* proběhla zdánlivě nevinná konverzace v imaginární řeči mezi mužem (Petrem Vančurou) a ženou (Bárou Mišíkovou), při které průběžně narůstala mužova převaha. Mišíková začala ze své kabelky mimoděčně tahat různě velké kameny a klást je na stolek mezi nimi, jako by se tím vydávala všanc. Ačkoli kamení coby obsah dámské kabelky působí nepatříčně, pořád bych měl tendenci mluvit o *rekvizitě*, která přinášela metaforické významy do vystavěné situace.

Za první inscenaci, ve které se mi podařilo ponechat věcem jejich autonomii a vyřešit problémy, s tím spojené, považuji *Skončí to ústa* (2016). Východiskem byla experimentální poezie převážně z šedesátých let, která různým způsobem vytrhuje slovo z obvyklého kontextu. Proměňuje je ve vizuální prvek, šifru nebo zvukový fenomén, pakliže je určena ke čtení nahlas. Tento typ sónické, grafické či konkrétní poezie rozkládá slovo na písmena či slabiky a hlásky, jindy z něj činí klišé bez obsahu nebo pouhou jednotku v systému. Ukazuje slovo, jež selhává ve svých předpokládaných funkcích. Zároveň je osamostatňuje a obdarovává novými obsahy.

Se studentkami, které spoluvytvářely inscenační tým, jsme hledali podobné prostředky pro užití věcí. Chtěli jsme se přiblížit postupům, obvyklým spíše u výtvarných instalací. (Jedna z výtvarnic, Zuzana Sceranková, posléze o objektech v umění napsala výbornou bakalářskou práci *Mezi divadlem a výtvarnou instalací, 2017.*)

Jednotlivé vystavené věci v prostoru, jenž neevokoval žádné konkrétní prostředí, byly také tím prvním, co mohli diváci zaznamenat. Na jevišti byla vytvořena kompozice z mopu opřené o stěnu, agave ve velkém květináči, dvou stojících latí, domácí váhy a sádrového odlitku banánu. Představení začínalo v tichu, kladením dalších předmětů do prostoru (zahradní konev, struhadlo, zvon na čištění odpadu atd.). Než vůbec zazněl první text a než došlo k jakýmkoli vztahům mezi postavami, uběhlo dost času, artikulovaného pouze chůzí a vnášením a přenášením objektů. Váhání a opravy pozic, v nichž byly věci ponechány, poukazovalo na význam jejich umístění v celkové kompozici.

Pro dezautomatizované vnímání věci jako věci jsme využili různé další postupy. Sádrové modely banánu a kladívka byly připomínkou Jána Mančušky, o jehož zálibě v odhmotněném zpřítomnění každodenních předmětů již byla řeč. U kladívka, předmětu funkčně spojeného se silovými aktivitami typu zatloukání a rozbíjení, navíc došlo ke kontrapunktickému použití: jeden herec je celé ostrouhal na domácím struhátku, takže po něm zbyla hromádka bílého prášku.

Několikrát jsme naopak zachovali zcela konvenční akci s předměty, jenom bylo něco jinak: dvě herečky si například pečlivě rozložili ručníky jako na pláži, aby si lehli na zem těsně vedle nich. Jedna z nich později prošla se zahradní konví kolem květináče s agave, pokropila tedy jenom podlahu.

Někdy jsme v průběhu představení zaměnili předmět s jeho nefunkční kopií. Tak herečka Lumíra Přichystalová přinášela a odnášela zvon na čištění vany, až jí jednou zůstala rukojeť v ruce. Později se marně snažila about pomocí lžice na boty, ve skutečnosti její imitace z měkké gumy. Jindy udělala několik kroků na svých lodičkách, když se jí jedna propadla vinou falešného podpatku z obarveného papíru. Obvykle následovalo udivené zkoumání nefunkčních předmětů, které definovala scénografka Sceranková ve své bakalářské práci tak, že *"některé předměty byly předváděny divákům, jako by si je prohlíželi oni sami"*.

Dalším postupem bylo hledání neobvyklých důvodů, proč klást určité předměty k sobě. Takto pomeranče, vhozené do propadla, nahradila lžice na boty a nafukovací rukávek pro neplavce z jediného důvodu: že měly tutéž oranžovou barvu.

Merleau-Ponty, filosof zabývající se fenomenologií vnímání, Adorno ve své Negativní dialektice, představitelé současného spekulativního realismu - všichni tito myslitelé mluví o tom, že objekt pro nás vždy zůstane nepoznatelným a záhadným. Z mé zkušenosti z posledních několika inscenací

bych dodal, že věc mlčí. V tom smyslu je neústupná. Zůstává výzvou, překážkou, a tím na nás paradoxně promlouvá. Je mnoho důvodů, proč může hrát takový význam právě vedle člověka: protože člověk ji používá, vyrábí, ničí, pozoruje, studuje, ale také pojmenovává a kategorizuje. Věc v nás probouzí řeč a oživuje plastické schopnosti naší ruky. Věc nám vládne.

Na okraj: věci a loutkové divadlo

Považuji za důležité zmínit, že současný spekulativní realismus a tzv. objektivě orientovaná ontologie, stejně jako Robbe-Grillet ve svých esejích psaných před půl stoletím, definují svůj postoj k existenci věci a náš vztah k ní způsobem, který je radikálně odtržený od transcendence. Věc si prostě je, stejně jako člověk prostě je. Proto spekulativní realisté mluví o "ploché ontologii", v níž není prostor pro jakoukoli hierarchii.

Jako určitý protiklad by mohl posloužit citát Thoreaua, amerického spisovatele a myslitele devatenáctého století, uvedený ve stati Jane Bennett: "*náš pohled, který je poučen zkušeností s vlastním tělem, nalezne ve všech předmětech 'zázrak' výrazu*". Údiv nad světem tu zřetelně vychází z antropocentrické pozice, ale zároveň díky ní může dojít k hlubokému vděku za zázrak stvoření. Thoreau vášnivě prosazoval pobyt v přírodě, v jeho době ještě relativně nedotčené americké divočině. Ze svého pobývání mimo civilizaci napsal knihu *Walden čili život v lesích*. Bylo by asi těžké při takovéto zkušenosti nehledět na život jako na zázrak.

Pro mě osobně je důležitá rovnováha mezi uměleckým či myšlenkovým experimentem a vírou v duchovní podstatu života na zemi, která pramení v "hlubokém kdysi".¹⁹⁾ Robbe-Grillet by se potřebě vyššího smyslu vysmál, žádá po nás, abychom se dokázali smířit s prostým bytím a hotovo. Spekulativní filosofové chtějí transcendenci nahradit novými, radikálními myšlenkovými koncepty. Pro mě je ale živoucí přítomnost každé věci skutečně spojena se zázrakem (za-zrakem).

Spojení obého, to jest fenomenologického nazírání předmětu a zároveň jeho transcendentálního rozměru, nacházím někdy v objektivém divadle, spojeném s oblastí divadla loutkového.

Za jeden ze svých iniciačních divadelních zážitků považuji *Piškanderdulá* (1977) Věry Říčařové a Františka Vítka. Své kultovní představení uváděli celá desetiletí. Jevišťe bylo zaplněné historickými loutkami a automaty. Říčařová mezi nimi procházela a jednoduše je uváděla do pohybu. Nikdy nepřekročila hranici k iluzivnímu, ucelenému loutkovému výstupu. Loutky zůstávaly výtvarnými objekty a díky odkryté manipulaci jsme si stále byli vědomi dřímajícího života v nich, i kouzla chvíle, kdy je herec uvede do pohybu. Bylo to divadelní představení, blížící se instalaci, vytvořené o několik desítek let dříve, než se podobné postupy staly trendem.

19/ "*Hluboko kdysi, nikdy dost kdysi*" - verše Paula Valéryho, k nimž se odkazuje Lévinas, viz Casper, B.: *Událost modlitby*, str. 40

V estetice zcela odlišné se odehrávají výtvarné inscenace-instalace Petra Nikla. I zde věc zůstává věcí, v rukách výtvarníka, režiséra a performerů v jedné osobě. Není na překážku, že jím volené hračky a objekty jsou současné a nevyvolávají, tak jako Piškanderdulá, melancholii po starých časech.

S různými podobami inscenací, ve kterých je věc či loutka vystavena v prostoru a herec se k ní vztahuje, leckdy aniž by se jí vůbec dotýkal, jsem se seznámil díky video záznamům na studijní rezidenci v Mezinárodním institutu loutky v Charleville-Mézières. Díky tomu jsem pozval na naši katedru belgickou loutkářku Agnès Limbos. V rámci čtrnáctidenního workshopu nabídla studentům svůj svérázný přístup. Herci nejprve sami hledají, sbírají a shromažďují odhozené věci, které je nějak zaujmou. Poté s nimi hrají nehrají tak, že je berou do rukou, přenášejí, instalují do určité kompozice, kterou obohatí lakonickým komentářem či jednoduchým zásahem, přesunem předmětů blíž k sobě, dál od sebe, shobením ze stolu apod. Bylo zajímavé, jak se počáteční nepochopení a rozladěnost studentů měnila ve zvědavost a zájem.

Agnès Limbos ovlivnila skupinu studentů, kteří rozvíjejí originální typ práce s figurativními loutkami (scénografka Ruffina Bazlová, herci Šimon Dohnálek, Edita Valášková, Adam Mensdorff Pouilly). Dřevěné manekýny stavějí do nehybných konstelací, které doplňují verbálními komentáři, dialogy, zvuky a hudbou. Jen čas od času naznačí akci jednoduchou animací. Pro inscenaci *Míšenská 3* (2019-2020) vytvořili model domu, uvedeného v názvu. Představení, obsahující příběhy jeho někdejších skutečných obyvatel, hrají v kavárně, fungující přímo na té adrese. Loutky rozestavují po prostorech domu a pak vytvořený obraz doprovázejí dialogem. Při příchodu loutky gestapáka například nehybným figurám, vyskládaným na pavlačích, jen postupně zvedají pravé paže do nacistického pozdravu.

Zájem o objekt, který není oživený v duchu loutkového divadla, ale který zůstává ve své nehybnosti a němotě, projevují i další současní studenti. Fascinující instalaci - performanci v místnosti přeplněné předměty vytvořila například Anna Romanová²⁰).

Mnozí studenti dnes trpí hrozbou ekologické a klimatické katastrofy, takzvaným enviromentálním žalem. Osobně vnímám jejich inscenace, založené na respektu k objektu jako takovému, i v této souvislosti. Možná je to způsob, jak svoji potřebu péče o svět kolem nás mohou přetavit v pozitivní, tvůrčí energii.

KAPITOLA DRUHÁ

ŠUM BYTÍ

Cestu od iluze, příběhu, postav a zobrazeného prostředí k člověku jako člověku, věci jako věci a slovu jako slovu lze možná chápat jako proces odkrývání. Odstraňování vrstev, pod kterými leží další vrstvy, jednodušší a dotýkající se primárně naší existence. Žádná vrstva nemůže být ta poslední a konečná. I když dosáhneme v určitých momentech toho, že v divákově vědomí zarezonuje ta nejobyčejnější věc sama o sobě, zůstává otázka, co je za věcí, či za tváří, či za slovem, jaká další vrstva se za a pod všemi těmi fenomény nachází.

O filosofovi Émmanuelu Lévinasovi jsem psal, že mi pomohl přesněji si zformulovat, čím mě tak fascinuje lidská tvář. Jiné jeho téma, pro mě plně tajemství, je "šum" či "šelest" bytí. Již od rané studie *Existence a ten, kdo existuje* usiluje Lévinas zachytit jakousi primární existenci, předcházející konkrétním subjektům a objektům. V pokusech vystihnout slovy nepostihnutelné si pomáhá francouzským gramatickým obratem "il y a", jenž je obdobou anglického "there is, there are". Neurčité, neosobní označení bytí.

Lévinas se snaží postihnout vrstvu existence, která nám uniká mezi prsty, kterou nejsme s to zachytit svým vnímáním ani svým rozumem, o které přesto ale nějak tušíme, protože při nás "vrní" existencí samou. Šelest za poznatelným a pojmenovatelným. Rozlišuje *"mezi pozorností, která se zaměřuje na předměty - ať už jsou vnitřní či vnější - a bděním, které se noří do šumění nevyhnutelného bytí."*²¹⁾ Ve snaze přiblížit ono bdění poukazuje na určité pocity z dětství, ale také na okamžiky lenosti, únavy či nespavosti, *"když se rozeznívá ticho a prázdnota zůstává plná."*²²⁾

Duchovním spřízněncem Lévinase byl spisovatel Maurice Blanchot. Ten vtěloval přítelovy ideje do svého literárního díla. Do češtiny je přeložená próza *Temný Tomáš*, zdá se mi ale, že svědčí o potížích s převodem filosofie do oblasti beletrie - metafory tu jsou příliš průhledné, tezovité. Větší dojem na mě udělaly některé pasáže z dosud nepřeložené novely *Čekání Zapomnění*.²³⁾ V ní dojde k náhodnému setkání dvou lidí v hotelu. Nestane se o mnoho více, než že žena uposlechne výzvu a vstoupí do mužova pokoje. Próza je hlubokou introspekci nejasných, nevyslovitelných pocitů a

21/ Lévinas, Emmanuel: *Existence a ten, kdo existuje*, str. 55

22/ Lévinas, Emmanuel: *Existence a ten, kdo existuje*, str. 10

23/ Blanchot, Maurice: *L'attente l'oubli*, Éditions Gallimard, 1962

vjemů, jakéhosi oblaku přítomnosti, kroužícího kolem primární situace: žena v cizím pokoji, vzdálenost a blízkost, závan čehosi nepostihnutelného, nemožnost úplného odcizení ani sblížení.

Lévinasem i Blanchotem se podrobně zabývá Miroslav Petříček v objemné studii o vývoji poválečné filosofie, *Filosofie en noir*.²⁴⁾ Blanchot podle něj věří ve schopnost literatury svědčit o šelestu "il y a" tehdy, když čtenáře vystaví řeči, která něco říká a současně popírá svou funkci sdělování. Je to podobné tomu, když Lévinas akcentuje akt říkání (volání druhého) oproti řečenému (obsahu sdělení). Blanchotovi jde v literatuře o mezery (jako později poststrukturalistům o švy a ruptury), ve kterých se vyjevuje to, co nelze pojmenovat a uchopit.

Možná to není tak vzdálené tomu, co v čtenářovi probouzejí klasická japonská haiku, trojverší obsahující překvapivý zlom, paradox:

*Ticho -
zpěv cikád
proniká do skály²⁵⁾*

Haiku už svojí podstatou odkrývají mezery, v nichž hučí existence sama. Nemusíme ale zůstat u literatury, tento šum se bezpochyby ozývá skrze jakýkoli druh umění. Ostatně ve zmíněném spisu se Lévinas na umění odkazuje, píše o jeho schopnosti vytvořit "událost vjemu jakožto vjemu" (str. 44) či klást skutečnost v její "exotické nahotě" (str. 45). Umění udržuje vědomí distance mezi námi a tím vším, co je Jiné a my bychom si je chtěli osvojit, přivlastnit a tím zrušit onu jinakost.

Příkladem může být tvorba J. M. W. Turnera, jehož retrospektivu jsem loni navštívil v Lucernu, městě, do kterého malíř zavítal ve dvou různých etapách života kvůli kráse jeho jezera i okolních velehor. Turner se po celý život snažil zachytit na plátnech a akvarelech svůj dojem z jezer, moří a hor. A to v jejich konkrétním momentálním vzezření, za svítání, západu slunce či husté mlhy. Nejvíce na mě zapůsobily obrazy, na kterých je krajina zastřena závojem bílých ploch, jemně laděných do různých odstínů (šedých, žlutých, růžových). Je natolik nečitelná, až jsem váhal, kolik je toho na plátně a kolik už jen v mé představě. Stál jsem v cizím městě, v umělém prostředí galerie a vpíjel se do nedovyobrazené krajiny, zachycené před půldruhým stoletím. Takle dvojakost vytvářela distanci, ve které to bytím jen ševelí.

24/ Petříček, Miroslav: *Filosofie en noir*, o Blanchotovi str. 148-153

25/ autor Bašó, viz antologie haiku *Pár much a já*, str. 24

Jazyky svatého Ducha

Jeden osobní zážitek se mi stal navždy připomínkou šelestu bytí, i když v duchu asi dost vzdáleném Lévinasovu pojetí.

Při návštěvě Říma v roce 2015 jsem na doporučení přátel zavítal do kostela, náležejícího církvi charismatiků. A měl jsem to štěstí, že jsem se ocitl uprostřed obřadů, při kterých účastníci mluví neznámými jazyky. (Tato tradice vychází z novozákonního příběhu, ve kterém po smrti Ježíše Krista sestoupil na jeho učedníky Duch svatý a umožnil jim, aby kázali všemi jazyky najednou.)

Působivá změť nesrozumitelného drmolání se v pravidelných intervalech střídala se společnými rozmlženými sborovými zpěvy, odchylovými se od tradiční tonality. Obřad, který se přede mnou odehrával, byl zvláštní a přitom působil až znepokojivě samozřejmým dojmem. Ve věřících, zasažených extází, jako by zvučelo něco neodmyslitelně lidského, pouze obvykle skrytého pod nánosy kultury a civilizace.

Zarazilo mě tehdy, jak moc mi zpěvy připomínaly závěrečnou vokální pasáž v inscenaci *Řekni něco*. Po předchozí dynamické pasáži, v níž vyvěřela různá nedorozumění mezi postavami, došlo k pozvolnému zklidnění, až se herci stáhli do sebe, téměř se nehýbali a několik minut jenom vydávali táhlé tóny beze slov. Hlasy začali unisono, pozvolna se ale od sebe záměrně rozladili, navíc průběžně klouzaly nepatrně výš a níže, než byl jejich základní tón. K tomu Petr Vančura (hlas nejhlubší) pozvolna klesal dolů až na hranici svého rozsahu a Dora Bouzková (hlas nejvyšší) postupovala do pronikavých výšek. Byla to hudba, který svým způsobem neměla začátek ani konec, mohla se jenom vynořit a umlknout. Charakterizoval ji neustálý vnitřní pohyb. Abychom mohli dospět k závěru inscenace, museli herci od určité fáze zpěv postupně proměňovat z mlžného vícehlasu na čistý durový kvintakord a na něm prodlít.

U této pasáže jsem si obzvláště silně uvědomil jednu ze svých divadelních vizí: ideál odhmotněného oblaku hlasů, které jako by opouštěly fyzická těla herců a vznášely se kdesi mezi nimi a diváky. V tom smyslu jsem později ve studii *Dál za hlasem* napsal: "*Chápání herce jako média v sobě skrývá dva významy. Jeden až technický (médiu jakožto prostředník, komunikátor), druhý spiritistický. Se vši nutnou obezřetností můžu konstatovat, že ten druhý význam mě zajímá čím dál více. Do budoucna bych rád nadále rozvíjel práci s hlasem. Zkoumal novými způsoby, co se děje, když hlas přesahuje a opouští hercovo tělo a potkává se ve společném časoprostoru s hlasy ostatních. V tom je skryta síla, jejíž potenciál mi připadá stále ještě navýsost tajemný.*"²⁶⁾

V době, kdy jsem realizoval *Řekni něco*, jsme zároveň se skladatelem Martinem Smolkou dokončovali práci na mluvené opeře *Sezname, otevři se!* (2014), později přepracované jako *Bludiště seznamů* (2016). Podstatným východiskem pro její vznik byla antologie literárních seznamů, kterou

26/ Adámek, Jiří: *Dál za hlasem*, in: Marta Ljubková a kolektiv: *Šťastná generace*, str. 46

sestavil a teoretickými komentáři doprovodil Umberto Eco.²⁷⁾ Ze všech jím uvedených příkladů, počínaje nekonečným výčtem válečných lodí v Homérově Ílias až po literární experimenty spisovatelů Ecovy generace, na mě snad největší dojem udělal abecední seznam andělů ze středověku. Z něj jsem využil část, která zůstává u počátečního písmene "A".

Abdizuel, Abriel, Abrinael, Achaiáš, Achiel, Adabiel, Adan, Adnachiel, Adonael, Adriel, Ahajáš, Akibeel, Aladiáš, Aleasy, Alheniel, Aliel, Almadiel, Almesiel, Almoel, Alsuel, Althor, Ambriel, Amizerak, Amnediel, Amnixiel, Amutiel, Ananel, Anauel, Aniel, Anixiel, Ansoel, Arael, Arafos, Arayl, Arazjal, Ardefiel, Arepach, Aridiel, Ariel, Arioch, Arisiel, Armany, Armaros, Arnibiel, Artinc, Asael, Asaliáš, Asbibiel, Asdareel, Asereljur, Asmodel, Asoriel, Asphor, Asuriel, Athiel, Aumel, Azael, Azariel, Azazel, Azeruel, Aziel, Azimel, Azrael

Text jsem v libretu zařadil za část povídky *Alef* J. L. Borgese, ve které vrší obrazy a vidiny, končící pohledem do samotného "nepochopitelného vesmíru". Skladatel se mi ale po čase ozval, že na soupis andělů nedokáže napsat hudbu. Navrhl jsem mu tedy, že motiv nepochopitelného vesmíru zobrazíme pomocí imaginárních slabik, které nic neznamenaají, ale evokují jakýsi prastarý jazyk. U každé z nich jsem předepsal zvláštní výslovnost, využíval jsem například rozdíl mezi polským zadním "ś" /sz/ a předním "ś" /ś/. Smolka zvolil pro interpretaci textu Jana Mikuška, kontratenoristu, posílil tedy enigmatičnost přítomností muže s nemužským hlasem. Spolu s interpretem jsme našli kulatý, tenký tón bez vibrata, působící odhmotněným dojmem.

V čase mezi Borgesovou povídkou a Mikuškovým sólem probíhá čistě instrumentální pasáž. Pro mě nejpodstatnější jsou první tři a půl minuty, během kterých zní bez přerušení jeden tichý akord. V nenápadném vnitřním pohybu jej udržuje "*nepozorovatelné kolísání intonace o šestinotón a méně*", jak Smolka předepisuje některým nástrojům v partituře.

Herci na ten čas opouští prostor scény, ve kterém probíhá pouze hra vynořujících se a mizících světelných linek, protínajících v různých úhlech jeviště. Snad se nám podařilo artikulovat v čase a prostoru proces, který už téměř jenom bzučí neuchopitelností existence člověka v kosmu.

Šelest a hukot

Snad nejprůkazněji lze dotyk "il y a" dokládat u hudby, která je svojí povahou nejdále od diskursivní, s jazykem a pojmy spojené vrstvy našeho vnímání. Ostatně Lévinasem zvolené slovo *murmure* neboli šum, šelest, hukot označuje apriori jevy akustické. (Lévinas, sledující metafyzickou stopu radikálně Jiného, nezvratně *exotického*, se brání zraku a pohledu jako primárnímu prostředku vnímání. Co můžeme uvidět, již nikdy nemůže být opravdu Jiné.)

Především od doby Johna Cagea je napětí mezi tichem a zvukem, tónem a hlukem, naplněním a prázdnotou v hudbě bytostně přítomné. Ale už kupříkladu Anton Webern, představitel vídeňské

^{27/} Eco, Umberto: *Bludiště seznamů*, překlad Lenka Kováčová, Jindřich Vacek a další, Argo 2009

avantgardy počátku 20. století, pracoval s překvapivě mezerovitou, "šelestivou" strukturou kompozic pro velký hudební ansámbl, jako je *Pět kusů pro orchestr* z roku 1913. Zážitek z těchto miniatur není nepodobný japonským haiku.

Zejména v posledních desetiletích se mnozí skladatelé otevřeli možnosti pracovat s nejrůznějšími extrémně tlumenými a mnohdy neintonovanými zvuky. Smazávat hranici mezi hudbou, která ještě zní nebo již nezní. Silný zážitek pro mě znamenal začátek hodinové skladby *Schnee/ Sníh* Hanse Abrahamsena v podání známého německého Ensemble Recherche. Houslistka pulsuje smyčcem po strunách tak lehce, že ani nevydávají tón, pouze lehce šustí.

Od doby radikálních experimentů především kolem poloviny 20. století se velká část hudebních tendencí (řeč je o progresivní "vážné" hudbě) zjemnila. Možná právě proto, že předchozí generace připravily hudební instituce i vzdělané posluchače na to, že v rámci koncertu současné experimentální hudby se může přihodit prakticky cokoli.

Hudební vývoj obohatily minimalisté, o nichž byla již řeč, ale také spektralisté, zkoumající fyzikální vlastnosti tónů. Mnozí skladatelé upínají pozornost k barvě zvuku a vytvářejí zvláště vibrující zvukové plochy - u nás se vžil termín tzv. témbrové hudby.

To jsou jen některé příklady toho, jak se z původně agresivně provokativních konceptů zrodila hravost, spojená mimo jiné s rozsáhlým arzenálem používaných perkusivních nástrojů i původně nehudebních předmětů. Rozličné performativní akce, předepsané autory a prováděné hudebními interprety, jsou dnes už běžné. Na řadě prestižních hudebních festivalů především v Německu a koncertů špičkových ansámbľů (Ensemble Recherche, Klangforum Wien, Musikfabrik) jsem byl v posledních letech svědkem skvěle interpretačně zvládnutých skladeb, kombinujících hravou invenci a jemné dotýkání hranic mezi hudbou a tichem, přítomností a absencí. Po posluchačích se vyžaduje soustředění, trpělivost a citlivá vnímavost. Odměnou pak mohou být zážitky "hlomozícího ticha", závanů Lévinasova "il y a", jeho "plné prázdnoty". Prázdnoty nové kvality, která v sobě nemusí obsahovat hrozivou temnotu toho, "*co se nic nazývá*"²⁸), jak ji vnímám od baroka přes Karla Hynka Máchu minimálně po Samuela Becketta (ale také současného francouzského romanopisce Michela Houellebecqua).

Pro náš inscenovaný koncert *Čtyři tři dva jedna* (2013) napsal Martin Smolka cyklus čtyřhlasých vokálních miniatur, z nichž jedna byla celá šeptem na hranici slyšitelnosti. Obsahovala jen pár slov, přičemž slovo "dotyk" se nenápadně proměňovalo ve slovo "dotek". Jednotlivé slabiky přepadávaly do pauz mezi nimi. Herci sotva pohybovali rty, s ohledem na jemnost hlásek a citlivost mikroportů se nemohli ani pořádně nadechnout. Diváci věděli, že nejdrobnější hluk typu zašustění kabátu skladbu přehluší. Napínavé ticho na jevišti se zrcadlilo v sále.

28/ Tímto veršem z Máchova *Máje* podepírá svůj výklad o barokní nicotě Zdeněk Kalista ve *Tváři baroka*.

Není náhodou, že k podobně jemnému přístupu dospěli naši studenti v klauzurním cvičení, které vycházelo z workshopu, věnovaného zvuku.²⁹⁾ Na zimních klauzurách 2019 představili krátkou etudu *Nemluv, pokud tvá slova nejsou lepší než ticho*, vycházející ze rčení o tichu, že by bylo slyšet špendlík spadnout. U malého stolku sedělo čtvero performerů po boku čtvera diváků a manipulací se špendlíky vytvářeli téměř neslyšnou zvukovou kompozici. Na závěr ovšem vyvedli zjitřené diváky z usebrání poněkud nevybíravým způsobem: lehce je bodly špendlíkem do nohy. Tím vyvolali u některých pobouření, jistě proto, že předchozí soustředění na nepatrné detaily pro ně znamenalo podstatný zážitek.

Podobně rezonující existenci v čase jsem zažil na bezpochyby nejhluchnějším představení, kterého jsem byl dosud svědkem. Skupina Warriot ideal v inscenaci *G und R* (2014) zprostředkovala osud horolezců Günthera a Reinholda Messnerových. Fyzické prostředí Himalájí tvůrci evokovali pomocí extrémně hlasité hudby, napodobující svištění vichru. U vchodu do sálu byly k zapůjčení vosky do uší, bez nichž jsem se přes veškeré odhodlání neobešel. Hukot, řinoucí se z reprobeden, však byl překvapivě proměnlivý a barevný. Zvláště mi utkvěla v paměti chvíle, kdy se nad tím vším třepotalo tenounké, sotva patrné zurčení. Od Jiřího Rouše, který se na hudbě živě podílel, jsem se dozvěděl, že je zčásti improvizovaná a díky tomu i zvláště "tekutá". Okamžik, který jsem osobně považoval za zvukově až zázračný, se tedy nemusel na žádné jiné repríze zopakovat.

Mezi pauzou a tichem

Možná je příliš ctižádostivé hledat řešení pro zpřítomnění Lévinasova "il y a" v celkovém plánu uměleckého díla. Spíše se může jednat o skuliny a průzory, o krátká zaváhání a odmlky v čase. To jsou chvíle, které mohou diváky vytrhnout z pasivního přihlížení, uvrhnout je do dvojaké situace, kdy v nich nečekaná ne-aktivita na jevišti vzbuzuje zvědavost a zároveň jsou konfrontováni se sebou, se svým vztahem k neartikulovanému času.

Jsem přesvědčený, že většina z nás dobře zná pocity zneklidnění, které způsobují lidé, příliš pomalí ve vyjadřování. Hovory, plné dlouhých pauz, jsou někdy pozoruhodně náročné. Také je ale možné se na ně přeladit. Vnímat okamžiky, kdy partner v rozhovoru hledá slova, jako kvalitu, která nám zpřítomňuje společně strávený čas.

Něco podobného vyhledávám při divadelní tvorbě. Zaváhání, odmlku, chvíli ticha, nejistotu, kudy akce vykročí dál. Podle mé zkušenosti je ale pauza živá jen určitý čas. S herci, kteří tvoří základ naší skupiny Boca loca lab, jsme v minulosti podnikli řadu experimentů a dílen, při kterých jsme pěstovali schopnost udržet živou pauzu v jednání. Je to čas, který je pro herce vnitřně značně

29) Workshop vedli Tomáš Procházka a Michal Cáb. Tvůrci etudy byli Rufina Bázlová, Šimon Dohnálek, Ondřej Menoušek a Jakub Vaverka.

nekomfortní, a existuje řada způsobů, jak si bytí v něm zjednodušit, ale tím je i vyprázdnit. Jedním takovým rizikem je tendence ke "štronzu", znehybnění, které v sobě již neobsahuje vnitřní pohyb. Podobně účinkuje zapíchnutí pohledu do určitého bodu. Opačnou strategií je povolení těla a vypuštění energie, aby neartikulovaná přítomnost tak nebolela.

Když se však podaří, že herec zůstane nakročene, nerozhodnutě, nezacíleně viset v prostoru, předává tím podle mé zkušenosti něco hluboce lidského. Hans-Thies Lehmann v *Postdramatickém divadle* mnohokrát odkazuje na německého poválečného dramatika Heinerja Müllera. Ten tvrdí, že divadlo je místem proměny, že poslední proměnou je smrt a že divadlo je vždycky nějak dialogem s mrtvými. Já rovněž vnímám jeviště jako zvláštní druh prostoru, vedoucí dál za hmotnou skutečnost. Myslím si ale, že nejde jen o mrtvé. Že divadelní prostor může být projekcí určitého rozměru naší existence, která, jak jsem se dočetl v různých souvislostech u různých filosofů i duchovních, *není jen z tohoto světa*.

Kromě schopnosti herců udržet okamžiky zastavení ve vnitřní dynamice je rozhodující i kontext toho, co se děje před pauzou či před tichem. K tichu nás může dovést kontrastní dynamická pasáž a náhlý zlom, může jít ale také o postupnou proměnu.

Při spolupráci s Martinem Smolkou jsem si všiml, že zatímco já mám tendenci vytvářet struktury, které gradují, zahušťují se a zrychlují, Smolka dělá většinou pravý opak. Ve svých hudebních frázích postupně vynechává další a další prvky, až se přiblíží poslednímu zaznamenanému bodu, obklopenému dlouhým tichem. Takové ticho v sobě nese stopu po hudbě, zpřítomňuje nepřítomné.

Sám jsem dospěl k podobnému momentu v adaptaci Havlových *Antikódů* (2013), kterou jsem připravil se studenty DAMU. Sborové výkřiky LID se proměnili v tlumeně pronášené hlásky slova č-l-o-v-ě-k, z nichž vynecháváním zbylo nakonec už jedno jediné poslední "k".

S Martinem Smolkou sdílím utopickou vizi, že by bylo možné vytvořit podmínky pro to, aby nastalé zastavení či ticho zůstalo živé již po celý zbytek představení, u něj tedy po zbytek koncertu. Mojí podmínkou je, že by se neproměnilo v provokaci, kdy už je divákům zřejmé, že je na nich, jak si se situací poradí. Že by dokázalo udržet přihlížející ve výše popsané dvojité pozornosti upřené na scénu a současně intenzivně vnímající sebe samé.

KAPITOLA TŘETÍ

ČTENÍ ZNAKŮ

V předchozích kapitolách jsem se zabýval tím, jaké elementy je třeba divákovi nabídnout, aby se mu zpřítomnil proces jejich vnímání. Stejně důležité je pracovat s mechanismy, skrze které k vnímání dochází.

Zmínil jsem již revoluční přínos konceptuálního umění, které se dočkalo svého pojmenování až v šedesátých letech právě od Josepha Kossutha, autora *Jedné a tří židlí*. Je fascinující, že mnohé postupy, konceptualisty užívané, vůbec objevil či poprvé vypracoval Marcel Duchamps o několik desetiletí dříve.

O jeho tvorbě vzniklo mnoho studií, u nás především "duchampsovské meditace" Jindřicha Chaluppeckého.³⁰⁾ Duchampsovi vykladači jsou zaměstnání jeho *Nevěstou, svlékanou svými mládenci, dokonce*. Je to dílo stejně záhadné jako název sám. Po mnoho let promyšlené, po dalších mnoho let nesmírně pracně realizované, přitom nedokončené a navíc proměněné nehodou, při které došlo k rozbití skla, na kterém jsou všechny ostatní elementy připevněné. Prvky, na skle umístěné, jsou složitě prokomponované, jejich význam je však nerozluštitelný. Tedy pokud se zájemce neseznámí s autorovými záměry, které zůstaly zachovány v jeho poznámkách, po léta shromažďovaných a později zveřejňovaných.

Tak je divák postavený před monumentální dílo, složité, mnohvrstevnaté a zároveň nesmyslné, nečitelné a podivné i svou neokázalostí, prázdnotou, kterou v sobě díky transparentnosti skleněného podkladu, chudé škále barev i prázdnému nedokončenému místu uchovává.

Na Chaluppeckého monografii lze ukázkově sledovat, že ačkoli je její autor zřetelně poučen slepou cestou mnoha předcházejících pokusů o interpretaci Duchampsova uměleckého přístupu, stejně se nemůže ubránit potřebě jeho výkladu, ozřejmění, srozumitelného uchopení. *Nevěsta svlékaná svými mládenci* mu, stejně jako mnoha jiným, nedává pokoj. To je nejlepší důkaz toho, že plní svou funkci, ve své době zcela novou, dotýkající se nejen estetického uspokojení, ale i kognitivních funkcí a intelektu.

30/ Chaluppecký, Jindřich: *Úděl umělce (duchampsovské meditace)*, Torst 1998

V knižních rozhovorech ke konci života Duchamps prohlásil: "*Umění čím dál více nabývá podoby znaku, řekněme. Už není poníženo na úroveň dekorace.*"³¹) A skutečně, divák je postaven před nutnost nějak si poradit se znaky a jejich čtením. Nejenže se mu tím zpřítomňuje situace hledění, ale i proces interpretace viděného.

Ve své doktorské tezi jsem analyzoval tvůrčí postupy skladatele a divadelníka Georsege Aperghise, který s procesem interpretace ze strany recipienta zachází velmi rafinovaně. Jako podklad pro svou kompoziční práci vytváří libreta, která evokují obvyklý tok řeči, ve skutečnosti ale smysl nedávají. Aperghis mluví o *falešných stopách*, které pro posluchače připravuje.

Z rozhovorů a zachovaných přípravných poznámek a skic se zdá, že Duchamps nešel cestou falešných stop, ale složitých intelektuálních operací. Ty vedly k přesně dané výsledné podobě výtvarných děl, která jsou díky té preciznosti působivá a přesvědčivá. Smysl konkrétních rozhodnutí však zůstává stejně skrytý, jako význam polo abstraktních impulzů, tvořených Aperghisovými léčkami.

Postupy tedy mohou být různé. Každopádně komplikace při čtení prezentovaných znaků obnažují distanci mezi vnímajícím a vnímaným, zvědomují akt vnímání i proces interpretace. K uplatňování hry se čtením znaků jsem nedávno dostal nečekaný nový impuls.

Archeologie v archivu

Před několika lety jsem od Českého rozhlasu obdržel nabídku, abych se seznámil s archivy brněnského konceptualisty Jiřího Valocha, uloženými v Moravské galerii, a na jejich základě vytvořil akustickou kompozici. Tak nakonec vznikla *Hra na uši* (2018).

Z archivu se vyklubala řada banánových krabic, plných papírků, kartiček, popsaných obálek a rubů pozvánek na vernisáž. Na nich byly zaznamenané autorovy okamžité nápady, velmi často variace na motivy, ke kterým se pravidelně vracel. Daly se tu najít i strojopisy se souvisejšími texty či fotografie, zachycující jednoduché formy land artu, to ale pro mě nebylo tak podstatné.

Na Valochovi je podivuhodné, že zřetelně není autorem velké literatury, že jeho tvorba by se dala nazvat margináliemi. Poznámkami na okraj, nabízejícími pravidla hry, která jsou k dispozici i nám, čtenářům a potenciálním tvůrcům dalších permutací. I rozhlasová *Hra na uši* nakonec nebyla kompilací jeho textů, ale mojí autorskou odpovědí na ně.

napřed text potom idea³²⁾

Tento výrok, uvedený na samostatné cedulce, avizuje, že za ním nemáme hledat myšlenku. Že je improvizovaný, psaný bez rozvahy. Ve skutečnosti nemohl být napsán, aniž by prvotně vznikla jeho idea. Text v sobě obsahuje ironii vůči proklamacím obecně, zároveň sám sebe popírá a rozporuje. Tím, že sebe popírá a rozporuje, ovšem teprve plní svou funkci. Právě tím, že sám sebe popírá, sám sebe naplňuje. Vnímání textu nabízí několik fází:

- 1/ text informuje, že je bezobsažný
- 2/ text má zjevně obsah
- 3/ obsah se nezakládá na pravdě
- 4/ a právě proto přináší poznání

Jestliže postmodernisté a poststrukturalisté mluví o dekonstrukci, rupturách či švech, zde jsem nahlížel do úctyhodného objemu materiálu, který tvoří jenom fragmenty, ruptury a švy. Nevytřídná hromada otisků Valochova myšlení byla téměř ideálním "lesem" impulsů a jejich možných interpretací, o jakém píše Umberto Eco v *Šesti procházkách literárními lesy*. Les je pořád stejný, ale každý čtenář jím prochází po svém a stává se tak spoluautorem díla.

LES POJMENUJ ČEKÁNÍ

Valoch je nejen autorem, ale i teoretikem a sběratelem a z jeho celoživotní sbírky vytvořili kurátoři Moravské galerie, Ondřej Chrobák a Jana Písaříková, stálou expozici, nazvanou *Art is here*. Tato tři slova si jako konceptualistický pozdrav posílali na pohlednicích Valoch s přáteli.

Jedna místnost v rámci expozice zůstává prázdná, poznamenána pouze několika nápisy na stěnách, mezi něž patří právě LES POJMENUJ ČEKÁNÍ, ale také

STOPA

STROM

KÁMEN

HORIZONT

CESTA

NIC NEŽ OBLOHA

Záhadná místnost, která nabízí jednoduché stimuly, prostor a čas.

^{32/} Odlišným písmem označuji přepis Valochových náčrtků a rukopisných poznámek, ofocených v brněnském archivu.

Experimentální básníci či básnický experimentující výtvarníci Valochovy generace mají v posledních letech oporu v trpělivé editorské práci nakladatelství Dybbuk. Takto vznikly již objemné svazky sebraného díla Ladislava Nováka, Zdeňka Barborky a Josefa Honyse. Pročítat se pečlivě řazenými experimentálními texty stránku po stránce je náročné. Naopak banánové krabice na mě působí jako ideální způsob zveřejnění.

Coby návštěvník archivu jsem se ocitl v ideální situaci: akt čtení jsem měl obohacený o fyzické prohrabávání se a třídění. Literární les umožňoval bloudění, překvapování, návraty, přehodnocování, kombinování navzájem souvisejících, avšak náhodně objevených a nenavazujících stop.

Podobný požitek nabízí kupříkladu sbírka *Zóna* (2016) básníka Ondřeje Buddeuse, vydaná na volných listech. I on chtěl své čtenáře vtáhnout do aktu řazení a přeskupování.

Díky uchování banánových krabic Moravskou galerií vzniklo tedy náhodně uskupené Valochovo Dílo pro jednoho čtenáře, ze kterého čerpám inspiraci dodnes.

Interpretovaný životopis

Jiří Valoch (1946) vystudoval bohemistiku a germanistiku - proto distance v zacházení s jazykem, i estetiku - proto obeznámenost s konceptualismem, grafickou a fónickou poezií, a obecněji filosofující přístup k tvorbě. Jeho otec byl archeolog a Valoch jej v dětství doprovázel na naleziště (o čemž svědčí chlapecký deník, zahrnutý v banánových krabicích) - tak asi vznikl jeho oblíbený motiv kamene a možná i tendence k utváření literárního rumiště.

Nějaký kámen pojmenuj čekání. Rozbij tento kámen jiným kamenem.
 Nějaký kámen pojmenuj oblak. Vhod' tento kámen do vody.
 Nějaký kámen pojmenuj ticho. Zakopej tento kámen.
 Nějaký kámen pojmenuj vzpomínka. Nos tento kámen v kapse.
 Nějaký kámen pojmenuj papír. Vhod' tento kámen do ohně.
 Nějaký kámen pojmenuj mlčení. Nechej tento kámen ležet na cestě.
 Nějaký kámen pojmenuj skála. Čekej, až tento kámen zmizí.
 Nějaký kámen pojmenuj okno. Vhod' tento kámen do zavřeného okna.
 Nějaký kámen pojmenuj ruka. Sevři tento kámen mezi prsty.
 Nějaký kámen pojmenuj prostor. Křič na tento kámen.
 Nějaký kámen pojmenuj kámen. Co se změnilo na tvém vztahu k tomuto kameni?
 PS. Hledej kámen, který nemůžeš pojmenovat kámen.

Narušení klasifikace

poetika tautologie
obnažit slovo obnažit
skrýt slovo skrýt

Zaměňování slova jako pojmu a slova jako materie je jedním z Valochových způsobů, jak vyvolat zmatky. Oživuje tak rozpor mezi věcí jakožto věcí a pojmem, kterým chceme věc uchopit (viz dříve uvedený citát Adorna: objekty nejsou koncepty postihovány beze zbytku).

Podobně se chová text Bohumily Grögerové, uvedený v antologii *Vrh kostek*. Autorka v něm referuje o návštěvě zoologické zahrady, kde pozoruje "slovo VLK". Porovnává je se "slovem PLŽ", které ale nevydává žádné zvuky.³³⁾

Tím, že se zaměňuje objekt za pojem, pletou se dohromady dva různé způsoby, jakými se vztahujeme ke světu. Připomíná se nám tím, že jsme se naučili pohybovat v přehledných, od sebe oddělených, pokud možno průzračných kategoriích myšlení a vnímání. (Už na základní škole se učíme, že nelze sčítat jablka a hrušky.)

Nebylo tomu tak vždy. Postmoderní myslitelé se rádi obracejí k dobám, kdy se nerozlišovalo mezi "pozorováním, dokumentací a bajkou"³⁴⁾, ke středověku, ale ještě i renesanci, až do plného nástupu osvícenství s jeho analýzou, systematizováním, katalogizováním. Umberto Eco, odborník na středověk a sémiotiku, uvádí ve svém *Bludišti seznamů encyklopedický soupis divů z 13. století, obsahující "magnet, sůl z Agrigenta, azbest, egyptské fíky, ovoce z Pentapole, kámen, který reaguje na měsíční cyklus, maso z Neapole nepodléhající nákaze"* atd.³⁵⁾

Jako doklad touhy po návratu k takto nespoutanému pořádku světa mohu uvést výňatek z fiktivní staré čínské encyklopedie, jak jej sepsal J. L. Borges, představitel stejné generace jako Eco: "Zvířata se dělí na: a) patřící císaři, b) nabalzamovaná, c) ochočená, d) selátka, e) sirény, f) bájná, g) potulné psy, h) zahrnutá v této klasifikaci, i) mrskající sebou jako šílená, j) nespočitatelná, k) namalovaná velmi jemným štětcem z velbloudí srsti, l) atd., m) co právě rozbila džbán, n) co z dálky vypadají jako mouchy."³⁶⁾

Tento Borgesův text uvádí v předmluvě ke své studii *Slova a věci*, zabývající se historií našeho systematizování světa, Michel Foucault. Podle něj smích, který nesmyslné kategorie zvířat vyvolávají, "otřese vším důvěrně známým v myšlení."³⁷⁾ Možná se dá mluvit o určité vazbě mezi

33/ z rukopisu *4x3 civilizační schémata* (1963-1968), schéma osmé, in: *Vrh kostek*, str. 249-250

34/ Foucault, Michel: *Slova a věci*, str. 104

35/ viz Otia Imperialia od Gervaisa z Tilbury, citováno in: *Bludiště seznamů*, str. 155

36/ viz *Analytický jazyk Johna Wilkinse*, in: Borges, Jorge: *Spisy III*, str. 146

37/ Foucault, Michel: *Slova a věci*, str. 1

pojímáním světa před-osvíceneckým a post-moderním. V oné rané epoše přehledné uspořádání světa ještě nebylo vynalezeno, v naší pozdní již je od podstaty zproblematizováno.

Foucaultova kniha vede k uvědomění, že každá epocha žije ve svých myšlenkových systémech a výkladech světa. A zároveň je vždy naprosto přesvědčena, že to jinak být ani nemůže. Tento text píšou v době bourání pomníků velikánů, jejichž životopisy neodpovídají morálním hlediskům naší epochy. Je to jen jeden z mnoha současných kroků, usilujících zahladit stopy po rozporuplnosti světa. Otřásat "vším důvěrně známým v myšlení" je dnes už zase důležité.

Matení a popírání

na / každé / kartě / je / napsáno / něco / jiného

Sdělení uvedené na souboru sedmi kartiček je dobrým příkladem Valochovy záliby v tautologiích. Nikam dál neodkazuje, každé slovo je jiné, přesně jak je psáno. Přidaná hodnota spočívá v tom, že slova, jejichž funkce spočívá jenom v tom, lišit se od sebe navzájem, se pojí do významu, který právě onu funkci definuje.

Podobné využívání tautologií má již svoji historii, viz Kossuthův neonový nápis *Four Colors Four Words* (1966), u kterého je každé slovo v jiné barvě.

Valochův motiv jsem v rozhlasové *Hře na uši* parafrázoval v sólu o sedmdesáti třech slovech, vyřčených přesně jedno za vteřinu. Žádné z nich se nesmělo zopakovat, což byl požadavek v textu reflektovaný a přiznaně dovedený až k nemožnosti pokračovat. V souladu s Valochem lze mluvit o případě, kdy nelze od sebe rozlišit ustanovení konceptu (popsaného v rámci textu), jeho realizaci (skrze vyslovení textu) a nazírání fenomenu slova jako takového (slovem "slovo" dokola opakovaným se realizace konceptu rozpadá).

Zájem o tautologie Valoch zmiňuje v popisu své metody na jedné kartičce. Vzápětí dodává, že cítí potřebu čisté tautologie něčím narušit, v onom případě "*modifikací nonverbální sémantiky*": navrhuje slovo, napsané tautologicky třikrát vedle sebe, přeškrtnout pokaždé jinou barvou.

Význam slova coby pojmu je pak rozrušený výtvarným gestem. Zásah nutí čtenáře / diváka (Valoch se pohybuje v průniku literatury a výtvarného umění) zvažovat, k čemu intervence odkazuje a který znak spíše platí. Vytváří se zde stopa, znamení, které ale nikam dále nepokračuje.

Matení při čtení znaku ještě není popíráním, jako v případě kartičky, na níž je z obou stran uvedený týž nápis:

něco jiného než na opačné straně
něco jiného než na opačné straně

To může upomínat na paradoxní výroky známé již ze starého Řecka (například Zénonův výrok dokazující, že Achilles nikdy nemůže dohonit želvu, nebo snad pro tuto souvislost trefněji tvrzení Krét'ana Epimameda, že "vše, co tvrdí Krét'ané, je nepravdivé.").

K účinku hry s tvrzením popírajícím sama sebe přispívá akce recipienta, který onen kousek papíru přetáčí v prstech z jedné strany na druhou. Chvíli trvá, než si srovná v hlavě, že se lakonické sdělení prostě nezakládá na pravdě a že to, co právě on sám dělá, to jest obrací papírek ze strany na stranu, je součástí díla.

Zmíněné rozvažování předchází *připuštění možnosti*, že znak klame. Hra se znakem a jeho čtením zapojuje analytickou část mozku, vynucuje si tedy určitý čas, který jí musí čtenář věnovat. Tento typ artefaktů jej zvláštním způsobem *zaměstnává*. Je protikladem k impresi, která na naše smysly a emoce působí relativně přímo. Zdá se mi dokonce, že překážka v podobě času, nutného k pochopení díla, je jednou z nejdůležitějších vlastností tohoto typu umění. Jako kdyby se nám tím zprostředkovávala distance, která vládne mezi námi a skutečností.

Znaky, u kterých dochází k jejich popření a tím teprve k naplnění významů, mají svou historii. Známe je plátno Reného Magritta *Zrada obrazů* (1929), na kterém je realisticky vypočtena dýmka a pod ní francouzsky nápis: toto není dýmka. Magritte sám později plátno vysvětloval tak, že dvourozměrný obraz skutečně nelze považovat za dýmku jako takovou, ale osobně si myslím, že účinek tkví v něčem jiném. V tom, že na takto exponované pozici je umístěno tvrzení, které je na první pohled drze nepravdivé a nutí proto k dalšímu přezkoumání. A že se vedle sebe ocitají dva druhy znaků, které se navzájem radikálně rozporují.

Podobný způsob zjevně neplatného tvrzení jsme použili v inscenaci *Oči v sloup* v monologu Venduly Holičkové. Ta dlouze hovoří o tom, že mlčí, aby mohli diváci vychutnat čistý pohled na postavu stojící nehybně ve světle. Svůj monolog ukončuje s tím, že konečně přijde jiná žena a na rozdíl od ní promluví. Chvíli se neděje nic a pak nastoupí přes hlediště dvojice mužů. (Až po jisté době odhalíme, že ohlášená žena se z jiné strany hlediště blíží též. Daný výrok tedy není nepravdivý, pouze zpochybněný díky posunu v čase.)

Postup využíváme i při ohlašování hudebních vstupů. Jako určitý refrén narušují tok představení výkřiky typu "*Hudba pro člověka ve tmě!*", "*Hudba ke vstupu na scénu!*", "*Hudba pro neřešitelnou situaci!*", apod. Následně na hudbu nedojde vůbec, nebo se zpožděním, nebo se ozve několik sporých zvuků.

Čtení, reflexe čtení a reflexe reflexe

slovo pro kresbu
kresba pro slovo
kresba slova

Slovo pro kresbu je právě ono slovo kresba, stejně jako kresba pro slovo je právě ono slovo slovo. Teprve poslední řádek narušuje ryze tautologické výroky. Tak se obnažuje procesualita, která vede od samozřejmého k nesamozřejmému, přičemž v onom nesamozřejmém je skryto oslovení čtenáře, nepřímá výzva k akci: k utvoření představy o kresbě slova, ne-li k uskutečnění kresby samé.

Zvláštní úlohu hraje čtenář i u této kartičky:

Jedinou možnou existencí tohoto sdělení je být zapomenuto.

Pokud celý nápad v recipientovi nevyvolá zvláštní zájem, pak je prohlášení pravdivé. Ale stačí si uvědomit, že oč větší lhostejnost, o to oprávněnější výrok, stačí se ironičností hry pobavit, a už nastává problém. Čím déle se bude zaujatý člověk výrokem zaobírat, tím surověji vstupuje do jeho legitimacy.

Oslovení je ještě patrnější v tomto případě:

Nikdy nepochopíš skutečný význam toho sdělení.

Výrok nutí k opakovanému čtení, při kterém si pokaždé znovu potvrzujeme, že větě naopak zcela jasně rozumíme, ale právě proto nemůžeme akt čtení nikdy uspokojivě uzavřít, můžeme jej nanejvýš přerušit. V takto nastaveném vztahu mezi artefaktem a naší reakcí vzniká rozměr, který nakonec přece jenom naši schopnost porozumění přesahuje. Takže je ve hře i možnost, že výrok není tak docela nepravdivý.

V komentářích k Valochovým cedulkám porušuji své pravomoci a předkládám čtenáři této práce (je snad zřejmé, kdo tímto čtenářem práce je, ale představa, že jej - tebe, Vás - oslovím přímo, že vyskočím na něj - vás, Tebe - s drzou důvěrností, mě láká a ještě více uvádí do rozpaků) interpretaci procesů, které se v něm při čtení citovaných děl i této práce odehrávají (předchozí závorka uprostřed věty přiměla čtenáře, aby se vrátil před ni a připomenul si, na co následující text navazuje. To nyní, na konci odstavce, snad už nebude nutné.)

Podobná hra nese zřejmé riziko, že se budu se čtenářem míjet, že popisované procesy budou příliš vzdálené tomu, co se v něm doopravdy odehrává. Na druhou stranu, pokud se podaří vystihnout způsob, jakým přijímá impulzy obsažené v textu, může vzniknout napínavá hra reflexe aktu vnímání a reflexe oné reflexe.

(Zvažuji, zda zopakování přímého oslovení čtenáře tento princip oslabí nebo posílí, vítězí ale přesvědčení, že takto troufalé vybočení má zůstat jedinečným, podobně jako popisuje Robbe-Grillet osamocený noční zvuk, který tím, že se nezopakuje, postupně ztrácí na věrohodnosti, takže nakonec převládne podezření, že k němu vůbec nedošlo).

Podobný postup jsem využil nejdůsledněji v úvodní scéně inscenace *Oči v sloup*. Základní situace je nastavena takto: v sále se setmí, na jevišti rozsvítí - a nic. Herci mezitím pokradmu obsadí sedadla za poslední řadou diváků a odsud nahlas komentují, co tím vzniká za zvláštní okamžik. Upozornují na to, že světlo připoutává pohledy a vzbuzuje očekávání. Že se divadlo svým obvyklým fungováním zavazuje k tomu, že nasvícený prostor zaplní předměty, lidmi a akcí. Herci konstatují, že opustit pohledem světlo v popředí a otočit se za hlasy, které promlouvají zezadu a ze tmy, se přinutí málokdo. Pojmenovávají proměnu vztahu diváka k okolo sedícím před setměním (kdy vnímáme přívětivý šum a tváře kolem sebe nezúčastněně pozorujeme) a po něm (tváře diváků po našem boku mají zůstat v skrytu, jsou teď už nepatřičné a cizí). Zmíní, že obvykle si z divadelního představení nepamatujeme úplný začátek a konec (jak vím z doby, kdy jsem psal do časopisu *Svět a divadlo*). Proto oni kladou důraz na první větu představení, kterou v úvodní scéně několikrát připomenou. A nakonec dojde na úvahu, proč současné divadlo zrušilo oponu a v sálech jako tento (Studio hrdinů) i rampu a důstojná plyšová sedadla.

V průběhu psaní i později během úprav při zkoušení jsem text konzultoval se spolupracovníky. Vyvarovali jsme se jakéhokoli kategorického tvrzení ohledně pocitů publika, zůstávali jsme u mechanismů vnímání. Záleželo na každé formulaci, aby se diváci neocitli na straně nedůvěřivých hodnotitelů našich tvrzení, aby zůstali zvědaví a solidární s rozvíjenými myšlenkami. Při realizaci byl důležitý i čas odmlk, které - jak už jsem zmiňoval - jsou nutné, pokud má recipient pracovat se vztahem mezi prožívanou realitou a její zveřejněnou reflexí. Důležité bylo také narušovat tok

komentářů drobnými impulzy ve světle a zvuku, které úvodní scénu rytmizovaly a tak udržovaly pozornost publika.

Reflexí situace diváka v hledišti a jeho vnímání se průběžně zabýváme v celé inscenaci. Ondřej Bauer se v jedné replice snaží nasměřovat pozornost jenom na sebe, ale když zmíní konkurenci v podobě ramínka, visícího na stojanu kousek od něj, snad všichni diváci se po něm instinktivně poohlédnou. V zápětí si uvědomí, že přesně to se od nich očekávalo. Jindy Daniel Šváb naopak proklamuje touhu pozornosti uniknout, přitom ale jedná tak, že se pohledy z publika vždy stočí k němu. Ještě jindy zavládne dlouhé ticho a následuje objasnění, jaký má být jeho účinek. V polovině představení oznámí herci, že začíná pauza. Jeviště se setmí, hlediště rozsvítí, herci ale zůstanou nehnutě na místě. Pokud se někdo z diváku přece jen odhodlá vstát a odcházet, herci jej krátkou poznámkou opět znejistí. Přestávka se ve výsledku rozplyne v rozpacích, jak se to s ní má.

Všechny tyto příklady představují postup, který legitimizoval naši otevřenou hru s diváky: nesnažili jsme se odhadnout jejich skryté procesy vnímání, ale vytvářeli jsme impulsy, na jejichž účinek jsme se mohli spolehnout.

Vystoupení z rámu

Studii *Slova a věci* uvozuje Foucault zvláštní samostatnou kapitolou, ve které analyzuje nejslavnější Velázquezův obraz, *Las Meninas* neboli *Dvorní dámy*. Obraz je pozoruhodný tím, že zachycuje malíře při práci na portrétu vladařského páru. Vtip je v tom, že onen ústřední pár zůstává mimo plátno. Král s královnou jsou pomyslně umístěni tam, kde stojí divák, hledící na obraz. To znamená, že postava malíře, která hledí na své modely, hledí směrem na nás. Jediný důkaz, že se malíř soustředí na vladaře, spočívá v malinkém odrazu jejich postav v zrcadle, namalovaném na zadní stěně místnosti.

Když jsme chystali *Oči v sloup*, byl pro nás obraz silnou inspirací. Jeho tématem je pohled, zdvojený, mnohonásobný. Skutečný malíř zachytil sebe, jak zachycuje vladaře, kteří hledí na něj. Skutečný malíř stál při tvorbě obrazu zřejmě tam, kde nyní stojíme my, kde podle uspořádání obrazu stojí postavy vladařů. Dvorní dámy, postávající po boku malířského stojanu, uctivě sledují infantku, která hledí jakoby na nás, v rámci obrazu tedy na své rodiče, na obraze nepřítomné.

Podobně jsme chtěli v inscenaci zachytit a reflektovat pohled diváka na herce, pohled herce na herce, pohled herce, představujícího diváka, na ostatní herce i na diváky. Scénický útvar takto přesahuje z jeviště do hlediště, ve kterém ostatně herecká akce začíná i končí.

V samotném závěru totiž herci opouštějí scénu, vrátí se na sedadla za diváky a vyjmenují řadu detailů, které se v průběhu představení objevili. Konfrontují diváka s jeho pamětí a pozorností, ale také tím reflektují přechod do civilního života, doznívání představení v jejich hlavách.

Foucault svou kapitolu o *Dvorních dámách* zakončuje radou, kterou malíři dal jeho učitel: "Obraz musí vystoupit z rámu."

Vrátím-li se ještě jednou k Valochovu archivu, tak nás vybavuje herními principy, které neukončí svou platnost ve chvíli, kdy se archivem přestaneme zabývat. Tímto způsobem, dá se říci, je to dílo, které překračuje své hranice, "vystupuje z rámu."

V ideálním případě umění, které v divákovi otevírá vědomí vlastního vnímání, posílá ho takto vybaveného zpátky do života. Již jsem zmiňoval Pérecovo obsesivní popisování designu i u těch nejbanálnějších předmětů v domácnostech pařížského činžáku, které mě vedlo k všímavosti vůči věcem, kterými se obklopuji já sám.

Umberto Eco ve své antologii *Bludiště seznamů* odlišuje dva typy seznamů: jedny uzavřené do formy, druhé neukončitelné. Ve své nedovyslovitelnosti přelézají přes hranice do nespočtu, případně do nekonečna. Nejlépe se tento úkaz sleduje u malířských pláten, která zachycují pouze výsek bitvy, chóru andělů či v případě Hieronyma Bosche zahrady rozkoše. To samé ale platí i u literatury, jako kupříkladu u Vergiliova výčtu hroznů a druhů vína: "Nelze však, kolik je druhů a která jejich jsou jména, vyčíst, vždyť potřeba není, bych počtem je obsáhl všechny." Nebo na konci Nového zákona v Janově Zjevení: "Potom jsem viděl, hle, tak veliký zástup, že by ho nikdo nedokázal sečíst, ze všech ras, kmenů, národů a jazyků."³⁸)

Antologie *Bludiště seznamů* se v italském originále nazývá *Závrat' ze seznamů*. Osobně trpím mírnými závratěmi a domnívám se, že tuto slabost lze chápat paradoxně: je znamením rozkoše, kterou vyvolává představa skoku do propasti. Tak i na neukončitelnosti díla coby obrazu neukončitelnosti světa je skutečně cosi závratného (jsou i skutečně významná díla, která zůstala nedokončená a asi to ani jinak být nemohlo, jako Kafkova *Amerika* nebo právě Duchampsova *Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce*. Určitou mytologií je opředené i Bachovo *Umění fugy*, které už nestihl dokončit před smrtí).

Záchranou naší duševní stability je rám obrazu, kniha jako objekt jasně určených rozměrů, divadelní portál. V ideálním případě nabízejí pojistku, díky které se můžeme pustit do hlubin. Nebezpečí spočívá v tom, že s pomocí hranic, rámu a rámců se v terénu příliš vyznáme a ze sebe samých nevykročíme.

Rozpuštění hranice mezi formátem uměleckého díla a životem, který plynule pokračuje, na umělecké dílo nehledě, bylo celoživotním tématem skladatele Johna Cage. Ten vydal soubor svých přednášek pod názvem *Silence/ Ticho*. Přitom ticho, jak tvrdošijně připomínal, ve skutečnosti

neexistuje: i když se nechal zavřít do vzduchotěsné komory, provázel ho v ní šum vlastního krevního a nervového oběhu. "*Zvuky jsou buď záměrné nebo nezáměrné (těm říkáme ticho).*"³⁹⁾

Stejně jako popírá existenci ticha, zpochybňuje rozlišení mezi hudební kvalitou záměrných zvuků a nehudebností okolních ruchů a hluků. Vybízí nás k tomu, vnímat obojí jako stejně hodnotné. Demonstrací této vize je notoricky známá Cageova skladba, nazvaná podle délky trvání 4 '33''. Rámec koncertu je tu plně zachován, pianista přijde, ukloní se, usedne, otevře noty - jenomže pak zaklapne víko a po dobu, měřenou na stopkách, jen nehnutě sedí a nechává znít přirozený šum okolí.

Sláva tohoto kusu překrývá komplexnější Cageův přínos k chápání hudby, již odmítal chápat jako "*pomyslné oddělení sluchu od ostatních smyslů.*"⁴⁰⁾

Řada přednášek, publikovaných v knize *Silence*, je stylizovaných do komponovaných performancí. Skladatel totiž o vztahu života a umění nechtěl jen referovat, chtěl do něj své posluchače přímo vtáhnout. Jedna z přednášek je koncipovaná tak, že se navzájem ruší se stejně dlouho trvající Cageovou kompozicí - buď zrovna slyšíme jedno nebo druhé. Jiná přednáška sestává ze čtyř různých tématických linií, pronášených skladatelovým hlasem, a tedy tří nahraných předem a čtvrté prezentované naživo. Jednotlivé vrstvy se navzájem přerušují a překrývají, vzniká tedy spleť, která znemožňuje plně se identifikovat s rozvíjenými myšlenkami.

Další přednáška je sestavená téměř výhradně z otázek.

Otázky jako prototyp bez-hraničnosti (pokračují i poté, co odezní) mě pronásledují již delší čas a stále ještě jsem nenašel jejich ideální uplatnění. Moje potíž s otázkami spočívá v tom, že je v nich zároveň něco příliš explicitního, návodného.

Inspirovala mě knížka *Otázky výtvarnice Adély Součkové*. Hraje si v ní s formátem deníčku s jednoduše načrtnutými obrázky a texty psanými rukou, ve kterých (si) klade nejrůznější typy otázek. "*Vrhají myšlenky stíny? Otupuje volán rozhodnost? Chytaj lidi signály z nebe? Je mi můj profil?*"

Vzácným zprostředkováním lidského tázání je krátká symfonická skladba Charles Ivese, nazvaná přímo *Nezodpovězená otázka* (1908, revid. 1930-35). Ve smyčcích znějí pomalu se proměňující harmonické akordy, evokující duchovní obsah jako u Bachových chorálů. Do poklidného toku vpadávají čím dál naléhavěji pronikavé tóny dřevěných dechových nástrojů. Jejich hudební fráze končí vždy znovu vzednutím, jako by šlo o ostrou intonaci věty tázací. Jak napovídá název, k odpovědi nikdy nedojde. Po poslední, nejdelší, a nejvřestivější "otázce" skladba naráz končí.

39/ viz přednáška *Experimentální hudba: Nauka*, in: Cage, John: *Silence*, str. 14

40/ tamtéž

Hra na uši ke konci vyústí do série otázek, týkajících se přímo hranice díla:

- Soprán: *Může se stát součástí díla jeho rozbor?*
 Alt: *Může se stát součástí díla jeho rozpad?*
 Tenor: *Může posluchač zabránit rozpadu rozhlasového díla?*
 Bas: *Ovlivňují posluchačovy představy rozhlasové dílo?*
 Soprán: *Jsou zvuky vyvolané posluchačem součástí díla?*
 Alt: *Jsou zvuky obsažené v díle a zvuky vyvolané posluchačem ve spojení?*
 Tenor: *Jsou hlasy v díle obsažené posluchači nablízku?*
 Bas: *Je hlas jenom zvuk nebo ještě něco navíc?*
 Soprán: *Může hlas působit, aniž by vyvolal obrazovou představu?*
 Alt: *Znamená proudění hlasů něco jako zařikávání?*
 Tenor: *Je opakování těch samých pojmů a formulací podobné zařikávání?*
 Bas: *Znamená to, že forma je víc než obsah?*
 Soprán: *Může forma hrát na city?*
 Alt: *Má rozhlasové dílo hrát na city?*
 Tenor: *Má rozhlasové dílo sdělovat něco o životě?*
 Bas: *Má dílo žít svým životem?*
 Soprán: *Má se vymknout kontrole?*
 Alt: *Překročit vymezený čas?*
 Tenor: *Překročit vymezený prostor?*
 Bas: *Má rozhlasové dílo hranice?*
 Soprán: *Má posluchač hranice?*
 Alt: *Má toto tázání ještě smysl?*
 Tenor: *Je smysl obsažen v samotném tázání?*
 Bas: *Plodí každá otázka další otázku?*
 Soprán: *Existuje něco jako poslední otázka?*
 Alt: *Jak se pozná poslední otázka?*

V samém závěru hry pak deklaruujeme, že pojem "rozhlasové dílo" nadále nahrazujeme pojmem "život". Po napsání téhle kapitoly bych formuloval, že tím "vystupujeme z rámu."

Reflexe média

V antologii *Vrh kostek* jsou uvedena některá raná Valochova díla, založená na jiných postupech, než o jakých mi vydaly svědectví banánové krabice. Valoch tehdy vytvářel grafické obrazce pomocí úderů na psacím stroji. Je překvapivé, jak se může proměnit dojem z tvaru písmen, pakliže jsou použita jinak, než pro řetězení do slov.

Při srovnání různých autorů, v antologii představených, je zřejmé, co mají společného: rozbíjejí konvence, tvořící dohromady zavedenou podobu literárního díla. Neproblematicují jen jazyk a písmo, ale i fenomén stránky knihy. Zaplňují ji příliš nebo ji nechávají téměř prázdnou.

Zdeněk Barborka vytváří plochy zaplňující stránky od kraje ke kraji, ve kterých se bez jakéhokoli členění dokola opakuje ten samý, technicky suchý text, pouze při každém opakování dochází k vynechání některých slov či k postupné záměně za slova textu jiného. Ladislav Novák vymazává celé kusy původního textu, někdy zůstane na stránce už jen několik rozházených samohlásek. Vladimír Burda vytváří anekdoty, kdy například na jednom okraji stránky je slovo OD, na opačném pak DO.

Čtenář je vystavený otázce, zda je to vůbec ještě literatura nebo co je pro ni tedy konstitutivní. Ruku v ruce s reflexí vnímání jde reflexe uměleckého druhu a média, skrz něž k nám promlouvá.

Reflexe média má nejbohatší historii ve výtvarném umění, minimálně od doby Duchampovy *Fontány* a dalších ready-madů. Jindřich Chalupecký ve své monografii zachycuje, jakými procesy musel výtvarník projít, aby dospěl ke svým radikálním řešením: zpochybnit si mimetickou funkci obrazu, vzdát se ambicí prosadit se v pařížských uměleckých kruzích, přijmout osobní záliby jako plnohodnotnou uměleckou praxi a především odstranit automatismus tzv. "sítnicového" umění, to jest apriorního důrazu na vizuální vjem.

Studie o Duchampovy dokládá, že podmínkou pro reflexi média je zvědomění si i zdánlivě banálních konvencí, na kterých se ten který druh umění zakládá.

Zde příklad Valochova nahlížení činnosti tak automatické, jako je čtení napsaného textu:

tři možnosti čtení

proces čtení vytváří tajemství tohoto díla

proces čtení ukazuje tajemství tohoto díla

proces čtení ničí tajemství tohoto díla

Nedávno jsem byl svědkem netypické reflexe média u muzeální expozice při návštěvě projektu *Dýmová hora* v výtvarníka Epose 257 v Muzeu Prahy. V typických vitrínkách s očíslovanými exponáty a popisky představil nikoli pozůstatky nějakého domorodého či pravěkého kmene, ale život skupiny bezdomovců v nedávno opuštěné lokalitě nad Nákladovým nádražím Žižkov. Nastavil tak nečekaný pohled na jejich životní styl a současně i na muzeální praxi, na přetavování lidských životů v exponáty, v jejichž mnohdy vlažném prohlížení bez zapojení kritického myšlení jsme od malička vychováváni.

Reflexí média se zabývám ve *Hře na uši*, kterou uvozuje důrazné prohlášení, že: "*Toto rozhlasové dílo si klade za cíl žádným zvukem obsaženým v tomto rozhlasovém díle nevyvolat v posluchači obrazovou představu.*"

Je to past, protože něčeho takového dosáhnout prakticky není možné. Jsme vybaveni mechanismy, které nám příliš neumožňují vnímat zvuky jako čistá abstrakta. Potřeba doplňovat podněty do plnohodnotných souvislých informací se netýká jen zvuku. Podobně například Merleau-Ponty uvádí experiment, při kterém účastníci sledovali na projekčním plátně pohyb dvou světelných paprsků a velice rychle jej četli jako proměny vztahů mezi dvěma subjekty.⁴¹⁾

Úvodní výzva v naší rozhlasové kompozici posluchače tedy ideálně vede k tomu, že sleduje sama sebe, jak sleduje své obrazové představy a tím se dostává do rozporu s autoritativně proneseným tvrzením. Takový je princip hry, kterou dílo hraje s posluchačem a posluchač s ním.

Pro důraz na zvukovost rozhlasové kompozice jsem měl hlubší důvody. V české rozhlasové tvorbě vládne silná tradice dramatu, které funguje na modelu *divadelní* hry a inscenace. Pro ten účel je ovšem potřeba posluchačovy vizuální představy posilovat a tím jeho prožitky přiblížit vjemům divadelního diváka. To má svůj půvab i rizika. Od zvukového pole se očekává, že poslouží k vykreslení prostředí a doslovení situací, zprostředkovaných hlasovým projevem herců. Tak vzniká inklinace k zvukům ilustrativním jako je bouchnutí dveřmi, cvrlikot ptáčků, chůze v různých typech prostorů, detailně snímaný vzrušený dech apod.

Ve *Hře na uši* se naopak hlásíme k podstatě média ryze akustického a proto vyhlašujeme, že neobsahuje nic jiného než zvuk. Že cokoli jiného je pouze zdánlivé. Ve stylu Valochových kartiček zazní například:

Slovo není slovo

Slovo je zvuk

Slovo je zvuk slova

je zvuk

41/ Merleau-Ponty, Maurice: *Svět vnímání*, str. 40

Kromě zvuku může rozhlasové dílo obsahovat už jen jeden prvek, a to ticho. Jak ve hře formuluji, s tichem je ovšem potíže, typická právě pro rozhlas. Pokud zavládne, zanikne tím jakákoli stopa přítomnosti onoho díla. V knize mohu mít prázdnou stránku, na výstavě mohu vystavit bílé plátno, součástí inscenace může být prázdná scéna či vypnutí světel - ale pořád máme důkaz, že dílo pokračuje, v podobě fyzického objektu knihy, rámu s plátnem či přítomnosti diváků v sále. Pokud se však odmlčí rozhlasová kompozice, můžeme jen rozpačitě spoléhat na funkčnost přístroje a zvažovat, zda se něco neporouchalo již v budově rozhlasu.

Proto mluvčí ve hře vyhlašují, že absolutní ticho je nutné obětovat a vystačit si s pauzou. Pro psaní této pasáže mě inspiroval i režim, zavedený v Českém rozhlasu, že pokud se 30 vteřin ve vysílání nezve žádný zvuk, systém automaticky spustí nějakou hudbu. (Nejmenovaný zvukař Českého rozhlasu mi přiznal, že tato pojistka vznikla poté, kdy jednou při nočním vysílání usnul, mezitím dohrálo puštěné CD a více než osm minut se nevysílalo.)

Jiným rysem rozhlasu jako média je svévole, s jakou mohou posluchači s dílem zacházet. Kdykoli je zapnout, vypnout či změnit hlasitost podle chuti a potřeby. Zároveň se k tomu, co již zmeškali, nemohou vrátit. Naše *Hra na uši* tedy reflektuje svou vlastní strukturu, ale i nemožnost zajistit, že ji posluchač zakusí v jejím celku.

Způsob, jakým jsme nechali nahlédnout povahu média ve *Hře na uši*, jsme později volně uplatnili i v divadelní inscenaci *Oči v sloup*.

Dva systémy znaků

Valochovo umění se pohybuje v průniku literární a výtvarné tvorby, jeden a druhý způsob čtení znaků se tu prolínají. Jednoduché sdělení, výrok či kombinace slov dostávají svůj plný význam až ve způsobu, jakým jsou výtvarně zpracovány. To platí, i když se jedná o neformální útvar cedulky či souboru kartiček. Ještě zřetelnější byl tento rys jeho tvorby v raných typogramech a optických básních.

O rozporu mezi literárním a výtvarným znakem u Magritovy *Dýmky* již byla řeč. Podobný způsob konfrontace obou znakových systémů nalezneme u některých výtvarníků Valochovy generace. Marian Palla má sérii obrazů, na kterých prostou jednobarevnou plochu, nanesenou na plátno, narušuje informací o hodnotě díla, například "OBRAZ ZA 17000 Kč". Václav Stratil podobně vytvořil obraz, do jehož středu umístil nápis "ŠLOVO". Posun slov pomocí nadbytečných háček patří mezi jeho oblíbené postupy. (Ve *Hře na uši* jsem ho parafrázoval výkřikem "*Pauza! - - - na vyrovnání se s chybou ve šlově pauza*", po němž následovalo opakované vysvětlení, že "*smyslem tohoto sdělení bylo udržet zvědavost*".)

To jsou případy, kdy je váha literárního sdělení formálně posílena umístěním na obrazu, řádně zavěšeném na výstavě, nicméně navzdory důstojné pozici v sobě nese obsahový rozpor. Kontext výtvarného umění pomáhá nazřít a rozkrýt struktury jazyka.

Ján Mančuška vřazuje prvky literatury do konceptuálních instalací v prostoru. I když jedna jeho intervence rovněž využívala klasického modelu obrazů, visících na zdi. Díla české meziválečné avantgardy zakrýval hliníkovými pláty s vyřezanými nápisy. Například "CO ZUSTAVA Z UMENI KDYZ NA NEM HISTORIE NEMUZE PARTICIPOVAT." Vznikl tedy dvojí paradox: nápisy, upomínající na význam historie, její stopy zakrývaly. A samotná písmena se stala jedinými průzory, kterými bylo možné alespoň částečně původní malbu zachytit. Navíc toto aktuální umělecké gesto by bez přítomnosti obrazů z meziválečného období ztratilo smysl. Bylo na historii plně závislé.⁴²⁾

K některým Mančuškovým instalacím by se hodil Valochem užívaný pojem tautologie. Například k projektu *Během chvíle kdy jsem kráčet... po místnosti ve svém studiu v ISCP, 323 W 39th Street #811, New York* (2004). Křížem přes celou místnost byly nataženy dvě černé pásy s bílým písmem. Číst znamenalo kráčet podél nich a tedy vykonávat tytéž pohyby v prostoru, jako onehdy autor ve své newyorské garsonce.

V pozdějším období se Mančuška víc a víc orientoval na hru s narací. Chůze podél pásek pak odhalovala různé linie příběhu, případně ten samý příběh z pohledu různých aktérů.

Oproti výtvarnému umění je poměrně vzácným úkazem, pokud se akt čtení ze strany diváků stane organickou součástí díla divadelního. Celkem jednoduché užití jsem zažil u *Kapitálu* Rimini Protokoll.⁴³⁾ V této dokumentární inscenaci se na jevišti prezentovali různí specialisté, jak členové skupiny nazývají zaangažované neherce, kteří měli v životě co do činění s Marxovým nejvýznamnějším spisem. V jednu chvíli uvaděčky rozdaly divákům výtisky knihy a univerzitní odborník na Karla Marxe se z jeviště ujal analýzy určené pasáže.

Rafinovaněji zapojil čtení režisér Anatolij Vasiljev do své pařížské inscenace hry Heinerja Müllera, *Médeia materiál* (2001). Müllerova parafráze antické báje vychází na šest tištěných stránek, s výjimkou úvodu a závěru se jedná o monodrama. Vasiljev nejprve nechal celý text, odstavec po odstavci, promítnout na plátno. Nám divákům nezbylo, než se usebrat a pustit do čtení. Odstavce se střídaly v takovém tempu, že nebylo možné ani na okamžik ztratit pozornost.

Až poté vstoupila na scénu herečka Valérie Dréville. Naše obeznámenost s textem umožnila, aby jej zpracovala do polo artikulovaných, nesrozumitelných skřeků. Snad se tu režisér zároveň pokusil vystavět určitou analogii k situaci diváka v Athénách, jemuž byla mytologická předloha předváděných tragédií známa předem.

42/ Mančuška, Ján: *...a zase zpět*, 2004

43/ *Karl Marx: Kapitál, První díl*, Rimini Protokoll, 2006

Ještě jiný druh konfrontace znakového systému divadla a literatury jsem zaznamenal u inscenace *Pustý ostrov chrání 15 000 obyvatel* (2019).⁴⁴⁾ Stěžejním mechanismem tu bylo vzájemné doplňování akce na jevišti a informací, vytištěných na plánu ostrova. Plánek našli diváci pod sedačkou, jak je instruovala jedna z performerek gesty, imitujícími letušku při odletu. Bez jeho konzultace bychom stěží pochopili, co a proč se před námi odehrává. Uvědomoval jsem si přitom, že nutnost odtrhovat se od přímé smyslové zkušenosti ve mně vyvolávala silnou nelibost.

V případě *Ostrova* i *Médei* jsem si mohl ověřit, jak náročné je přeskokování mezi odlišnými mody vnímání. V dosti frustrující podobě to známe z festivalových zahraničních produkcí, při kterých se snažíme udržet kontinuální vjem navzdory přelétávání zraku mezi titulky a akcí na jevišti. Tam se ovšem jedná o kompromis, který s promyšlenou koncepcí nemá nic společného. Je otázka, zda by se tohoto typu frustrace nedalo při práci s diváckým vnímáním někdy v budoucnu záměrně využít.

Konfrontací odlišných znakových systémů a tedy především způsobů vnímání se soustavně zabývá Heiner Goebbels, jehož přednáška na Pražském quadriennale 2011 byla tématu věnována. Goebbels upozorňoval na to, že každý druh umění přináší jiná očekávání, recipient se na něj vyladuje jiným způsobem. Prezentoval nám dva divácky náročné momenty ze své scénické kompozice *Eraritjaritjaka*. Tu zahajovalo čtvero hudebníků, kteří zcela konvenčně usedli k notám a zahráli dvě věty Šostakovičova 8. smyčcového kvarteta. Goebbels počítal s tím, že pro divadelního diváka je požadavek koncentrovaného poslechu osmi minut složité hudby náročný úkol.

Později v průběhu představení došlo k tomu, že jediný herec, André Wilms, sledovaný kamerou, opustil jeviště, pak zákulisí a nakonec zjevně i budovu divadla. Nastoupil do auta a odjel pryč. Diváci se museli smířit s tím, že nejatraktivnější činitel divadla - živý herec - jim nadále bude odepřen. Ve skutečnosti šlo o trik, kombinaci předtočených a akčních záběrů, a Wilms se po čase vrátil na scénu.

Opačný princip, než je integrace četby nebo koncertního poslechu do divadelního organismu, využili Rimini Protokoll. Ti naopak včlenili divadelní způsob čtení znaků do odlišného rámce, když ve spolupráci s drobnými akcionáři zařídili asi dvě stě "míst" pro své diváky na valné hromadě společnosti Daimler AG. Tím pro některé účastníky silně zvýraznili performativní rysy zasedání. Snad by se dalo říci, že ze schůze pro své hosty vytvořili umělé znaky, určené k divadelnímu způsobu čtení. Že valnou hromadu *zarámovali* divadlem.

44/ Absolventský projekt dvou studentek scénografie na KALD DAMU, Zuzany Scerankové a Natalie Rajnišové.

Čtení vnitřním zrakem

Jiný způsob, jak konfrontovat recipienta s dvěma odlišnými způsoby vnímání, reprezentují díla francouzské poválečné literární avantgardy, o kterých už tu byla řeč: téměř násilně nutí čtenáře vidět. A protože jejich materií je písmo coby znak - symbol, nutí jej vidět vnitřním zrakem.

Samozřejmě lze namítat, že popis je odjakživa součástí literatury, namátkou:

"Holil se po úřednicku, naposled už dávno, takže mu na lících vyráželo husté šedivé strnisko."

(F. M. Dostojevskij, *Zločin a trest*)

"Každý výbuch, následující po narudlém zablesknutí, vymrští sloup ohně do zbytku noci".

(H. Barbusse, *Oheň*)

Aktivizovat čtenářovu vizuální představivost mají schopnost především pronikavé metafory:

"Neboť jsme jako kmeny stromů ve sněhu. Napohled tu hladce spočívají a řekl bys, že stačí malý náraz, abys je odsunul. Nikoli, nejde to, jsou totiž s půdou pevně spojeny. Ale hleďme, dokonce i to je pouhé zdání."

(F. Kafka, *Stromy*)

"Kříž na šíji polí volá po oběti, osudu pták holý."

(B. Reynek, *Prach*)

U zmíněných francouzských experimentátorů ale dochází k posunu. Pérecův přístup v próze *Život návod k použití*, ve které tvrdošijně popisuje každý detail, týkající se běžných i svátečních předmětů, jsem již popsal dříve. Zde jej jenom doplním dvěma motty, která knížku uvozují: *"Otevři oči dokořán a dívej se. Dívej."* Julese Vernea a *"Oko sleduje cesty, které jsou mu v díle nachystány."* Paula Klee.

Ještě vyhraněněji útočí na zrak Robbe-Grilletova *Žárlivost*. Román je sestaven výlučně z toho, co utkví v pohledu jedné jediné postavy, která navíc není přítomná jinak, než coby popisující pozorovatel. Je tedy bez identity, protože mimo objektiv, podobně jako kamera není součástí filmového díla. Tento "román pohledu" by také bez spisovatelovy fascinace filmem nemohl vzniknout.

O postavách a případně o příběhu, jehož kontury jsou ovšem nejasné, se tedy dozvídáme jen skrze střípky viděného. Autor se vyvaruje toho, aby popis obsahoval třeba i nepatrné náznaky emocionálního zabarvení či psychologické motivace, s jakou ostatní postavy knihy vykonávají popisované úkony. Pokud z románu vyčteme podezřívavost vůči jednání hlavní sledované postavy, ženy označené iniciálou A., je to díky uvedeným logickým dedukcím, nikoli vířícím citům - a v neposlední řadě také díky titulu románu. To, že sledujícím je její manžel, není v románu nikdy

vyřčeno. Přímým důkazem je pouze plánec domu, kde je jedna místnost pojmenována jako manželova pracovna.

Kromě pohledu, který má zcela dominantní úlohu, nabízí autor někdy ještě vjemy sluchové a hmatové (například detailní popis hladkých ploch, hrubších míst a prasklin na povrchu zábradlí terasy). Operuje i s nejjemnějšími elementy, například praskotem česaných vlasů či otiskem nožiček zamáčknuté stonožky na zdi.

Roland Barthes v *Rozkoši z textu* výstižně zaznamenává netrpělivost čtenáře s dlouhými popisy, které mnohdy přelétne či přeskočí. Zdůrazňuje ale, že takto to funguje pouze u určitého typu literatury (především klasické), jež přináší rozkoš ze srozumění. Rozkoš z postupů a prostředků, které jsou čtenáři důvěrně známé. U nových, experimentálních, neprůhledných děl naopak patří k *slasti* čtenářských nesnází a zmatků zápas s každíčkým detailem. Tak je tomu i u *Žárlivosti*. Pokud bychom k neúprosně pedanticky zprostředkovaným vjemům zůstali neteční či snad jen netrpělivi, nezbylo by z románu prakticky nic.

V knize je lidský pohled zachycený v celé své složitosti, týkající se fyziologických aspektů i výsledné interpretace obrazu. Jsou tu pasáže, kdy pozorovatel zvažuje, jak si vykládat to, co jeho zrak zachytil. Není si jistý, zda hlavní postavě skutečně přelétl přes obličej prchavý úsměv či šlo o mylný dojem, způsobený zamíhotáním plamene v benzinové lampě. Jindy mu část zkoumané reality uniká, protože mizí za nějakou překážkou. Slepou skvrnu, kterou je fyziologicky podmíněna naše schopnost vidění, evokují drobné kazy na skle, které při pohledu z okna deformují tvary. Časové údaje jsou nahrazovány popisem délky stínu, který zrovna vrhá sloup na terase. Prostředí, ve kterém se děj odehrává, je popsáno do detailů, ale nic jiného se o něm a tedy ani o historii postav nedozvíme.

Filosof Merleau-Ponty se v knize *Viditelné a neviditelné* zabývá mimo jiné otázkou, zda a nakolik se liší vjem hmotných věcí v prostoru od pouhých vizuálních představ a jeho odpověď není jednoznačná. Je pravda, že například sugestivně popsané plantáže banánovníků, jež obklopují dům, v němž se děj *Žárlivosti* odehrává, mám živě před očima.

Téhle otázky jsme se dotkli v jednorázové performanci *Příběhy* (2015), při které diváci hleděli do prázdného prostoru Malé scény divadla Alfred ve dvoře a scénografka Ivana Kanhäuserová vyprávěla své vize opulentních scénografických řešení. V jednu chvíli například popisovala, že elevací pod nohama publika je vidět hluboko dolů, kde chodí lidé s deštníky. Bylo na divácích, aby si svou imaginací prázdný prostor zaplnili.

Účel experimentu to tehdy splnilo. Představení bylo krátké a imaginace naslouchajících nebyla s výjimkou jednoduchých světelných změn narušena žádnou akcí na scéně. Zůstává ve mě od té doby otázka, nakolik lze propojit zrak vnitřní a vnější, privátní imaginaci diváka s reálnou akcí na jevišti.

Tyto úvahy se mi vrátily, když mě před nedávnem požádali tvůrci zvukově-textové koláže *Škrábanice 2*, skladatel Michal Rataj a básník Jaromír Typlt, abych doprovodil křest jejich nahrávky nějakým textovým komentářem. Tehdy jsem si jejich kompozici pustil do sluchátek a spontánně k tomu psal svá vlastní slova. Vznikl zvláštní efekt, když mi slova z nahrávky sluchově splývala se slovy, která se rodila v mé hlavě. Jako bych svůj vnitřní hlas a hlas recitujícího Jaromíra Typlta slyšel na stejné úrovni.

ZÁVĚR (cesta z krize)

Při psaní práce jsem se obezřetně, ale přece jenom dosti často ohlížel za svojí dosavadní tvorbou. Přineslo mi to dvě překvapení. Jedno se týká prostředků tzv. théâtre musical / hudebního divadla: v období kolem psaní doktorské teze jsem je považoval za nezbytný základní stavební materiál. Dnes vidím, že jsou pro mě jednou z možností vedle řady jiných. V posledním roce jsem se zabýval "voicebandovou" adaptací Máchova *Máje*, která navazovala na předchozí hudebně-divadelní zkušenosti. A současně kompilací české poezie v inscenaci *Sto nejkrásnějších českých básní* pro divadlo Komédie. Zde, ačkoli se jednalo o podobný materiál, k práci s hudebně stylizovanou mluvou vůbec nedošlo (o inscenaci se jinak nezmiňuji, protože vinou karantény byla premiéra odložena na dobu po napsání této práce).

Druhé překvapení spočívá v tom, že i když jsem v úvodu vytyčil konkrétní inscenace z poslední doby, kterých se týká téma vnímání a jeho reflexe, ve skutečnosti jsem nacházel příklady i v mnoha starších projektech. V průběhu času tedy došlo k posunu v tom, co považuji za základ svého směřování. A lze s radostí předpokládat, že za několik let to bude zase jinak.

Uvědomuji si, že příklon k reflexi vnímání značně posílila určitá tvůrčí krize, kterou jsem si prošel v souvislosti s celospolečenskou krizí politickou.

Nakonec to nebyla ani první volba Miloše Zemana prezidentem, ani hysterická reakce naší země na vlnu imigrantů, ale teprve vítězství Andreje Babiše ve volbách na podzim 2017, co mě uvedlo do pocitu tísně a dezorientace. Dnes už je jasné, že to vše jsou jen drobné epizody na cestě ke celosvětové katastrofě, jejíž základ vidím v klimatické hrozbě (tu ale kupříkladu Bruno Latour spojuje s globálním růstem nerovnosti a mechanismem deregulace v jedno esenciální nebezpečí.⁴⁵)

Krize, kterou jsem procházel, se týkala bezprostředně mé tvorby. V době, kdy Babiš přebíral vládu, jsem chystal inscenaci na Novou scénu Národního divadla, která byla otevřeně politická. A najednou jsem přestal vidět možnost, jak adekvátně reagovat na zoufalý stav, ve kterém se naše země ocitla. Doba byla extrémně zpolitizovaná, plná válečných pokřiků, vše se vyjadřovalo pomocí zjednodušujících hesel a nálepek. Velké apelativní gesto by tedy nebylo k ničemu dobré. Na druhou

^{45/} Latour, Bruno: *Zpátky na zem (Jak se vyznat v politice Nového klimatického režimu)*, překlad Čestmír Pelikán, Nakladatelství Neklid, 2020

stranu, vystačit si s ironií a smíchem už také nešlo (tím narážím na předchozí zkušenosti s přímočaře politickými tématy, *Tiká tiká politika 2006, Evropané 2008, Po sametu 2014*).

Tato krize dovršila můj odklon od politiky k potřebě něčeho základnějšího, o co se mohu opřít, ať už zrovna vane vítr odkudkoli. Pomáhala mi osobní cesta duchovní, připomínání si života jako daru. To mimochodem posílilo můj odpor k předkládání chmurných, apokalyptických vizí. Vyrovnávat se s ekologickou hrozbou je podle mého přesvědčení nutné činy, ale nikoli rituálním nářkem. Vrátím-li se k Latourově nedávno přeložené knížce, čeká nás zřejmě velká změna životního stylu. Což neznamená nic lákavého ani heroického, spíše spoustu osobního nepohodlí a prozaických nesnází. O to důležitější je, jak údajně pravil Heidegger, nejprve poděkovat a pak myslet.

Také jsem se více než dříve obrátil k filosofii. Nikoli politické, ale takové, která se snaží uchopit existenci člověka ve světě. Kromě Lévinase to byl Heidegger, Nietzsche a různí autoři současní, z nichž zvláštní dojem na mě udělal Brian Massumi⁴⁶). Poukazuje na to, že nikoli my rozhodujeme v dané situaci, ale že situace rozhoduje námi. Že počínaje primitivními živočichy, jsme všichni vybaveni schopností improvizace, permanentního reagování na proměny okolností, aniž bychom nad tím měli racionální nadhled. Mezi naším tělem a prostředím není žádná pevná, zřetelná hranice, jsou to procesy, které se neustále dějí a my jimi procházíme.

V tom smyslu mám už léta tendenci vnímat hereckou postavu nikoli jako aktéra, vedeného suverénními psychologickými motivacemi, ale jako obraz lidské bytosti, vystavené vnějším i vnitřním impulzům, na něž reaguje, aniž by mnohdy věděla, proč tak činí. Postava jako někdo, jímž prochází svět.

Filosofická četba mě stavěla před základní otázky, které zanikají pod vším dnešním zmatkem, ale i vinou neustále rostoucího vlivu technologií na naše životy a vztahy. Jakým způsobem jsme? Jak vnímáme? Existuje vůbec něco, jako realita? Jak se vztahujeme k druhým? Zažíváme blízkost i cizost ve vztazích, ale co když stejnou blízkost a cizost zažíváme sami se sebou? - v poslední otázce parafrázuji filosofku a pedagožku DAMU, Alici Koubovou (viz její nedávno vydaná studie *Myslet z druhého místa*).

Neumím posoudit, nakolik měla zkušenost s touto četbou přímý vliv na mé inscenace. Každopádně filosofické nazírání světa posiluje víru v jednoduché, základní projevy lidského bytí coby zdroj fascinace. V to, že i prosté úkony jako uchopení předmětu a váhání, kam jej následně umístit, mohou být působivou podívanou.

Filosofická literatura je v určitých ohledech podobná progresivnímu umění. Bývá záhadná, zčásti nesrozumitelná. Vyžaduje si trpělivost, koncentraci, prodírání se významy, aby se tu a tam

46/ Massumi, Brian: *Do we know what a body can do? #2*, rozhovor v angličtině s Arno Böhlerem, in: *Wissen wir was das Körper vermag?*, editoři Arno Böhler, Krassimira Kruschkova a Susanne Valerie, transcript Verlag, Bielefeld 2014

zablýsklo určité poznání. I to poznání ovšem v nejistotě, jestli jsem skutečně porozuměl, jestli se můj vlastní výklad nemíjí s autorem. Tak jsem se exemplárně sám stal čtenářem, který je vystaven obnaženému procesu vlastního vnímání. V jeho nejistotě.

Možná tedy reflexe vnímání v umění přivádí člověka k přijetí nejistoty jako základního a nevyhnutelného stavu bytí. Čtení znaků se všemi kladenými překážkami je jen modelem čtení světa a nahlížení vlastního života.

Pokud jsem zmínil svůj odklon od politiky, mám dnes za to, že i směřování ke ztišení, k rozvíjení svébytné imaginace, oproštěné od aktuality dne, a k pozornosti věnované procesu vnímání, obsahuje své politikum.

Reflexe vnímání, o které tu píši a vydávám tak svědectví z posledních několika let své tvorby, je určitým způsobem ekologická. V tom smyslu, že zjemňuje a prohlubuje vztah k tomu, co nás obklopuje. Pojem ekologie se často zaměřuje za občanský aktivismus či klimatické hrozby, ve skutečnosti je to věda o vzájemném vztahu organismů a jejich prostředí.

Právě v těchto letních měsících, pod vlivem šířícího se koronaviru a omezené možnosti cestování, dochází ze strany politických institucí a médií k propagaci dovolených trávených na našem tuzemském území. Snášejí důkazy, že i tady stojí za to trávit čas odpočinku, přestože postrádáme exotické kouzlo vzdálených končin.

Vnímám to jako povrchní, praktickými důvody vedenou argumentaci, špatně skrývající rozmrzelost. S tím si do budoucna nebudeme moci vystačit. Budeme-li se muset uskromnit, jistě to bude znamenat nacházet etická a ideová východiska, aby takový život byl snesitelný. Nestačí prohlásit, že lze konzumovat i zdejší přírodu a památky, je třeba zabrzdit konzumerský přístup jako základní postoj. Usilovat o změnu ve vztahu ke všemu, co nás obklopuje. Tam snad směřuje i spekulativní realismus a objektově orientovaná ontologie, aktuální filosofické tendence, u nichž mě jinak znepokojuje odmítání transcendence.

Divadlo, reflektující vnímání, je použitými prostředky spíše skromné. Není to nutně záměr, spíše věc jeho podstaty. Přivádí pozornost k jednotlivosti, detailu, každodennímu předmětu. Mám ale za to, že v blízké budoucnosti bude divadlo obecně řešit otázku, nakolik je eticky přijatelné produkovat nákladné, obří dekorace.

Proces uskromňování ve skutečnosti již probíhá. V tom smyslu je příznačné, že magnetismus Volksbühne, ve které Frank Castorf vytvářel velkolepé mnohahodinové inscenace, do značné míry vystřídal řádově skromnější styl Maxim Gorki Theater.

V souvislosti s posledním zmíněným divadlem cítím potřebu vyrovnat se s jednou podstatnou tendencí, ovlivňující evropské divadlo, kterou je silný proud demokratizace. V roce 2007 jsem v článku *Divadlo jako fórum* vyslovil hypotézu, že přestává být aktuální představa, že režisér má

autoritativně hovořit k publiku. Psal jsem o divadle jako fóru, "na jehož půdě účastníci z obou stran rampy společně reflektují dnešní svět."⁴⁷⁾ Přesně tak bych měl tendenci psát o dvou představeních divadla Maxim Gorki, která jsem shlédl v posledních letech.

Ona demokratizace mezitím nabyla nejrůznějších podob, ať už se jedná o neherce na scéně, o diskuse prolamující se do inscenací jako u *Nepřítele lidu* v režii Thomase Ostermaiera, o celý silný proud dokumentárního či okrajový proud imerzivního divadla.

Přístup, o kterém tu podávám zprávu, se k demokratizaci staví trochu jiným, méně nápadným způsobem. Nabízí divákovi složitě strukturovanou řadu podnětů, aniž by za nimi byla ambice prezentovat konkrétní interpretaci jasně vytyčeného tématu. Důraz na vnímání je rovněž důrazem na to, že vlastní výklad je legitimní, že žádná univerzálně platná ideologie neexistuje.

Ideálně takový typ divadla nabízí velké pole pro divákovu imaginaci. V tom smyslu silně respektuje individualitu. Na druhou stranu, v dnešním světě, zrychleném a přehlcném atrakcemi, klade také na diváka nárok soustředění, ztišení a pozornosti. Což je možná to, co je na něm nejvíce politickou odpovědí světu.

Na samotný závěr bych si nejraději celou práci rituálně vymazal z paměti, protože, jak o tom mluvíváme se skladatelem Smolkou, některé vize, když se "vykecají", tak už se nemohou začít dít.

Použité prameny a literatura

I. Odborná literatura včetně filosofické

- Adámek, Jiří: *Dál za hlasem*, in: Marta Ljubková a kolektiv: *Šťastná generace*, Pražská scéna, Praha 2013
- Adámek, Jiří: *Divadlo jako fórum*, in: Svět a divadlo 1/2007
- Adámek, Jiří: *Divadlo v Paříži, část druhá čili hledání stylu: od Mayenburga po Kjógen*, in: Svět a divadlo 4/2005 (Pommeratova inscenace *Jednou rukou* viz str. 101-102)
- Adámek, Jiří: *Mysterium informačního věku*, in: Svět a divadlo 4/2010
- Adámek, Jiří: *Théâtre musical/ Divadlo poutané hudbou*, Nakladatelství AMU, Praha 2010
- Aronson, Arnold: *Americké avantgardní divadlo*, překlad Daniela Jobertová a Jan Hančil, Nakladatelství AMU, Praha 2011
- Barthes, Roland: *Rozkoš z textu*, překlad Olga Špilarová, Triáda, Praha 2008
- Bennet, Jane: *Síla věci*, překlad Martin Vrba, in: *Mysl v terénu. Filosofický realismus v 21. století*, editoři Lukáš Likavčan, Václav Janoščík a Jiří Růžička, Akademie výtvarných umění v Praze a Display, 2017
- Bishop, Claire: *Installation art*, Tate Publishing, London 2005
- Cage, John: *Silence*, překlad Jaroslav Šťastný, Radoslav Tejkal a Matěj Kratochvíl, tranzit, Praha 2010
- Casper, Bernhard: *Událost modlitby*, Vyšehrad, Praha 2000
- Eco, Umberto: *Bludiště seznamů*, překlad Lenka Kováčová, Jindřich Vacek a další, Argo 2009
- Eco, Umberto: *Šest procházek literárními lesy*, překlad Bronislava Grygová, Votobia 1997
- Experimentální divadlo dnes*, anketa, Svět a divadlo 4/2017
- Duchamps, Marcel: *Rozmluvy s Pierrem Cabanem*, překlad Anna Žilková, tranzit.cz, Praha 2017
- Foucault, Michel: *Slova a věci*, překlad Jan Rubáš, Computer Press, a.s., Brno 2007
- Chalupecký, Jindřich: *Úděl umělce (duchampsové meditace)*, Torst 1998
- Ján Mančuška, První inventura*, katalog k výstavě, editor Vít Havránek, vydali Galerie hlavního města Prahy, JRP|Ringier a tranzit.cz, Praha 2015
- Koubová, Alice: *Myslet z druhého místa/ k otázce performativní filosofie*, Nakladatelství AMU, Praha 2019
- Latour, Bruno: *Zpátky na zem (Jak se vyznat v politice Nového klimatického režimu)*, překlad Čestmír Pelikán, Nakladatelství Neklid, 2020
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatické divadlo*, překlad Anna Grusková a Elena Diamantová, Divadelný ústav, Bratislava 2007
- Lévinas, Emmanuel: *Etika a nekonečno, Deset rozhovorů s Philippem Nemo v Radio-France*, překlad Věra Dvořáková, Oikoymenh, Praha 2009
- Lévinas, Emmanuel: *Existence a ten, kdo existuje*, překlad Petr Daniš, Oikoymenh, Praha 1997
- Massumi, Brian: *Do we know what a body can do? #2*, rozhovor v angličtině s Arno Böhlerem, in: *Wissen wir was das Körper vermag?*, editoři Arno Böhler, Krassimira Kruschkova a Susanne Valerie, transcript Verlag, Bielefeld 2014
- Merleau-Ponty, Maurice: *Viditelné a neviditelné*, překlad Miroslav Petříček, Oikoymenh, 1998, 2004
- Merleau-Ponty, Maurice: *Svět vnímání*, překlad Kateřina Gajdošová, Oikoymenh, 2008
- Petříček, Miroslav: *Filosofie en noir*, Karolinum, Praha 2019
- Petříček, Miroslav: *Úvod do současné filosofie*, Herrmann a synové, Praha 1997
- Robbe-Grillet, Alain: *Za nový román*, překlad Petr Pujman, Odeon, Praha 1970
- Sceranková, Zuzana: *Mezi divadlem a výtvarnou instalací*, bakalářská práce, KALD DAMU 2017

II. Beletrie

- Blanchot, Maurice: *Temný Tomáš*, překlad Petr Janus, Rubato 2014
- Blanchot, Maurice: *L'attente l'oublí (Čekání Zapomnění)*, Éditions Gallimard, 1962
- Borges, Jorge Luis: *Alef*, in: *Zrcadlo a maska*, překlad K. Uhlíř, J. Forbelský a F. Vrhel, Odeon 1989
- Borges, Jorge Luis: *Analytický jazyk Johna Wilkinse*, in: Borges, Jorge: *Spisy III*, překlad M. Machová, M. Mašínová, F. Vrhel a K. Uhlíř, Argo 2011
- Buddeus, Ondřej: *Zóna*, Rubato, Praha 2016
- Pár much a já*, japonská haiku vybral a přeložil Antonín Líman, Dharma Gaia, Praha 1996

Perec, Georges: *Život návod k použití (Romány)*, překlad Kateřina Vinšová, Rubato 2017
 Robbe-Grillet, Alain: *Žárlost*, překlad Alena Hartmanová, Československý spisovatel 1965
Vrh kostek, česká experimentální poezie, editoři Josef Hiršal a Bohumila Grögerová, Torst 1993
 Woolfová, Virginia: *K majáku*, překlad Kateřina Hilská, Odeon, Praha 1999

III. Divadelní inscenace

- Before the Ceremony (Před obřadem)*, soubor akcí, tvůrci Wayne Jordan, M. Ogawa, L. Eichert a C.M. Romero, festival Proces - KALD DAMU, 28.-31.1. 2019
- The Ceremony (Obřad)*, tvůrčí tým Wayne Jordan, Tinka Avromová, Emil Rot, Alyssa Dillard, Pietro Ferreri, Riin Maide, Ran Jiao a Sai Psyn, první uvedení festival Proces - KALD DAMU, 31.5. 2019, Venuše ve Švehlovce v Praze
- D'une seule main (Jednou rukou)*, autor a režie Joël Pommerat, scénografie Éric Soyer, hudba Bruno Hoquart a Grégoire Leymaire, produkce Compagnie Louis Brouillard, pařížská premiéra Théâtre Paris-Villette 21.4.2005
- Eraritjaritjaka*, kompozice a režie Heiner Goebbels, text Elias Canetti, hudba Šostakovič, Mossolov, Lobanoc, Scelsi, Bryars, Ravel, Crumb, Bach a H.Goebbels, scéna a světla Klaus Grünberg, kostýmy Florence von Gerkan, video live Bruno Deville, zvuk Willi Bopp, účinkuje André Wilms a Mondriaan Quartett, hlavní producent Théâtre Vidy Lausanne (Švýcarsko), premiéra tamtéž 2004
- Erniedrigte und Beleidigte (Uražení a ponížení)*, Frank Castorf podle románu F.M. Dostojevského, režie F. Castorf, scéna a kostýmy Bert Neumann, dramaturgie Carl Hegemann, hudební aranžmá Sir Henry, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz ve spolupráci s Wiener Festwochen, premiéra 28.5. 2001 na festivalu Wiener Festwochen
- G und R*, skupina Warriot ideal, připravili Vojta Švejda, Jan Kalivoda, Jan Dörner, Milena Dörnerová, Ivanka Kanhäuserová, Jiří Rouš, David Šmitmajer, Stéphanie N'Duhirahe a Kryštof Pešek, premiéra 25.11. 2014 v divadle Alfred ve dvoře v Praze
- Hlbinné porušenie epidermis*, choreografie, koncept a tanec Petra Fornayová, hudba Peter Machajdík, premiéra na festivalu Divadelná Nitra 2006
- In many hands (V mnoha rukách)*, koncept a režie Kate McIntosh ve spolupráci s Arantxou Martinez a Joshem Rutterem, spoluúčinkuje Lucie Schroeder, zvuk John Avery, světla a technika Joëlle Reyns, hlavní producent SPIN, Brusel, premiéra 2016
- Karl Marx: Capital, Volume One (Karl Marx: Kapitál, První díl)*, Rimini Protokoll, režie Helgard Haug a Daniel Wetzel ve spolupráci s Danielem T. Schultze, dramaturgie Andrea Schwieter a Imanuel Schipper, hlavní producent Schauspielhaus Düsseldorf, premiéra tamtéž 4.11. 2006
- Life show*, interaktivní inscenace, režie Petra Tejnorová, dramaturgie Martina Musilová a Lukáš Jiříčka, scénografie Antonín Šilar a Adriana Černá, hudba Jan Burian, video-technická spolupráce Jaroslav Hrdlička, premiéra 18.5. 2012 v Divadle Archa v Praze
- Lipsynch (Postsynchrony)*, režie Robert Lepage, text kolektiv, dramaturgie Marie Gignac, scéna Jean Hazel, světla Étienne Boucher, sound design Jean-Sebastian Côté, kostýmy Yasmina Giguère, projekce Jacques Collin, produkce Ex Machina a Théâtre Sans Frontières, premiéra 6.9.2008 v Barbican Theatre v Londýně
- Médée Matériau (Materiál k Médeie)*, autor Heiner Müller, režie Anatolij Vasiljev, scéna A. Vasiljev a Vladimír Kovalčuk, kostýmy Vadim Andrejev, video Alexandr Šapošnikov, hudba Andrej Zatčesov, premiéra ve Škole dramatického umění v Moskvě, 2001
- Míšenská 3*, work in progress, tvůrci Rufina Bazlová, Šimon Dohnálek, Daniel Horečný, Adam Mensdorff-Pouilly a Edita Valášková, festival Proces - KALD DAMU, 27.5. 2019
- Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab! Ein patriotischer Abend (Zab Evropana! Zab! Zab! Zab! Zab ho! Vlastenecký večer)*, autor a režie Christoph Marthaler, dramaturgie Stefanie Carp, scéna a kostýmy Anna Viebrock, hudba Ruedi Häusermann, Jürg Kienberger a Ch. Marthaler, Volksbühne am Rosa-Luxemburg- Platz, premiéra 16.1. 1993 v Berlíně
- Nemluv, pokud tvá slova nejsou lepší než ticho*, tvůrci a účinkují Rufina Bázlová, Šimon Dohnálek, Ondřej Menoušek a Jakub Vaverka, festival Proces - KALD DAMU, 31.1. 2019
- Nepřítel lidu*, autor Henryk Ibsen, adaptace Thomas Ostermeier a Florian Borchmeyer, režie Th. Ostermeier, scéna Jan Pappelbaum, kostýmy Nina Wetzel, hudba Malte Beckenbach a Daniel Freitag, dramaturgie Florian Borchmeyer, světla Erich Schneider. Premiéra 18.7. 2012 *Schaubühne am Lehniner Platz, Berlín*

- Piškanderdulá podtitul Josefe!**, tvůrci a účinkují Věra Říčařová a František Vítek, premiéra 1977
- Pustý ostrov chrání 15 000 obyvatel**, tvůrci a účinkují Natalie Rajnišová a Zuzana Sceranková, premiéra v rámci festivalu Proces - KALD DAMU, 30.5. 2019 v Prostoru39 v Praze
- Silence**, skupina Handa gote, připravili Veronika Švábová, Tomáš Procházka, Jakub Hybler a Robert Smolík, hudba Karaoke tundra, Birds Build Nest Underground, David Freudl, Tomáš Procházka, produkce jedefrau.org, premiéra 14. 12. 2006 v divadle Alfred ve dvoře v Praze
- Stifters Dinge (Stifterovy věci)**, performativní instalace / hudební divadlo, hudba a režie Heiner Goebbels, scéna a světla Klaus Grünberg, zvuk Willy Bopp, naprogramování Hubert Machnik, hlavní producent Théâtre Vidy Lausanne (Švýcarsko), premiéra 13.9. 2007 tamtéž
- Svátek nosorožce / Homo ludens**, realizace a účinkuje Anna Romanová, work in progress, festival Proces - KALD DAMU, 31.5. 2019
- Uncanny Valley (Tísňivé údolí)**, Rimini Protokoll, koncept, text a režie Stefan Kaegi, text, původní tělo a hlas Thomas Melle, hlavní koproducent Münchner Kammerspiele, premiéra 4.10. 2018 Münchner Kammerspiele v Mnichově

IV. Moje vlastní tvorba, k níž se v práci odkazuji

- Antikódy**, scénář z experimentálních básní Václava Havla Jiří Adámek, hudba a režie J. Adámek, hrají studenti herectví KALD DAMU Anděla Blažková, Petra Kosková, Pavel Kozohorský, Jan Nedbal, Jiří Šimek, Michaela Švédová/ Nataša Mikulová a Daniel Tůma, první uvedení Gymnázium Alberta Schweitzera v Berlíně, 16. 8. 2013 v rámci festivalu Move Op!
- Bludiště seznamů**, mluvená opera - komorní verze, hudba Martin Smolka, libreto, spolupráce na hudebním nastudování a režie Jiří Adámek, scénografie Ivana Kanhäuserová, zvukový design Jan Veselý, světelný design I. Kanhäuserová a Jan Kalivoda, účinkují skupina Boca Loca Lab (Bára Mišíková, Vendula Holičková, Pavol Smolárik a Daniel Šváb), kontratenor Jan Mikušek, Smyčcové kvarteto Pavla Bořkovce, Jana Holmanová (klavír) a Hedvika Mousa Bacha (harfa), produkce jedefrau.org, premiéra 27.6. 2016 v divadle Alfred ve dvoře v Praze
- Čtyři tři dva jedna**, divadlo-koncert, s původními vokálními skladbami Martina Smolky, Michala Nejtka a Jiřího Adámka, hudební nastudování a režie J. Adámek, scénografie Kristýna Täubelová, skupina Boca Loca Lab, hrají Vendula Holičková, Pavol Smolárik, Daniel Šváb a Petr Vančura, produkce jedefrau.org, premiéra 18. 5. 2013 v divadle Alfred ve dvoře v Praze
- Hra na uši**, radiofonní kompozice inspirovaná texty Jiřího Valocha, autor a režie Jiří Adámek, hudba a zvuk Ladislav Železný, dramaturgie Renata Venclová, účinkují Ondřej Bauer, Anna Bubníková, Vendula Holičková a Pavol Smolárik, premiéra 25. září 2018 na stanici Vltava
- Oči v sloup**, autor Jiří Adámek a kolektiv, režie Jiří Adámek, dramaturgie Klára Hutečková, scéna a kostýmy Zuzana Sceranková, hudba Ladislav Železný, light design Pavel Havrda, hrají Ondřej Bauer, Vendula Holičková, Fedir Kis, Kateřina Neznalová a Daniel Šváb, premiéra 20.11. 2019 ve Studiu Hrdinů v Praze
- Příběhy**, koncepce Jiří Adámek a Ivana Kanhäuserová, text I. Kanhäuserová, režie J. Adámek, účinkuje Ivana Kanhäuserová, produkce jedefrau.org, uvedeno 15.12. 2015 na Malé scéně divadla Alfred ve dvoře v Praze
- Řekni něco**, scénář, hudba a režie Jiří Adámek, dramaturgie Martina Musilová, scéna Darina Giljanović, kostýmy Ivana Kanhäuserová, světla Marek Střížovský, trénink Zuzana Sýkorová, skupina Boca Loca Lab, hrají Dora Bouzková/ Vendula Holičková, Petra Lustigová, Bára Mišíková, Pavol Smolárik, Daniel Šváb a Petr Vančura, premiéra 26.10. 2013 v divadle Alfred ve dvoře v Praze
- Sezname, otevři se!**, mluvená opera - orchestrální verze, hudba Martin Smolka, libreto, spolupráce na hudebním nastudování a režie Jiří Adámek, scénografie Ivana Kanhäuserová, dirigent Ondřej Vrabec, sbormistr Jurij Galatenko, účinkují skupina Boca Loca Lab (Bára Mišíková, Vendula Holičková, Pavol Smolárik a Daniel Šváb), kontratenor Jan Mikušek, Ostravská banda a Canticum Ostrava, premiéra v rámci festivalu NODO, 26. 6. 2014 v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě
- Skončí to ústa**, scénář z experimentální poezie Jiří Adámek, režie J. Adámek, dramaturgie Klára Hutečková, scéna a kostýmy Natalie Rajnišová a Zuzana Sceranková, absolventská inscenace studentů KALD DAMU, hrají M. Cikán, A. Gregorec, A. Kalivodová, L. Karda, D. Migač, N. Mikulová, L. Přichystalová, J. Strýček a J. Šurková, premiéra 18. 10. 2016 v divadle Disk v Praze

Teritorium, scénář Jiří Adámek a kolektiv, režie J. Adámek, dramaturgie Martina Musilová, scénografie Kristýna Täubelová, video Eva Jiříčka, trénink Zuzana Sýkorová, hudba Mikoláš Růžička, design zvuku M. Růžička a Jan Veselý, skupina Boca Loca Lab, hrají Pavol Smolárik, Anna Synková, Daniel Šváb, Ivana Uhlířová a Petr Vančura, produkce jedefrau.org, premiéra 23.1. 2010 v Experimentálním prostoru Roxy-NoD v Praze

V. Výtvarná díla a výstavy

- Abramović, Marina: **The Artist is Present (Umělec je přítomný)**, performance v rámci stejnojmenné retrospektivní výstavy, The Museum of modern art (MoMa), New York, 2010
- Art is here (Umění je tady)**, stálá expozice ze sbírek Jiřího Valocha, kurátoři Ondřej Chrobák, Petr Ingerle a Jana Písaříková, Moravská galerie, Pražákův palác, Brno
- Duchamps, Marcel: **Nu descendant un escalier n° 2 (Akt sestupující ze schodů č. 2)**, olej na plátně, 1912
- Duchamps, Marcel: **Fontaine (Fontána)**, pisoár z porcelánu, ready-made, 1917
- Duchamps, Marcel: **La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Nevěsta svlékaná svými mládenci, dokonce)**, objekt nazývaný též *Velké sklo*, olej, šelak, olověná fólie, olověný drát a prach mezi dvěma skleněnými deskami spojenými hliníkovými, dřevěnými a ocelovými rámy, 1912, 1915–1923
- Epos 257: **Dýmová hora**, výstava, Muzeum hlavního města Prahy, 17.4.-29.12.2019
- Francová, Sylva: **Diváci/ Viewers** (2009-2011), cyklus fotografií na dvou obrazovkách, uvedeno na výstavě Vnitřní okruh, kurátor Vladimír Birgus, Galerie hlavního města Prahy, Městská knihovna, 15. 5. - 18. 8. 2013
- Kossuth, Joseph: **One and three chairs (Jedna a tři židle)**, instalace, 1965
- Magritte, René: **La Trahison des images (Zrada obrazů)**, olej na plátně, 1929
- Mančuška, Ján: **První retrospektiva**, výstava, kurátor Vít Havránek, Galerie hlavního města Prahy, Městská knihovna, 17.6.-11.10. 2015
- Mančuška, Ján: **Bez názvu** (svazek klíčů), černý fix na papíru, 2002
- Mančuška, Ján: **Hrnek**, diapropojekce na kartonovou krabici, 2003
- Mančuška, Ján: **V bytě otce - sedávám na židli vzadu. V bytě tchyně - sedávám na židli vpravo. V bytě matky - sedávám na židli vlevo.** Barevné nitě, hřebíky, 2004
- Mančuška, Ján: **...a zase zpět.**, prořezávaný hliníkový plech, 2004
- Mančuška, Ján: **Během chvíle kdy jsem kráčet... po místnosti ve svém studiu v ISCP, 323 W 39th Street #811, New York**, síťotisk na elastické pásce, 2004
- Martinec, Hynek: **Zuzana v Paříži**, olej na plátně, 2006-2007
- Olofsen, Erik: **Public Figures (Veřejné postavy)**, video instalace, uvedeno na výstavě *One day you will loose it all*, v rámci festivalu 4+4 dny v pohybu, v bývalém Ústředí lidové a umělecké výroby v Praze 2010
- Ožibko, Michal: **iDeath I.**, olej na plátně, 2010
- Palla, Marian: **Retrospektiva o 7 dějstvích**, výstava, kurátoři Ondřej Chrobák, Jana Písaříková a Petr Ingerle, Moravská galerie, Pražákův palác, Brno, 21.4.-6.8. 2017
- Pormale, Monika: **Exhibit No. 17**, instalace pro dva, uvedeno v rámci PQ 2011 - sekce Boxy na piazzetě Národního divadla, Praha
- Součková, Adéla: **Otázky**, sešit, vydal Divus, 2014
- Turner, Joseph Mallord William: **The sea and the Alps (Moře a Alpy)**, výstava, Kunstmuseum Luzern, 6.7.-13.10. 2019
- Velázquez, Diego, **Las Meninas (Dvorní dámy)**, olej na plátně, 1656

VI. Hudební skladby

- Abrahamsen, Hans: **Schnee (Sníh)**, uvedeno na festivalu Contempouls v podání Ensemble Recherche, 15.11. 2016 v La Fabrice v Praze
- Cage, John: **4'33''**, 1952
- Ives, Charles: **The unanswered question (Nezodpovězená otázka)**, 1908, revidováno 1930-35

Ligeti, György: *Poème symphonique (Symfonická báseň)*, pro sto mechanických metronomů, 1962
české uvedení skladby viz *timING | tanec*, inscenovaný koncert skladeb Györgyho Ligetiho, Aarona Coplanda a Luise Andriessena, režie Petra Tejnorová, koncept Lukáš Trpišovský, choreografie a tanec DekkaDancers, Orchester BERG, Nová scéna Národního divadla, uvedeno 9.-11.5. 2011

Webern, Anton: *Fünf Stücke für Orchester (Pět kusů pro orchestr)*, op. 10, 1913