Návštěvníci:

Přítomnost neznáma jako dramaturgická strategie

Má práce v oblasti autorského (devised) divadla 2017-2021

MgA.et MgA. Sodja ZUPANC-LOTKER, Ph.D.

Habilitační práce

název oboru – Dramatická umění

Obsah

1. Úvod 4
2. Konstruování neznáma: Dramaturgie autorského divadla 7
3. Potenciál: Dramaturg v autorském divadle 12
4. Ekonomie pochybností: Projekty 15
5. Budoucí neznáma: Aplikace ve výuce 34

Seznam hlavních předkládaných děl

1. Julian Hetzel: All Inclusive, 2018, produkce Campo, Belgie, poprvé uvedeno v divadle Frascati v Amsterdamu, premiéra: 20. září 2018, spolutvůrkyně/umělecké konzultace
   https://vimeo.com/305322338
   Heslo: 2018
2. Wojtek Ziemilski: A Show for Tourists, 2018, Mladinsko Gledališće v Lublani, Slovinsko, premiéra: 6. června 2018, dramaturgie
   https://vimeo.com/280141076
   Heslo: Mladinsko13
3. Temporary Collective/Petra Tejnorová: Duety, 2019, Divadlo Ponec v Praze, premiéra: 20. prosince 2019, dramaturgie
   https://vimeo.com/394246895
   Heslo je: Dotyk

Seznam dalších projektů zmíněných v této práci

4. Building Conversation: série Building Conversation Series, uváděná od roku 2014 v Chorvatsku, Polsku, Nizozemsku, Belgii, koncepční spolupráce
5. TAAT: Hall 4-7 2017-2019, Belgie, Lotyšsko, Švýcarsko, Německo, dramaturgie
6. Jan Mocek: Vaterland, 2018, Divadlo Archa v Praze, premiéra: 9. října 2018, dramaturgie
7. Wojtek Ziemilski: Essence of Poland, 2019, Festival Culturescapes, Basilej, Švýcarsko, premiéra: 8. října 2019, dramaturgie
8. Julian Hetzel: Mount Average, 2020, produkce Campo Belgium, poprvé uvedeno na festivalu Actoral – La Criée Marseille, Francie, premiéra: 8. října, 2020, koncepční spolupráce
9. Wojtek Ziemilski: Enter Full Screen, 2020, produkce European Theatre Ensemble, online na Zoomu ze scény Nowy Teatr ve Varšavě, Polsko, premiéra: 29. září 2020, dramaturgie

1. ÚVOD

V tomto textu se budu věnovat inscenacím, na nichž jsem pracovala v letech 2017-2021. Všechny zde popsané inscenace / projekty vznikly jako autorské (sdílné divadlo nebo v angličtině „devising") – nevycházely z žádných již napsaných her a jejich „scénáře", vznikly prostřednictvím spolupráce během zkoušek. Já osobně jsem v těchto představeních hrála roli dramaturga či spolutvůrce. Všechny tyto projekty se liší svou formou – počínaje divadlem založeným na textu přes online představení až po performativní instalaci. To je skutečně velice široká škála forem. Nicméně ve všech těchto projektech byly vždy přítomny dva základní přístupy: v první řadě výzkum – kolaborativní zkoumání prováděné celým týmem a zaměření se na zážitek diváků – od fyzické inkluze až po přímou účast.

V textů používám termín autorské divadlo ale i anglicky „devised" divadlo. Anglické slovo dává důraz na spolutvorbu a výzkum v průběhu procesu vývoje projektu. Protože jsem v posledních letech učila hlavně v rámci mezinárodního programu KALD a pracuji převážně v zahraničí, tento termín je mi zatím bližší.

Výzkum stejně tak jako i zážitek diváků jsou svým způsobem exkurzí do neznáma. Nikdy nevíte, kam přesně vás tento výzkum zavede, a nikdy přesně nevíte, jak bude představení přijato. Neznámo je v tomto smyslu klíčovou součástí celého divadla – pocit neznáma, do něhož diváci vstupují, pocit neznáma, který diváci přinášejí do představení. V autorském divadle nebo „devised" divadle, které já dělám a vyučuji, je pocit neznáma velice silným aspektem tvorby, protože je založená na výzkumu. Jelikož devising je vytvářením možnosti zkoumání a objevování teritorií myšlení a formováním těch, která dosud nebyla „dobyta", je to způsob kritického myšlení jak v rovině obsahu, tak v rovině formy. Avšak rovněž způsobem, jak umožnit více perspektiv/pohledů v rámci tohoto výzkumu – všech spolupracujících tvůrců, jakož i diváků.

V tomto textu se zaměřím na konkrétní prvky „neznáma" v rámci mých projektů, prvky, který nejsou zcela poznatelné, definovatelné nebo uchopitelné, na prvky, které jsou cizí, vzdálené, improvizované nebo založené na náhodě/souhře okolností. Přesto byly tyto prvky vloženy do dramaturgického systému úmyslně

za účelem vytvoření konkrétní dynamiky. Nyní popíši, jak byly tyto prvky použity (objeveny, zasazeny, dynamizovány) v procesu výzkumu/zkoušek. Ale také jejich úlohu v dramaturgickém systému představení.

Zaměřím se na tři hlavní představení, Julian Hetzel/Campo: All Inclusive a Wojtek Ziemilski/Mladinsko Gledališće Lublaň: Spectacle for Tourists vytvořené v roce 2018 a Temporary Collective/Petra Tejnorová/Ponec: Duety, které vzniklo koncem roku 2019. Tato tři představení obsahují znatelný prvek neznáma reprezentovaný na jevišti, a tím byl shodou okolností v těchto inscenacích vždy člověk a jeho činnost. Dále pak se zmíním o dalších představeních, na nichž jsem pracovala od roku 2017, abych tak ilustrovala proces tvorby autorského (devised) divadla a podpořila své názory na prvek neznáma v dramaturgii. Tyto inscenace jsou mezinárodní a vznikly v České republice, Polsku, Belgii, Nizozemsku, Slovinsku a měly premiéry také ve Francii a Švýcarsku. Tento mezinárodní aspekt práce sám o sobě přináší jistý nádech neznáma a něčeho neočekávaného, domnívám se však, že namísto toho, aby byl brzdou mé práce (přinášel řadu nedorozumění a překážek), naučil mě využívat těchto kulturních rozdílů jako filtru, jenž mi pomáhá vidět věci jasněji a rychleji odlišit důležité od nepodstatného.

Konečně pak popíši aspekt neznámého a nepoznatelného v rámci výuky autorského/devised divadla v magisterském programu Režie autorského a objektového divadla na KALD DAMU. Jelikož veškeré devising je formou výzkumu, nejprve musím naučit studenty nebát se neznámého a nepoznatelného. Zadruhé pak jim musím pomoci najít si vlastní způsob, jak uchopit, napodobit, zarámovat, a především pak sdílet neznámo s diváky. Nakonec musím porozumět studentům samotným jako něčemu pro mě neznámému: umělcům, kteří rozvíjejí své vlastní formy myšlení a sdílení, jež mohu vycítit pouze jako potenciál, avšak nikdy si nemohu být jista, zda si je pouze představuji, či je skutečně vidím.

Tento text není samostatná teoretická práce, jen doprovodný text k předloženým dílům, kde se snažím popsat některé dramaturgické strategie, které byly použity, a zdroje, které mě inspirovaly k pochopení této strategie. Na detailnější teoretické zpracování témat, kterých se dotýkám v této práci, bych potřebovala řadu let a

dlouhý výzkum. Dále upozorňují že nejsem rodilý mluvčí, píšu převážně v angličtině a tento text je překlad. Dopředu se omlouvám za nepřesnosti, kterých jsem si v důsledku toho nevšimla.

2. KONSTRUOVÁNÍ NEZNÁMA: DRAMATURGIE AUTORSKÉHO DIVADLA

K popisu své práce používám termín „devised theatre/divadlo". Jedná se o angloamerický termín popisující divadlo, které bylo zaprvé vytvořeno v průběhu zkoušek (obvykle bez předem napsané hry) a zadruhé pak, že tento proces byl založen na spolupráci a podílelo se na něm mnoho členů tvůrčího týmu. Devised divadlo zahrnuje celou řadu různých forem a přístupů – od fyzického divadla přes politické až ke konceptuálnímu divadlu. Devised divadlo je to, čemu se v českém jazyce říká: alternativní, nové, experimentální nebo autorské divadlo. Já osobně však dávám přednost termínu v angličtině, ačkoli není ideální a nemá ekvivalent v češtině. Dávám mu přednost především proto, že toto divadlo nepovažuji za alternativní – existuje již dlouhou dobu a stalo se součástí hlavního proudu. Autorské divadlo do centra pozornosti staví „autorství", jež je u devised divadla ve skutečnosti sdíleno. „Autorství" by tedy v češtině vyžadovalo určité redefinování pro tento druh divadla, aby mohlo být používáno přesněji.

Nebudu se zde zabývat praxí, systémy ani strategiemi dramaturgie devised divadla, protože těm jsem se poměrně podrobně věnovala již v učebnici Dramaturgie současného devised divadla (Contemporary Devised Theatre Dramaturgy), která vyjde v českém a anglickém jazyce. Je nicméně důležité definovat některé z hlavních znaků současného autorského divadla, konkrétně práci, na níž jsem se podílela v posledních letech.

Současné autorské divadlo, jak jsem již uvedla, je velmi často vymyšlena/vytvořena společně během zkoušek. Je to divadlo, které obvykle nevychází z předem napsané hry nebo textu. Konečná podoba inscenace nebo performativní události může mít mnoho různých forem: jevištní inscenace, participativní performance, imerzní divadlo, performativní instalace, performativní procházka, food performance, performativní skulptura atd. Formát události musí vyhovovat konkrétnímu cíli a potřebám konkrétního materiálu/tématu. Každý formát má svůj vlastní dramaturgický formální potenciál: konkrétní možnosti zážitku pro diváky, jakož i konkrétní nezbytné kroky a záležitosti, které musí být zohledněny, pokud má zážitek úspěšně proběhnout.

Nicméně devising je nejčastěji investigací. Přinejmenším je zkoumáním toho, jak vystavět divácký zážitek na určitém tématu a v rámci určitého formátu. Obvykle se ovšem jedná o kompletní výzkum dané problematiky. Umělci například chtějí zkoumat myšlenku „archivu", nebo „seznamů", nebo „bezpečného prostoru", nebo „konzumace", nebo konkrétní historické události, nebo politické či dokonce společenské praxe atd. A toto zkoumání probíhá prostřednictvím rozhovorů mezi členy tvůrčího týmu, rozhovorů s experty mimo tento tým, čtení, výzkumu v terénu – shromažďováním impulzů, poznatků a inspirací. Tento shromážděný materiál je poté podroben zkoumání pomocí performativních prostředků: jsou vytvářeny situace, scény a scénické obrazy. Často nejsou vytvářeny proto, aby něco ilustrovaly, ale jsou formou zamýšlení se nad něčím – prostřednictvím kombinování, nevhodným umístěním, napodobováním, rekontextualizací, vytvářením nových pocitů, vztahů a nových perspektiv. To se většinou děje performativně, praxí, tím, že se to dělá a teprve následně verbalizuje. Svým způsobem je to „myšlení konáním", ale také „kolektivní myšlení konáním" a „myšlení bez verbalizace". Můžeme tedy říct, že devising je forma myšlení nebo výzkumu.

Dalším důležitým aspektem současného autorského divadla je to, že většinou nefunguje sémioticky – není založené pouze na symbolech, které mají být dešifrovány, na příběhu, který má být sledován, nebo na signálech, které mají být přijaty a pochopeny. Není to výměna informací. Třebaže k výměně informací zcela jistě dochází. Podstatou je však zážitek diváků. Zážitek zde znamená soubor všech informací, jakož i všech smyslových, emocionálních a sociálních prožitků. A tento systém mnoha prožitků tvoří jeden vyvíjející se/odvíjející se zážitek, jakousi cestu pro diváky. A dramaturgie je konstruováním tohoto odvíjení se. Zkonstruovat tento zážitek je nesmírně těžké, zaprvé kvůli jeho komplexnosti, za druhé kvůli mnoha neznámým, které si s sebou konkrétní divák přináší (jeho kultuře, náladě, fyzickému stavu atd.). Možná by výraz konstruování byl příliš silný, možná by v této souvislosti lepším výrazem bylo vedení nebo facilitace něčeho, co je vlastně vytvářeno v daném okamžiku v přítomnosti diváků.

Dále bych ráda zdůraznila, že toto prožívání často není smyslové, často není participativní a také často není jen zábavné. V centru pozornosti nestojí zážitek jako

zábava. Avšak zážitek jako komplexní porozumění světu, přítomnosti, bezprostřednosti divadla, přítomnosti interpretů a diváků. V centru pozornosti je dále zohlednění specifičnosti vnímání a perspektivy v této bezprostřední situaci, s konkrétními diváky. A takto zapojení diváků do systému myšlení inscenace.

Na tomto místě bych se ráda zastavila a redefinovala myšlení v současném divadle. Myšlení v současném divadle není verbalizované, racionální ani diskurzivní. Zde si můžeme představovat myšlení jako myšlení celým tělem, myšlení prostřednictvím prožívání/zakoušení, myšlení společně s celou skupinou osob. Toto myšlení sjednocuje emocionální, informační, sociální, smyslové a tělesné zážitky/prožitky, závěry, vize, vzpomínky. Toto je samozřejmě velmi podobné klasickému divadlu a snad by bylo možné určitým způsobem zde nalézt paralelu ke katarzi, což by však zřejmě vydalo na celou knihu a v tomto krátkém pojednání se ani nemohu pokusit uchopit tuto problematiku. Ráda bych nicméně zdůraznila, že současné divadlo chápu jako výzkum, výzkum, který nekončí premiérou, protože přemyšlení pokračuje s diváky.

Pokud je tedy devising vstupem do neznáma samo o sobě, ponořením se do zkoumání něčeho, co neznáme a nemůžeme verbalizovat (zatím): jaké jsou různé míry neznáma, s nímž se cestou setkáváme? Tak především téma nebo ústřední myšlenka, která má být zkoumána, jsou samy o sobě neznámé – je to něco, co má být objeveno, odhaleno. Členové tvůrčího týmu s sebou přinášejí svá vlastní neznáma – své postoje, potřeby, ideologie – která jsou někdy předvídatelná, ale často skrytá, podvědomá nebo považovaná za samozřejmá. Performativní potenciál materiálu (téma, ale také nezpracovaný materiál vložený do výzkumu) je také neznámem, které je třeba prozkoumat a rozvíjet. Diváci a to, co si s sebou přinášejí, jsou dalším neznámem. To, do čeho vstupují, je pro ně velkým neznámem. Největším neznámem je suma všech prvků, které budou součástí hry, a jejich specifické vztahy, jak budou hrát vůči sobě a společně, a dokonce i každý konkrétní večer odlišně.

Myšlení, jakož i představení i výzkum, je proces. Divadlo samo o sobě je často definováno jako proces metamorfózy. A můžeme říci, že současné autorské divadlo

je kolektivní myšlení celým tělem bez verbalizace, ale především pak „myšlení prostřednictvím změny". A můžeme si ho představovat jako destabilizování „známého" takovým způsobem, který nevytváří nové poznatky, nicméně vytváří stav opuštění poznatků za účelem vytvoření příležitosti pro změnu, pro nové způsoby, jak vidět a prožívat věci, pro nové způsoby bytí a nové způsoby bytí spolu. Toto vytváření příležitosti pro něco, co často není dokončeno, co není definováno, co není stabilizováno, je tím největším neznámem a ráda bych řekla, že i jádrem performativního myšlení v současném autorském divadle.

Ve své stěžejní publikaci o kritice ve výtvarném umění Confronting Images, v níž píše právě o neznámém a nepoznatelném v obrazu ve výtvarném umění, Georges Didi-Huberman o obrazu uvádí:

> Můžeme ho přijmout, nechat se jím unést: můžeme dokonce zakusit určitý požitek při střídavém pocitu zotročení a osvobození tímto pletencem znalostí a ne-znalostí, univerzálnosti a jedinečnosti, či věcí, které nás nutí je pojmenovat, a věcí, které nás uvádějí do němého úžasu. (Huberman 2005: xxvii[1])

Dramaturgicky je třeba známé a neznámé, pojmenovatelné a nepojmenovatelné, uchopitelné a neuchopitelné pečlivě uspořádat, vytvořit z nich kompozici, jež zajistí udržení kontaktu mezi publikem a daným kusem, zanechá známé fragmenty jako drobečky chleba na cestě jako stopy, po nichž mají diváci jít, ale také pro ně vytvoří celý les neznámého, do něhož se mohou ponořit. Současné autorské divadlo chápu nikoli jako něco, co má být pochopeno a uchopeno, ale něco, do čeho my jako diváci „vstupujeme", něco, čeho jsme součástí, jak Didi-Huberman říká:

> Něco jako odložená pozornost, protahované odkládání okamžiku dosažení závěrů, kdy by interpretace měla čas uplatnit se v několika dimenzích, mezi pochopeným viditelným a prožitým martyriem rezignace. Také by zde byl, v této alternativě […], moment […] spočívající v nepochopení obrazu, kdy se

[1] Didi-Huberman, Georges. Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art. Penn State Univ Press, 2005.

> namísto toho obrazem necháme unést: kdy tedy přestaneme lpět na znalostech o něm. (Didi-Huberman 2005: 16)

Poněvadž v současném autorském divadle není v sázce potvrzení uznávaných pravd, ale vyjednávání nových poznatků, kterých je mnoho a neustále se mění, velmi často nás to přivádí nad rámec znalostí nebo možnosti znalostí. Zavazuje nás to k „paradoxnímu údělu neznat […], myslet na prvek ne-znalosti, který nás oslní, kdykoli pohlédneme na umělecký obraz." (Didi-Huberman 2005:7) Nevědění Didi-Huberman dále ve své knize pojímá jako vlastnost, která nám umožňuje lépe vidět, připustit nové možnosti, prožít změnu, ale také v podstatě společně zakusit, dle mého názoru, jeden ze základů lidské existence: – lidský stav nevědění/neznalosti, který nemusí nutně znamenat nejistotu, ale rovněž může znamenat kreativitu, kritičnost, strnulost, pohyb, změnu.

3. POTENCIÁL: DRAMATURG V AUTORSKÉM DIVADLE

Role dramaturga v tomto typu divadla je poměrně ošemetná, zejména pak vzhledem ke všem faktorům neznámého. Dramaturg může být součástí jádra tvůrčího týmu a součástí tvorby základní myšlenky a práce na scénáři[2] od samého počátku. V tomto případě je dramaturg součástí tvoření a stává se jedním z autorů. Dramaturg se může připojit rovněž později během procesu, kdy počáteční „surový" materiál je již přepracován do performativního materiálu, kdy je již stanoveno hlavní směřování, estetika a postoje. A v tomto případě je role dramaturga spíše řemeslná – má za úkol naaranžovat, sestříhat a sešít materiál tak, aby vznikla konečná podoba inscenace. Rolí dramaturga v devised divadle je většinou oscilování mezi těmito dvěma extrémy: mezi kreativitou a řemeslem, mezi tím, že je plnohodnotným členem tvůrčího týmu a „objektivním" nově příchozím. Toto schizofrenní postavení přináší velkou nejistotu, počít neznáma do role dramaturga.

Obecně v divadle je rolí dramaturga podpořit tvůrce, proces a představení. Dramaturg je v divadle proto, aby rozpoznal potenciál, předvídal nástrahy a slepé uličky a verbalizoval to, co prožívá/vidí. Dramaturg je tam také proto, aby připravil/předvídal časový plán výzkumu: harmonogram zkoušek a čas potřebný pro jednotlivé segmenty vývoje.

Rozpoznání potenciálu znamená pochopení potenciálu materiálu – témat a dynamiky, které přináší ve své surové formě, jakož i v kontextu s ostatními segmenty materiálu, nebo ve vztahu ke konkrétnímu prostorovému, společenskému a kulturnímu kontextu. Dále to znamená pochopení performativního potenciálu materiálu – situací, emocí, prožitků, které nabízí na jevišti, ale také prožitků pro publikum. Tento aspekt je pochopitelně důležitý v každém divadle, avšak v případě devised divadla – v němž je konečný cíl a produkt často nadále zastřený během procesu tvoření, v němž se konečný produkt realizuje až s přítomností diváků, vzhledem k míře participace – tento aspekt může být často klíčovým.

[2] Zde používám termín scénář ve smyslu užívaném americkým teoretikem a režisérem Richardem Schechnerem k popisu kompletního scénáře– včetně textových, verbálních aspektů, aspektů týkajících se gest, zvuku, prostoru a dalších aspektů inscenace, a nikoli pouze písemné podoby hry.

Předvídání nástrah a slepých uliček obvykle vychází z předchozích zkušeností s podobnou prací/formátem nebo s prací konkrétního umělce. Častokrát pak materiál samotný signalizuje, že něco není v pořádku – přestává růst, přestává reagovat.

Verbalizace toho, co člověk vidí nebo prožívá nebo co člověk nevidí a postrádá nebo nechápe, je dle mého názoru jedním z hlavních dramaturgických nástrojů a způsobů, jak pomoci autorům. Autoři v devised divadle často prostě zkoušejí věci, ale nejsou schopni porozumět tomu, co daný performativní materiál skutečně dělá, jaký vyvolává pocit, jak funguje. Konstatování zdánlivě zřejmého postřehu nebo položení podle všeho jasné otázky je často rozhodující pro vývoj představení. Zde dramaturg či kdokoli, kdo poskytuje zpětnou vazbu v této záležitosti, musí zároveň využívat svých znalostí, předchozích zkušeností a očekávání a rovněž je potlačovat, svým způsobem je odložit a dát prostor pochopení toho, co se skutečně děje a co tvůrci v danou chvíli skutečně potřebují. V tomto případě je prostá verbalizace toho, co člověk vidí, prožívá, postrádá, kdy je překvapen nebo udiven nebo zmaten – často důležitější než nabízení řešení. Důvěra ve vlastní (bezprostřední) prožitek dané práce, schopnost verbalizovat ji a nestydět se třeba i znít zdánlivě hloupě, neinformovaně, nebo dokonce směšně, je zásadní.

V tomto všem dramaturg pracuje s mnohým známým a částečně známým a neznámým: zaprvé je tu „plán" – či něco, o co autoři usilují a co si přejí; zadruhé jsou tu „náhody" – nová zjištění získaná během zkoušení; zatřetí je tu čas, prostor a kulturní limity prostředí, kde se představení bude konat; a konečně jsou tu možnosti a limity samotných tvůrců (od talentu, specifických sklonů až po časová omezení apod.). Dramaturg se musí dokázat pohybovat mezi všemi těmito úrovněmi, zatímco poskytuje zpětnou vazbu nebo pomáhá při rozhodování o tom, jak se posunout kupředu. To, „co funguje" dynamicky a dramaturgicky, je někdy v rozporu nebo v protikladu s tím, co tvůrci chtěli udělat; to, co autoři někdy vidí v materiálu, je projekcí a ničím skutečně viditelným; někdy to, co by se mělo udělat, neodpovídá dostupnému času a prostoru. Dramaturg musí to vše sladit, být schopen stanovit priority, zdůvodňovat, ale rovněž používat svou vlastní intuici a být tak trochu vizionář.

Vše toto se přirozeně může aplikovat na dramaturgy v činoherním divadle, avšak v devising tvorbě, protože zde neexistuje žádný základ – předem napsaný text – a tvůrčí tým má na počátku pouze nápad, myšlenku nebo představu (někdy ani to ne): dramaturg se stává opatrovníkem něčeho, co ještě ani neexistuje, co někdy nemůže ani být plně verbalizováno.

4. EKONOMIE POCHYBNOSTÍ: PROJEKTY

V této kapitole se zaměřím na svou vlastní práci a na konkrétní dramaturgické prvky, které přinášejí faktor neznáma do dramaturgické rovnice, a především na tři hlavní inscenace jako příklady doprovázené doplňujícími poznámkami ve vazbě na další příklady mé práce.

Nejprve však musím definovat pojem dramaturgický prvek, jímž rozumím jakoukoli součást nebo jakýkoli aspekt performativní události (osvětlení, hlas, pohyb), ale také jakýkoli aspekt nebo součást materiálu, který je určitým způsobem uveden na scénu (fyzicky nebo duševně přítomen). Dramaturgickou rovnicí pak míním dramaturgický systém kompozice, součet vztahů všech prvků, vztahů, které jsou v pohybu, které jsou dynamické, které se mění v čase. Jelikož je tento systém tvořen především vztahy a nikoli prvky, znamená to, že pokud se jeden prvek změní nebo dojde k jeho dynamizaci nebo destabilizaci, má to potenciálně vliv na ostatní prvky.

Takže to neznámé, které mě zde zajímá, jsou velice konkrétní dramaturgické prvky a nástroje umožňující pracovat s těmito prvky, jakož i pochopení toho, jakou dynamiku přinášejí do dramaturgického systému.

Mé chápání faktoru neznáma v rámci dramaturgie začalo u participativního představení, na němž jsem pracovala v průběhu let. Neznámo je velice zřetelným faktorem v participativním performance, v němž velice často skutečně nevíte, co diváci udělají. A to, co udělají, pak často ukáže, co se v představení stane, jak se zformují prožitky pro ně, ale také pro jiné diváky a umělce samotné. Participativní představení si tedy můžeme představit (více méně v závislosti na konkrétní projekt) jako otevřený systém.

Dvěma příklady projektů, na kterých jsem dělala a které nejvíce formovaly mé uvažování, je série projektů Building Conversation a série Hall – Theatre as Architecture / Architecture as Theatre (TAAT). Building Conversation je kolektiv divadelních umělců, vizuálních umělců a filozofů, převážně žijících v Nizozemsku a Belgii, vedený režisérkou Lotte van den Berg, který nabízí různé systémy a pravidla

dialogu, do něhož se zapojují diváci. Dialogy samy o sobě jsou představením. Například v performanci Conversation Without Words 20 diváků v publiku stráví společně 2-3 hodiny v jednom prostoru v tichosti, čímž se vytváří možnost být fyzicky přítomen a vést dialog, který není verbalizován, ale je veden přítomností. Tato konverzace se inspirovala zvykem kmene Maorů, kteří se shromáždí v tichosti před tím, než začnou diskutovat a rozhodovat o důležitých záležitostech kmene. V performanci Antagonistic Dialogue vycházejícím z díla Chantal Mouffe, belgické politické teoretičky, je scénář dialogu postaven tak, že diváci jsou vyzýváni, aby se vžili do pozice svého protivníka, osoby, s níž nesouhlasí.

V části série nazvané Thinking Together konverzace rovněž probíhá mezi diváky a bez moderátora, pravidla se inspirovala knihou On Dialogue[3] amerického kvantového fyzika Davida Bohma, v níž nastiňuje pravidla, jež pomáhají rozvíjet kvalitní, tvůrčí, otevřený dialog. David Bohm se nejprve pustil do výzkumu v oblasti kvantové fyziky a v průběhu let se pak více věnoval výzkumu myšlení a dialogu, jak jsou tvořeny, sdíleny a jak je možné je podněcovat. Já jsem pracovala s Lotte van den Bergovou z Building Conversation jako dramaturg na jiném projektu a v sérii Building Conversation vystupuji jako jeden z průvodců konverzace a pomáhám rozvinout nové konverzace. Tento příklad nicméně sehrál zásadní úlohu v mém rozvoji dramaturga z hlediska pochopení toho, jak dialog funguje, jak funguje v rámci společnosti, v rámci tvůrčího myšlení a v rámci představení. A toho, že divadelní představení chápu především jako dialog.

Dialog je ve všech částech této série chápán jako nástroj umožňující přístup k věcem, které neznáme, umožňující posuzovat perspektivy, které pro nás nezbytně nemusí být snadno dostupné, a především jako nástroj změny. V těchto dialozích neříkám věci proto, abych byla slyšet, abych sdělila svůj postoj, mluvením formuluji svůj současný postoj, ale naslouchání je ještě důležitější, je upravováním mého postoje, nechávám se obohacovat tím, co slyším. Tyto dialogy dostávají člověka z „obranného módu", který je v naší společnosti naneštěstí tak běžný, z módu, v němž máme pocit, že musíme bránit své soudy a stanoviska, do „módu

[3] Bohm, David. On Dialogue. Routledge, 1996.

proaktivního", v němž nás vše, co slyšíme, může změnit. Vy něco řeknete, já řeknu, já slyším, já měním, skupina mění. Tato změna nemusí být drastická – úplně stačí připustit možnost odlišnosti a změna v myšlení může být podstatná.

Série Hall z dílny TAAT, dvojice tvořené divadelním tvůrcem z Nizozemska a architektem z Belgie, je sérií architektonických instalací, sestávajících z řady prostorů, jimiž dva diváci společně procházejí. Architektura samotná je scénářem pro konverzaci, umožňujícím různé módy komunikace beze slov. Díky práci na 4 částech (2016-2019) této série v roli dramaturgu jsem si uvědomila, jak důležitý pro dialog je prostor a pokyny. Že „neznámému" – což je v tomto případě dialog dvou osob, které se neznají – může být poskytnut scénář a vedení prostřednictvím prostoru a prostřednictvím pokynů. Neznámé se tedy neděje pouze prostřednictvím maximální otevřenosti, ale může být strukturováno, facilitováno a koordinováno.

Některé formy „neznáma" při participaci samozřejmě není možné vůbec uchopit. Essence of Poland (2019) Wojtka Ziemilského je performance, jež sestává z textu prezentovaného umělcem a doprovodné vůně, parfému, který publikum otevře a pak cítí během poslouchání textu. Text i vůně se snaží popsat Polsko a polské věci, nebo přinejmenším jeho fragmenty. Vůně je totiž zcela neuchopitelnou formou, jež se vyznačuje svým vlastním časem a prostorem a objevuje se a mizí, jak se jí zachce, v závislosti na teplotě, vlastnostech kůže a dalších aspektech – chtěli jsme zde načrtnout paralelu s nemožností definovat a pochopit, co je to Polsko a polskost. Že u každého člověka je to vždy malinko něco jiného. Avšak skutečným „neznámem" v této dramaturgické konstelaci byly vzpomínky. Vůně pracuje přímo s našimi vědomými a podvědomými vzpomínkami a asociacemi, takže otevření lahvičky parfému během čtení textu vyvolalo v hlavách diváků celé spektrum různých vzpomínek, představ a asociací. Žádné z nich jsme neměli pod kontrolou. Vždy je tu rovněž „neviditelná", nefyzická účast publika, které je vždy přítomno, ale je neviditelné.

Tady bych měla přejít ke svým hlavním příkladům, z nichž první dva nezahrnují fyzickou účast publika, ale u všech třech je aspekt „neznáma" člověk (nebo lidi) a jeho akce.

All Inclusive (2018)

Na představení All Inclusive Juliana Hetzela jsem pracovala jako spolutvůrce a umělecký konzultant. Produkce projektu se ujala společnost Campo z Belgie a představení bylo poprvé uvedeno v září 2018 v divadle Frascati v Amsterdamu. Julian Hetzel je nezávislý režisér propojující vizuální umění s divadelními formáty a zkoumající sociální mechanismy v oblasti umění a ekonomiky. V minulosti se věnoval ilustracím a elektronické hudbě. Narodil se v Německu, pracuje převážně v Nizozemsku a Belgii. Nemá divadelní skupinu, ale v průběhu let si vybudoval skupinu spolupracovníků, s nimiž opakovaně pracuje. All Inclusive bylo prvním představením, na němž jsem s Julianem pracovala, ačkoli jsem s ním již dříve spolupracovala na jiných formátech (výstavách, sympoziích a stážích).

V představení All Inclusive jsme zinscenovali muzeum na jevišti a scénář se točí kolem toho, jak kurátorka provádí skupinu turistů expozicí. V tomto představení je jeviště odděleno od hlediště a pomocí změny scény se nám podařilo vytvořit pocit procházení z místnosti do místnosti. Expozice se stává z nejrůznějších artefaktů včetně těch, které čerpaly inspiraci nebo dokonce fyzický materiál z válečných zón – z fotografií zabíjení, zničených měst v troskách, obrazů krve apod. V textu našeho online programu se píše:

> „Surovinou pro představení All Inclusive jsou sutiny. Několik kilogramů suti z válečné zóny v Sýrii bylo přivezeno do střední Evropy. Tyto pozůstatky po válce byly transformovány v umění. Tento proces vytváření hodnoty se stal ústřední myšlenkou tohoto uměleckého projektu. All Inclusive je představení o estetizaci násilí a zároveň je to výstava a trh se suvenýry a trofejemi. All Inclusive zkoumá zásadu „tvoření destrukcí" a zabývá se výbušnou silou válečných obrazů a ekonomií empatie. All Inclusive vedle sebe klade umění a válku, turisty a uprchlíky, realitu a představivost na cestě dočasným výstavním prostorem. Publikum je vybízeno k tomu, aby sledovalo návštěvu muzea, v němž realita vrací úder."

V první místnosti jsou turisté svědky předvedení uměleckého díla, živé performance, jež v sobě spojuje pózy ze známých válečných fotografií a techno

hudbu a proměňuje gesta zabijáků a zabitých v popovou choreografii. Kurátorka vysvětluje, jak kuriózní je představení a živost pro muzeum, že přináší závan něčeho nového – protože umělecký produkt se odehrává pouze v daném okamžiku a poté mizí, na rozdíl od sochy nebo obrazu, umění, jehož základem je objekt.

V druhé místnosti je turistům představena instalace evokující miniaturu hořícího města – ve skleněném akváriu se pohybuje oblak kouře. V další místnosti je vystavována řada děl vyrobených ze suti – ze zbytků vybombardované budovy v Sýrii. Jedna hromada trosek je vystavena ve skle, jedna na podlaze a jedna hromada je proměněna v plastiku připomínající bombu. Zbytkům je zde tedy navrácena podoba věci, jež spouští destrukci – vysvětluje kurátorka. Dalším exponátem je video, v němž barva exploduje do velkoplošného videa. Kurátor hovoří o spojení mezi tvořením a ničením a o nutnosti ničit kvůli opětovnému tvoření, znovuzrození a novým začátkům. Vyzdvižena je například ta část expozice, v níž jsou návštěvníci muzea, turisté, vyzváni, aby rozbili porcelánové sochy, vytvořili novou sochu – sochu ze zbytků rozbitého porcelánu. V jedné ze závěrečných scén instalace připomíná letiště – kde je tabule s odlety nahrazena seznamem počtů osob, které byly zabity na konkrétním místě v konkrétní den, a ten je nahlas čten účastníky; kurátorka a zaměstnanci muzea v této scéně proměňují prohlídku v představení: koncert krve a střelby.

Vše v tomto představení je velice pečlivě zinscenováno, velice pečlivě navrženo, načasováno a umístěno. V mnoha směrech připomíná strohost uměleckých expozic ve velkých muzeích. Když jsme připravovali toto představení, byla pro nás velice důležitá kritika uměleckého světa a jeho složité vazby na politiku a ekonomiku. I když se mnozí umělci a kurátoři snaží být kritičtí k politice, často vydělávají na bolesti jiných. A tento prostý rozpor byl jednou z našich hlavních myšlenek.

Prvkem neznáma v tomto představení jsou turisté. Turisté nejsou ztvárněni profesionálními herci, vždy jsou to uprchlíci ze Sýrie, Afghánistánu a Iráku najatí v daném městě, kde se představení koná, na toto konkrétní představení. Tito lidé se neúčastní zkoušek, kurátorka je provází výstavou bez větší přípravy. Nikdy přesně nevíme, jak zareagují, co řeknou, jaké budou mít postřehy, jak budou

gestikulovat. Pro mě osobně, jelikož jsem nepřímo zažila válku ve své zemi – v Jugoslávii v 90. letech 20. století, uprchlíci postavení před umění reprezentující destrukci jejich zemí a nesouvislé povídání kurátorky o ničení a tvoření není znepokojující. Vím, že uprchlík v bezpečné zemi na divadelním představení se může bavit či dokonce pociťovat luxus a možná mít malinko pocit „výčitek svědomí přeživšího" vůči těm, které zanechal doma. Nicméně přítomnost lidí tmavé pleti na jevišti, lidí, kteří vypadají, že by mohli pocházet (a pocházejí) z oblasti pustošené válkou a chudobou, vnáší pochybnosti, a dokonce i hrůzu, do pohledu diváků západního světa.

Nejsem si nikdy jista, co diváci vlastně vidí nebo jak to sledují, jistě musí existovat mnoho různých verzí a vizí: od pocitu lítosti vůči uprchlíkům a pocitu hrůzy, že my, umělci, je stavíme do této pozice, v níž nemají žádné zastání, až po to, že vidí umění v konfliktu s drobnými fragmenty reality umístěnými hned vedle. Nevím. Nemohu předpokládat a chápat celé spektrum prožitků, zejména proto, že mé vzpomínky a minulost se od těch jejich velice liší. Vím však něco o tom, jak zde funguje dramaturgický systém – jak se to sledování odehrává.

Divák obvykle přímo sleduje představení nebo umělecké dílo, ale my jsme sem vložili ještě další publikum, turisty jako návštěvníky muzea stojící mezi diváky a uměleckými díly a vlastně celým představením. Takže pohled diváků, jejich sledování je rozptylováno, určitým způsobem narušováno, protože není přímé, ale je zprostředkované přes pohled někoho dalšího. A diváci jsou postaveni do situace, kdy si musí představovat, jak se na to dívá někdo jiný. Musejí se dívat očima někoho jiného. Je to jakási triangulace pohledu, kdy vám překážka mezi vámi a tím, co vidíte, dává možnost vidět to jinak. Je to velmi prostá, téměř radikálně konceptuální strategie „nevhodného" umístění něčeho, v tomto případě uprchlíků, aby něco mohlo být viděno jinak.

A já vidím tento prvek neznáma, turisty, umístěné do systému mnoha známých prvků, aby byl znovu viděn jako neznámo, jako jakousi možnost kritického vidění. Předkládáme tedy systém, v němž neznámý prvek dynamizuje celý systém a dále ho otevírá.

Jacques Rancière ve své práci The Future of Image (2003)[4], kde píše o pohyblivosti měřítka a perspektivy v současném umění, popisuje tento systém jako dynamický, který:

> „fragmentováním kontinuí a distancováním pojmů, které se vzájemně vyžadují, nebo naopak, asimilováním heterogenních prvků a spojováním neslučitelných věcí vytváří střety. A z těchto střetů se pak vytvářejí drobné nástroje měření, napomáhající odhalení rušivé moci komunity, která sama o sobě tvoří další měřítka". (Rancière 2003: 96)

Aby „rušivá moc komunity", v tomto případě jsou komunitou diváci, byla odhalena, potřebujeme strategii změny, nebo odcizení (fragmentování kontinuí, distancování pojmů nebo asimilování heterogenních prvků…). Tuto strategii označuji jako „ekonomii pochybností". V dramaturgických systémech jsou individuální prvky důležité, ale jejich vztahy jsou ještě důležitější. V dramatické divadelní tvorbě jednotlivé postavy prožívají příběh, který sestává z řady vztahů/konfliktů, a tak podstupují metamorfózu (identity, postavení, statusu, perspektivy apod.).
V současném autorském divadle je situace podobná, dramaturgické prvky (jevištní prvky, kompoziční prvky, narativní prvky, koncepční prvky, ale i tvůrci a publikum jako prvky dané události) se stávají součástí systému vztahů, a tyto vztahy a jejich vývoj v čase a změna, kterou tyto prvky procházejí, jsou jádrem dynamického systému dramaturgie inscenace. Věci a slova a pohyby se mění
na jevišti, ale, což je ještě důležitější, se doufejme mění i náš pohled na věc. Naše perspektiva.

V „ekonomii pochybností" je prvek umístěn vedle dalších prvků tak, aby vytvořil kontrast, nebo dokonce možnost protichůdné perspektivy. Nejprve relativizuje ostatní prvky a náš pohled, způsob, jakým se na ně díváme. Vytváří možnost zpochybnit stabilitu toho, jak věci vidíme. Nenavrhuje ale prostě jen nové řešení – nový způsob, jak věci vidět. Takže na rozdíl od narativnějšího činoherního divadla, a spíše jako v dramatu počínaje 20. stoletím (například Beckett, Pinter, Kane), konflikt není vyřešen. V „ekonomii pochybností" je pochybnost vyměněna

[4] Rancière Jacques, and Gregory Elliott. The Future of the Image. Verso, 2003.

za pochybnost a okamžik nevědění nebo zapomenutí toho, co víte, je vzácnější než vědění. Toto je moment, který má dramaturgický potenciál. Pochybné zde neznamená „vše je možné" nebo ztracené, znamená, že se počítá s možností koexistence různých pohledů, perspektiv a pozic, navzdory tomu, že jsou protikladné nebo dokonce neslučitelné.

V závěrečné fázi představení jsou diváci v divadle vyzváni k tomu, aby odešli přes jeviště, kde je zřízen obchod se suvenýry[5], podobně jako je tomu v mnoha muzeích, v nichž je obchod se suvenýry umístěn u východu, aby se mu návštěvníci nemohli vyhnout. V tomto obchodu se suvenýry si diváci skutečně mohou nakoupit nejrůznější nálepky, trička, sněhové koule s různými motivy destrukce z expozice. Tento aspekt nakupování, touhy vlastnit, je pro mě osobně patrně největším neznámem. V různých zemích se chování diváků velice liší – v některých zemích nekoupí nic, v jiných nakupují hodně. V Marseille byl na celý obchod doslova podniknut „nájezd", byl zcela vykoupen, do té míry, že diváci trvali na tom, že si koupí kostýmy herců, kteří byli právě přítomni. A koupili si je. Nakupování se jeví jako vrcholná participace v dnešním světě. Avšak když jsme umístili obchod na konec představení, abychom vytvořili další komentář ke konzumní situaci současného uměleckého světa – neočekávali jsme, že se stane důležitou součástí celé dramaturgie představení v tak vysoké míře.

A Show for Tourists (2018)

A Show for Tourists je inscenace produkovaná a poprvé uvedená na scéně Mladinsko Gledališče v Lublani ve Slovinsku v červnu 2018, jehož režisérem a autorem je Wojtek Ziemilski. Wojtek Ziemilski je polský divadelní režisér, který často využívá techniky devised divadla v institucích činoherního divadla. Studoval divadlo v Portugalsku a je dobře obeznámen se strategiemi a praktikami britských technik devisingu díky své účasti na nejrůznějších workshopech a projektech spolupráce, které v průběhu let absolvoval. To je důvodem, proč využívá různých přístupů k práci oproti běžnému polskému činohernímu divadlu. Wojtekova práce se

[5] Odkaz na Banksyho film „Exit Through the Gift Shop" (2010).

točí kolem jazyka, možností a limitů jazyka, jakož i aspektu reality implantované na jeviště. Často se pokouší vnést „reálný" prvek (události nebo osoby) do performativního prostoru. To samo o sobě je specifická strategie, v níž je rozdíl mezi ztvárňovanou realitou a každodenní realitou setřen a zpochybněn. Představení A Show for Tourists bylo první, na němž jsem spolupracovala jako dramaturg s Wojtekem. Předtím jsme ještě společně pracovali na menších výzkumných projektech a diskusích. Po této inscenaci jsme do roku 2021 společně vytvořili ještě čtyři další projekty.

V této performanci Marysia Stokłosa, polská choreografka, předvádí taneční improvizaci, metodu improvizace, kterou si osvojila v taneční škole SNDO (School for New Dance Development, Amsterdam, Nizozemsko), založenou na spojení reality těla a prostoru s fantazií. Naladí své vlastní tělo na dané prostředí a improvizuje na základě toho, co se již děje: podvědomé pohyby těla, záškuby, rytmy prostoru. Pohyby, které dělá, improvizovaná choreografie, nevypadají jako moderní tanec, ale kombinuje zde taneční pohyby s každodenními pohyby, jakož i se zcela neobvyklými pohyby, které někdy vypadají jako by přišla o rozum. Vše nicméně má svou vnitřní logiku, rozvíjení rytmů a pohybů prostřednictvím dialogu těla, mysli a prostředí.

Na začátku přibližně po 8 minutách této silně experimentální performance se přidává hudba: hudba znějící jako znělka zábavného televizního kanálu. Také světlo se stává působivějším. Atmosféra se drasticky mění a na jeviště vstupují dvě další osoby. Představují se jako moderátoři večera, průvodci improvizací. Přišli, aby nám pomohli pochopit, co Marysia dělá. Po krátkém úvodu o tom, jak vzrušující bude tento večer, děkují sponzorům a publiku. Marysia v pozadí pokračuje v improvizaci, zatímco oni diváky seznamují s jejím životopisem: Studovala v Amsterdamu, poněvadž se chtěla rozejít s polskou taneční tradicí, jež je narativní a těžkopádná, a hledala více možností k sebevyjádření. A to našla na amsterdamské škole taneční improvizace, která dává umělci možnost samostatného tvoření, širší sadu nástrojů a estetických možností, ale především možnost vést dialog s „neznámem" (které vyplývá z dialogu jejího těla, okamžiku, prostoru a fantazie). Takže když improvizuje, umocňuje realitu a je uprostřed ní, vidí ji pouze zevnitř bez možnosti

vidět ji zvenčí. Je to tvorba konáním, bez plánování, bez dlouhého přemítání, tvoření reagováním.

Poté se průvodci dál snaží, abychom pochopili, co Marysia dělá, tím, že nás uvádějí do kontextu jejího života. Začínají dějinami Polska, odkud pochází. Říkají, že by si přáli, aby si lidé nevybavili Holocaust, když pomyslí na Polsko, ale že by si přáli, aby toto živé tělo postavili do centra toho, co by mohlo být polskostí. Hovoří o ní a ona zatím dále tančí/pohybuje se za nimi a mezi nimi jako nějaké exotické zvíře.
Od vysvětlování jejího tance přecházejí moderátoři k rodinné historii, zkoumají trauma v jejím těle, vzpomínky, DNA, které jsou rovněž součástí rovnice improvizace: babička básnířka, jež zemřela hladem, dědeček, jenž byl členem komunistické strany. A více než cokoli jiného její „židovství". „Marysia je židovka. Necítí se jako židovka. Ale to ji nečiní o nic méně židovkou." V době nástupu nového rasismu v celé Evropě: „Tančí před vámi židovka a nic se neděje." Zatímco ona tančí, oni se snaží její tanec vysvětlovat, snaží se ji sledovat po jevišti. Snaží se vysvětlovat pomocí historie, symbolismu, tanečních tradicí, jejího vlastního těla, ale stále se jim to nedaří.

V jednom okamžiku jeden z moderátorů pronese, že Marysia tím, co dělá, „usiluje o to, stát se formou, být trochu odlišnou". Krátce poté Marysia přestane tančit, odpočívá a leží na zemi, aby se uvolnila. „Řekla si: Teď skončím", konstatuje moderátor. Po chvíli moderátoři leží vedle ní na zemi. Ona vstane, začne aranžovat jejich těla, začne technikům dávat instrukce ohledně nasvícení, svléká z moderátorů část oblečení, žádá o hudbu. Obraz mrtvých těl na jevišti se střídá s obrazem uvolněných spících osob. Zvukař pouští brazilskou sambu „Dívka z Ipanemy". Obraz se proměňuje ve velmi smyslný obraz nahých těl, snad na pláži. Marysia žádá zvukaře, aby ve zvuku ponechal zapnutý pouze subwoofer, hudba se proměňuje v rytmus, se zvuky bomb v dáli.

Jádrem tohoto představení je improvizace Marysiy a moderátoři pokoušející se nám vysvětlit tento tanec, pokoušející se nám ho objasnit, abychom do něho více pronikli, ale vlastně celou dobu lavírují mezi vysvětlením a nemožností slovního vysvětlení, které je dále někdy potvrzené ironickým divadelním gestem (televizní

znělka) a někdy skryté. Základní prvek „neznáma" je Marysia sama o sobě a její improvizace. Každý večer dělá něco jiného a průvodci si s tím musí poradit. Rytmus je vždy trochu jiný, pohyb je jiný, prostorové uspořádání je vždy trochu jiné. A to byla podstata konceptu režiséra Wojteka Ziemilskiho: snažit se uchopit něco neuchopitelného, snažit se učinit něco, co je již bohaté, ještě bohatším s pomocí slov. Ale více než cokoli jiného – snažit se zpřístupnit něco vzdáleného, uměleckého, intelektuálního a osobního – publiku. A odtud pochází název představení, diváci jsou turisté v zemi tance Marysiy Stokłosové.

Zde opět nastupuje „ekonomie pochybností" a děje se tak umístěním improvizace a vysvětlením hned vedle sebe. Tyto dvě věci společně vytvářejí zvláštní ekonomii, dynamický systém, v němž se zdá, že slova někdy uspějí, někdy selhávají, někdy poukazují na totální selhání jazyka a někdy nám skutečně pomáhají pochopit. Zatímco na druhé straně tanec pokračuje a někdy se jeví jako silný, ukotvený a nezávislý – jako by se vysmíval důležitosti slov, jen aby sám v následujícím okamžiku selhal – vypadal jako hloupá „rádoby umělecká" choreografie usilující o to být exotickou a experimentální. Sotva něco uchopíme, hned nám to zase unikne: tanec, slova, osobní, historické, okamžik, divadlo…

V The Future of Image (2003), v němž studuje mimo jiné vztahy jazyka a obrazu Jacques Rancière píše:

> „Divadlo je především prostorem viditelnosti řeči, prostorem problematického převádění toho, co je řečeno, do toho, co je viděno. V souladu s tím […] je to místo vyjádření nečistoty umění, je to „médium", které jasně ukazuje […] že formy nevznikají beze slov, která je zavádějí ve viditelnost." (Rancière 2003: 88)

Tímto Rancière nemyslí prostě jen slova hry – text pronášený herci, mluví o slovech „diskursu", o slovech, která jsou základem našeho myšlení a základem naší komunikace. Tvrdí, že veškeré umění (vizuální a zde obzvláště divadelní) vždy funguje prostřednictvím konkrétního vztahu k tomu, co může být řečeno, co je řečeno a jak by to mohlo být řečeno znovu. A zcela souhlasím, že celé umění se točí kolem způsobu, jakým myslíme a vidíme a cítíme – kolem našich diskursů. Rovněž

se však domnívám, že současná performance A Show for Tourists velice specificky a záměrně zpochybňuje tuto myšlenku (opět, řekla bych, paradoxně stále v rámci „diskursu"). Slova jsou zpochybňována performativitou, počínáním samotným, pohybem v daném okamžiku, osobními reakcemi převedenými do pohybu, avšak nikdy neverbalizovanými, věcmi umístěnými vedle sebe snažícími se vzájemně si pomoci, ale zároveň se vzájemně negujícími. Existují specifické podmínky, za nichž se odehrává performativita– stejně jako v metodě improvizace, kterou používá Marysia – mimo diskurs či slova, a umožňuje nám zahlédnout „neznámé": události, prostory, pohyby, situace, které nejsou prostě nesdělitelné, ale my si ani nepřejeme je verbálně sdělit, protože jejich realita je nám jasná i bez potvrzení slovy. A já mám za to, že veškeré úsilí o „vysvětlení" v performanci A Show for Tourists vede přesně tam, do poklidného místa, kde přestáváme slovně definovat a kde mrtví z Holocaustu a odpočívající na pláži v Ipanemě leží vedle sebe bez jakýchkoli rozporů/kontradikcí.

Rancière ve Future of Image cituje Prousta (z Hledání ztraceného času, 1913) popisujícího činnost postavy malíře Elstira:

> „Jestliže Bůh Otec stvořil věci tím, že jim dal jména, Elstir je tvořil znova tím, že jim jména bral a dal jim jiná." (Proust v Rancièrovi 2003: 77)

V představení A Show for Tourists „dávání jmen" a „věc" jsou v ještě složitějším vztahu. Protože pohyb vyjadřující dávání jmen, „vysvětlování" je v tomto představení mnohonásobný: vysvětlováním tance ho tvoří znovu; dále také poukazuje na selhání vysvětlení – selhání, v němž je tanec znovu stvořen, jen aby i přesto unikl slovům. Toto by samozřejmě nebylo možné u jakéhokoli tance. Bylo to možné, protože Marysia Stokłosa je výjimečnou tanečnicí, která sama při improvizaci vstupuje do prostorů „neznáma" a je schopna vzít tam s sebou i publikum.

Duety (2019)

Posledním z mých hlavních příkladů je performance z dílny Temporary Collective a české režisérky a pedagožky KALD Petry Tejnorové, poprvé uvedená v prosinci 2019 v divadle Ponec v Praze. To byla má první spolupráce s umělci, s nimiž jinak vedu dlouhodobý neformální umělecký dialog. Toto představení se skládá ze série setkání dvou osob na jevišti. Lidé, kteří se tu setkávají, jsou performeři (profesionální i neprofesionální performeři, kteří absolvovali zkoušky), jakož i diváci. Každé setkání má scénář, jednoduše definovaný úkol, který je buď zadán písemně na malém kousku papíru, a/nebo promítán jako text na velké projekční plátno vzadu na jevišti.

Tento popis se týká konkrétního představení, premiéry, s vědomím, že každé představení je jiné. Začíná tím, že performerka přichází na scénu a pronese „Přišli jsme sem, abychom se setkali. Duety jsou setkání dvou lidí. Některá jsou krátká, jiná dlouhá, někdy se nestane nic. Jednomu z vás dám jednoduchý pokyn na tomto papíře. Pokud se zdráháte k nám přidat, můžete papír podat osobě vedle vás." Zatímco to říká, někteří diváci se nervózně smějí. Performerka podá někomu papír. Daná osoba přichází na jeviště. Text je promítán na zadní stranu jeviště: Postavte se proti sobě. Najděte klid. Skončete, až bude okamžik naplněn." Osoby stojí proti sobě, po chvíli udělají krok směrem k sobě. Stojí k sobě blíž. Dlouho stojí v této pozici. Performerka jako první učiní gesto nebo chce odejít, pohne ramenem. Chvíli se dohadují pohledem, zda je čas odejít. A po chvíli odcházejí.

Další člověk, muž, přichází na jeviště a pronese: „Tohle už jsem absolvoval. Někdy je to příjemné, někdy ne. Tady je scénář, který bych s vámi rád prošel. (Ukáže papír se scénářem/úkolem.) Pokud to nechcete udělat – můžete ho dát někomu jinému." Předá ho někomu v dalších řadách. Daná osoba ho nechce a předá ho osobě před sebou. Tato osoba ho také nechce. A předá ho někomu dalšímu v řadě před ní. Ten si ho přečte. Vstane a jde na jeviště. V promítaném textu stojí: „Postavte se proti sobě. Sledujte dech svého partnera. Sdílejte s ním rytmus svého dechu. Skončete, až bude okamžik naplněn." Stojí proti sobě. Po chvíli začnou

ztěžka dýchat. Zasmějí se. Očividně něco domlouvají. Po chvíli udělají krok směrem k sobě.

Další performer přichází v tichosti na jeviště. Stojí vpravo vzadu v rohu na jevišti a dívá se na nás. Po chvíli přejde až nahoru do poslední řady divadla Ponec. Tam nějaké osobě podá papír. Lidé kolem ní se nervózně smějí. Přicházejí na jeviště a postaví se na opačné strany prostoru. Pokyn se hned nepromítne v rámci projekce. O pár kroků se k sobě přiblíží, dívají se na prázdné plátno. Najednou se k sobě performeři přiblíží. Divačka se dotkne jeho ramene. Podají si ruce, vřele se obejmou. Lidé se smějí. Chvíli tak zůstanou. Odstoupí od sebe. Ale hned se nerozejdou.

Poté přichází na jeviště starší dáma a říká: „Přišla jsem, protože žiji sama a tady mám možnost setkat se s lidmi. S někým se setkám. Ale nevím s kým." V projekci se zobrazí text: „Postavte se blízko k sobě. Zkoumejte tvář druhého svými prsty." Začíná hrát tichá hudba, je to poprvé, a prolomí ticho. Na jeviště přichází muž. Stojí proti sobě, udělají krok směrem k sobě. Zdvihne ruku. Ona ho chytí za loket. Už to někdy dělali. Zdá se, že se znají. Vzájemně se dotýkají svých tváří.

Další obraz představuje další žena, Asiatka, přichází na jeviště. Podívá se na promítaný úkol, v němž stojí: „Postavte se blízko k sobě. Nahmatejte si vzájemně puls." Na jeviště přichází muž z druhého obrazu. Společně si sednou. Svléknou si sako. Vzájemně se snaží nahmatat si puls, vzájemně se dotýkají různých částí těla. Po chvíli se rozhodnou, že ten okamžik je naplněn a odcházejí.

Další obrazy, které následují, vycházejí z následujících úkolů: „Zazpívejte svou oblíbenou písničku tělu někoho jiného.", součástí je zpívání nahlas. „Co když začnou hrát vaši oblíbenou písničku?", součástí jsou dvě energicky tančící osoby. Dále pak obraz dvou žen, které jsou si podobné, s promítaným úkolem „Co kdybyste potkali někoho, koho znáte celý svůj život?". A tyto dvě ženy na jevišti dělají spoustu hloupostí a smějí se. Poté následuje mnoho obrazů pod titulkem „Co kdybyste se setkali s někým, koho vůbec neznáte?": dva lidé si dávají eskymácké polibky; jiní dva lidé se setkají a jeden z nich položí hlavu druhému na rameno; další dva lidé se nervózně snaží udělat něco vtipného.

Během následující scény dva performeři přicházejí na jeviště a odcházejí z něj, jdou směrem k sobě a od sebe. Někdy se zastaví a podívají se na sebe. Odcházejí. Vracejí se. Obejmou se a znovu odejdou. Někdy to vypadá, jako by tančili. Někdy vypadají znuděně. Snaží se najít vhodné pozice, když jsou spolu. Padají a vzájemně se chytí. Opět odcházejí. Vracejí se, padají, objímají se, společně jen tak sedí. Chvíli v tom pokračují dál. Tato scéna je doprovázena hudbou a hlasem recitujícím část básně ze sbírky Walta Whitmana Stébla trávy:

> Kolemjdoucí cizinče! Nevíš, jak toužebně na tebe hledím,
> Jistě jsi ten, koho jsem hledal, nebo ta, kterou jsem hledal, (přichází to ke mně jako ze sna,)
> Jistě jsem s tebou kdysi žil radostným životem,
> Všechno je přivoláno, když se spěšně míjíme, plynulí, milující, čistí, dospělí,
> Vyrostl jsi se mnou, byl jsi se mnou jako chlapec nebo dívka,
> Jedl jsem s tebou a spal s tebou, tvoje tělo se stalo nejen tvým, nenechal jsi ani moje tělo, aby bylo jen mým,
> Dáváš mi rozkoš svých očí, tváře, těla, když se míjíme, a na oplátku si bereš z mého vousu, hrudi, rukou,
> Nejsem tu, abych s tebou mluvil, jsem tu, abych na tebe myslel, když sedím sám nebo se probouzím v noci samoten,
> Jsem tu, abych čekal, nepochybuji, že tě znovu potkám,
> Jsem tu, abych si zajistil, že tě neztratím.[6]

Závěrečná scéna začíná, když místo performerky přichází žena trpící dwarfismem. Na místě je performer. Je vysoký a hubený. Žena vedle něj vypadá malinká.
Od této chvíle se jedná o duet těchto dvou osob. Improvizovaný, plný dohadování a her: dohadují se o měřítcích, komunikaci, aktivaci, rovnosti… Po chvíli hudba ustane a oni pokračují v tom, co dělají, v tichosti. Uplyne dlouhá chvíle, než toho má žena dost a jde si sednout zpět mezi diváky.

[6] Stébla trávy: výbor / Walt Whitman; [z angl. orig. přel. J. Kolář, Z. Urbánek; dosl. J. Jařab]. Hradec Králové: Cylindr, 1998

Toto představení je taneční performance; koná se na místě, které je vyhrazeno převážně tanci, a jeden z hlavních tanečníků a performerů, Tereza Ondrová, patří k nejznámějším tanečníkům a choreografům v zemi. Toto představení vnímáme jako taneční performanci, třebaže ve skutečnosti představení především znovu definuje, co je to tanec. Dialog beze slov, dohadování s pomocí gest dvou osob je považováno za tanec.

Diváci jsou zjevně nervózní, vzrušení a mají strach. Hodně se smějí. Doufají, že budou vybráni, a zároveň se toho děsí. Jakmile jsou však na jevišti, vedou si velmi dobře. Často jsou méně nervózní než performeři. Performeři nesou zvláštní odpovědnost za situaci, jak na jevišti, tak také vůči sledujícím divákům. A proto je pro ně těžké uvolnit se. Vždy se jim však podaří dostat jednoho z diváků na jeviště, aby se soustředil na daný okamžik, plně se mu věnoval, zastavil se. Dotyčný divák se na ně může spolehnout. Proto se cítí jistěji. Úkoly jsou jasně verbalizovány. Je snadné jim porozumět. Nejsou pochybnosti o tom, co by mohly znamenat. Úkoly jsou scénářem. Rytmus jejich zobrazení v projekcích, někdy před performery, někdy poté, co jejich akce již začala, a někdy se neobjeví vůbec – dodává performanci lehkost. Většina diváků na jeviště přichází, pokud jsou k tomu vyzváni, malinko nervózní, ale jdou tam. To by se ještě před několika lety v České republice nestalo. Diváci se hrozili „interakce" a „participace". Během této performance má člověk pocit, že vědí, že bez nich, pokud oni něco neudělají, se představení neuskuteční. Na premiéře diváci tleskali po každém obraze, čímž představení působilo trochu jako cirkus nebo televizní šou. To nepomáhalo. Během repríz představení tomu tak naštěstí nebylo.

Toto představení jsme od začátku stavěli na myšlence, že na jevišti budou různé typy lidí a různé typy těl. Lidé a těla, která nejsou běžně akceptována v současném tanci. Vždy šlo o vytváření možnosti přítomnosti odlišnosti. Postupně jsme začali dávat přednost setkáním na jevišti před tradičnějším „vystavením", prostým prezentováním/předvedením různých těl. Abychom se vyhnuli stanovování toho, co by bylo normální ve vztahu k tomuto „odlišnému". V rovnici, již jsme sestavili, je každý jiný, samozřejmě včetně diváků. Dále pak jsme nechtěli klást dělící čáru mezi performery a diváky. Nikdy není zcela jasné, kdo je tam náhodou a kdo tam byl

od začátku. Performeři vypadají jako diváci a někteří diváci se chovají jako performeři.

Je tam tedy mnoho neznámého pro nás, jakož i pro diváky – hlavně to, co se odehraje. Jelikož se každý scénář odvíjí jako improvizace, mezi dvěma konkrétními lidmi, v tom konkrétním okamžiku. Co je ještě důležitější, všichni se dívají – vidí, co se odehrává – ale také si umějí představit, že mezi těmi dvěma lidmi a v nich samotných se toho odehrává mnohem víc než to, co dávají najevo, co lze někdy tušit. Takže sledujeme něco, co vlastně nemůžeme zcela vědět a co můžeme brát jen jako možnosti.

Scénář, rozmanitost těl/lidí, přítomnost, neznámo, minimální gesta, spojení mezi cizími lidmi: to vše klade otázku, co je tanec. Co když pohyb nemusí být choreograficky veden umělci, co když je pohyb choreograficky řízen setkáním, dialogem, náhodou? Co když je to, jak si starší žena lehá, choreografií. Co když pouhé stání na jevišti a sledování diváků ukazuje různé typy pohybu? Mnohé z těchto otázek nejsou ničím novým a zabývají se jimi umělci v posledních desetiletích. Přesto vás však chytí za srdce, když sledujete, jak diváci participují na těchto choreografiích; a nekladou intelektuální dotazy, avšak vidí to jako krásu a jsou dojati.

Na samém počátku, když jsme plánovali vznik celého představení, jsem měla za to, že musíme začít estetickou, choreograficky vedenou částí mezi tanečníky, a poté pomalu začít zapojovat diváky, až na jevišti budou pouze diváci. Nakonec jsme se rozhodli udělat to obráceně. Začínáme s participací, ale poslední dvě scény jsou více vedeny choreograficky, jsou minimalistické, ale i delší. To umožnilo divákům získat empatii – ve vztahu k jiným divákům na jevišti, začít přemýšlet o svých vlastních setkáních, přátelích, milencích, prarodičích; a choreograficky vedené části se pak stávají okamžikem společné meditace, obrazy, které jsou pro publikum zrcadly, do nichž se mohou promítat.

Tato otevřenost diváků je dle mého názoru možná jen díky dobře předem vybudované „ekonomii pohybností". Pochybností o tom, co se odehraje na jevišti, pochybností o tom, co se odehrává na jevišti, pochybností o tom, co je připravené a

co je náhoda, dokonce i pochybností o tom, zda je tohle vůbec tanec… A ta „ekonomie pohybností" je pevně propojená s jasným scénářem – úkoly, které se objevují v projekci. Konstruování ekonomie pochybností – skladba známého a neznámého je velmi ošidný a složitý proces. Příliš mnoho pochybností by přerušilo spojení diváků s představením, ale totéž by nastalo v případě přílišné jasnosti. Přílišná jasnost divákům bere možnost mít svůj vlastní prostor pro představivost, myšlení, bytí s představením.

Prvky neznámého jsou někdy prvkem, jenž vytváří možnost náhody v dramaturgickém systému, někdy dokonce i tvůrci vše zcela nepředvídají (A Show for Tourists); rovněž mohou být prvkem, jenž systém uvádí do pochybností a pohybu (All Inclusive); nebo mohou umožnit divákům, aby plně vstoupili do systému (Duety).

Avšak prvek neznámého může fungovat také jako „potencialita". Proměnná, která nemůže být zcela uchopena, ale poskytuje mnoho možností, jak vstoupit do dramaturgické rovnice. V performanci Jana Mocka: Vaterland (Jan Mocek: Vaterland, premiéra v roce 2018 v divadle Archa v Praze) umělec Jan Mocek junior vystupuje na jevišti se svým otcem Janem Mockem seniorem. Otec není herec, ani umělec, je to ekolog v důchodu. V performanci neztvárňuje žádnou postavu, ale podobně jako někdy v dokumentárním divadle představuje sám sebe a nepředstírá, že je někdo jiný. Tato performance však není o vztahu mezi otcem a synem. Ta dvě těla jsou pozoruhodně podobná a tělo syna představuje minulost otce, zatímco otec představuje budoucnost syna. Takže setkání těch dvou tvoří potenciality minulosti a budoucnosti v přítomnosti.

V performanci Wojteka Ziemilskho Enter Full Screen (premiéra v roce 2020, v produkci European Theatre Ensemble v divadle Nowy Teatr ve Varšavě v Polsku), kterou realizujeme na platformě Zoom, hlavní herec prochází zónou, streamuje ze „zóny bez LGBT" nedaleko Varšavy. Wikipedie definuje tyto zóny takto: „Zóny bez LGBT jsou obce a regiony v Polsku, které se prohlásily za zóny nevítající údajnou „ideologii LGBT" s cílem zakázat pochody za rovnost a další akce LGBT. Od června 2020 zhruba 100 obcí (včetně pěti vojvodství), zahrnujících přibližně

třetinu země, přijalo usnesení, která vedla k tomu, že byly nazvány „zónami bez LGBT“.“ Hlavní protagonista je gay a prochází zónou, v níž není vítán. Takže toto místo aktivuje různé potenciality: co by se mohlo stát osobě, která není vítána, proč tam není vítána, a především pak – jak se postavíme k tomuto místu?

V performanci Mount Average Juliana Hetzela (premiéra v roce 2020, v produkci Campo Belgium, poprvé uvedené na festivalu Actoral – La Criée Marseille ve Francii), v níž jsme zkoumali vztah mezi mocí a uměním, a to budování pomníků jako pilířů ideologií a moci, diváci procházejí továrnou, v níž jsou staré pomníky rozdrceny na prach a recyklovány v nové pomníky. Potencialita je směřována k potencialitě změny. Publikum je v jedné chvíli vyzváno, aby vytvořilo svůj vlastní pomník, ale poslepu, s rukama prostrčenýma skrz zeď, a tudíž bez možnosti vidět na to. Budoucnost, změna, avšak i to, co vytváříme, nikdy nemůže být zcela známé předem. To je poučení z umění i historie.

5. BUDOUCNOST NEZNÁMA: VÝUKA AUTORSKÉHO / DEVISED DIVADLA

Neznámo je v mnoha směrech klíčovou součástí divadelní pedagogiky. Velice jasně si vybavuji okamžik, kdy jsem to pochopila. Bylo to v jedné situaci již před několika lety, když ode mě jeden americký student požadoval, abych mu přesně řekla, jak má udělat svůj umělecký úkol. Snažila jsem se mluvit co nejsrozumitelněji, několikrát jsem mu opakovala jeho úkol, než jsem pochopila, že nejde o to, že by nechápal, co má za úkol: on očekával, že mám nějakou představu o výsledku toho úkolu. V ten okamžik jsem si uvědomila, že všichni studenti se učí zrcadlením a skládají zkoušky tím, že říkají to, co od nich jejich učitelé očekávají. Tak v naší kultuře funguje veškeré školství již od mateřské školky. Pochopila jsem, že ve výuce umění tohle opravdu není možné. Že nikdo neví, co má udělat, dokonce ani on sám, dokud to neudělá. A musela jsem mu vysvětlit, že v žádném případě netuším, co bude muset udělat; jak tvoří; co vybuduje. Po této nepříjemnosti přišel s velice krásnou situační performancí. Nejsem si jista, zda se něco naučil, ale já rozhodně ano. Od té doby se snažím, aby studenti nejprve pochopili, že od nich nečekám nic jiného, než že se budou řídit svou vlastní kreativitou, potřebami a niternými impulzy.

Já jako pedagog vyučující devised divadlo budoucí režiséry musím být otevřená mnoha možnostem; vést je pouze prostřednictvím sdílení svých zkušeností, ale nic jim nevnucovat; a využívat zkušeností k tomu, abych naslouchala studentům a slyšela je jako „potenciality", abych slyšela někdy dřív než oni, v čem jsou dobří, co chtějí, jaké mechanizmy jsou jim blízké.

Jacques Rancière ve své často citované knize Ignorant Schoolmaster[7] píše o Josephu Jacototovi, učiteli francouzštiny na konci 18. století, který učil v Belgii, aniž by znal jejich jazyk (vlámštinu). Učí je používat knihu, studenti a učitelé se setkávají nad knihou a učitel učí, aniž by věděl, avšak učí je zkoumat, být proaktivní, sdílet. A především že nepotřebujete nikoho, aby vás učil, že prosté setkání nad knihou vytváří možnost znalosti. Rancière nazývá tuto knihu „třetí

[7] Rancière Jacques, and Kristin Ross. The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation. Stanford University Press, 1999.

věcí". Tato třetí věc je něčím, co stojí mimo učitele a mimo studenty, co je mezi nimi, co je společné a zároveň neznámé oběma stranám, co však vytváří základ pro zkoumání a setkání. V divadle je to představení, to co během zkoušek existuje jen jako potencialita.

Jako dramaturg pracující v oblasti devised divadla jsem zvyklá řídit se umělci – snažit se poznat, co chtějí, co mají a co by mohlo fungovat, často dřív, než to vědí sami. A myslím, že tato dovednost umělecké empatie, jakož i předvídání potencialit je nesmírně užitečná ve výuce režisérů devised divadla. Mám větší trpělivost a výdrž být v neznámém se studenty, někdy až příliš velkou. Řekla bych, že metody, cíle a hlavní zásady výuky devised divadla ve velké míře vycházejí z různých forem neznámého a potencialit.

Jak jsem již uvedla v úvodu: veškeré devising je bádáním, zkoumáním, vrháním se do neznáma. Je o tvoření nových způsobů, jak prožívat a myslet společně s diváky. Je to neustálé vyjednávání mezi tím, co chceme a co máme, co chceme vytvořit a co nám nabízí realita, mezi tím, jak jsou věci nazírány společností, a ostatními potenciály, které mají. Je to o hledání nových způsobů, jak na věci nahlížet a jak s věcmi být. Rovněž je to spojování často velice rozdílných věcí – vytváření nových konfliktů; rozkol ve vyjednávání – vytváření kritického myšlení, nových perspektiv, pochybování. A to vše s nástroji, které jdou daleko za jazyk, jsou možné pouze prostřednictvím jednání, performativním konáním.

Naše kultura je silně založena na jazyce, na vysvětlování. Rovněž je založena na stanovování jasných cílů a plánů a na funkčnosti. Avšak skutečná kreativita a kritičnost takhle nefungují – funguje mimo jazyk a mimo plánování – převážně prostřednictvím „nehod/náhod", věcí, které jsme ve skutečnosti neočekávali.

Nutit studenty do tak hlubokého neznáma nahání velký strach – jak mně, tak studentům. Pomáhá potlačení soudů a názorů. Jak jsem již říkala – sdílení konkrétní zkušenosti učitele je nezbytné; nemohu nesdílet to, co jsem zažila. Mé zkušenosti však nikdy nemohou být formulovány jako názory a soudy. Názory a soudy drží zkoumání v tom, co je již známo, ve strachu z neznáma, zatímco verbalizace předcházejících nebo současných zkušeností se blíží sdílení, alespoň člověk mluví

otevřeně o zkušenosti konkrétní osoby v konkrétním okamžiku a student se pak může rozhodnout, jak důležité to je pro jejich projekt nebo myšlenku.

Metodika výuky devisingu je pak často založena na nesmírně jednoduchých, minimalistických úkolech, které očividně otevírají možnost pro náhodné výsledky, v nichž každý student může pracovat prostřednictvím reagování a jednání, ale také se řídit svými vlastními reakcemi, a tak začít formovat své vlastní metodiky.

Cílem je poskytnout studentům otevřené pedagogické systémy, v nichž jsou vedeni a jejich práce je moderována, ale v nichž se neřídí konkrétní estetikou, obsahem nebo uměleckými ideologiemi (čemuž je velice obtížné se vyhnout). Cílem je dále pochopit devising jako kreativní a kritické myšlení, zkoumání, formu výzkumu, jenž umožňuje nové vnímání/chápání jak tvůrců, tak diváků. Umění pak spočívá převážně v nalézaní způsobů, jak sdílet toto zkoumání, posunování vnímání a „neznáma" s diváky, v tom, jak je vyzvat k účasti, ale nemanipulovat s nimi.
V tomto spatřuji etický či dokonce politický aspekt devisingu, který sahá od procesu k divákům.

Citované publikace

- Bohm, David. On Dialogue. Routledge, 1996.
- Didi-Huberman, Georges. Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art. Penn State Univ Press, 2005.
- Rancière Jacques, and Gregory Elliott. The Future of the Image. Verso, 2003.
- Rancière Jacques, and Kristin Ross. The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation. Stanford University Press, 1999.