

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Teorie a kritika

DIPLOMOVÁ PRÁCE

GOB SQUAD: HRDINOVÉ NAŠÍ DOBY

Eliška Raiterová

Vedoucí práce: doc. Mgr. Martina Musilová, Ph.D.

Oponent práce: Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

Datum obhajoby: 25. 1. 2021

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Theory and criticism

MASTER THESIS

GOB SQUAD: HEROES OF OUR TIME

Eliška Raiterová

Supervisor: doc. Mgr. Martina Musilová, Ph.D.

Opponent: Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

Date of Presentation: 25. 1. 2021

Academic Degree to Be Obtained: MgA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci na téma

GOB SQUAD: HRDINOVÉ NAŠÍ DOBY

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Souhlasím s využitím práce pro prezenční studium v knihovně AMU

V Praze, dne

Eliška Raiterová

Abstrakt

Magisterská diplomová práce *Gob Squad: hrdinové naší doby* se zabývá prací britsko-německé performanční skupiny Gob Squad s důrazem na performance odehrávající se v prostoru města. První část práce představuje úvod do kontextu a zásadních východisek skupiny Gob Squad. Ve druhé části autorka blíže představuje práci skupiny a její tvůrčí metodu a zaměřuje se na otázku, jak s britskými a německými pojmy a fenomény operovat v českém teatrologickém prostředí. Ve třetí části analyzuje témata skupiny a její poetiku na příkladu performance *Super Night Shot*, již nahlíží mytologickou perspektivou na základě schématu monomýtu Josepha Campbella a jungiánskou perspektivou prostřednictvím archetypů. Analýze performance předchází analýza krize místa na základě konceptů Marca Augého, Christiana Norberga-Schulze a Jana Gehla. Za výzkumem performancí skupiny Gob Squad stojí otázka, jak může divadelní (performativní) perspektiva obohatit problematiku současného města.

Abstract

Master's thesis *Gob Squad: Heroes of Our Time* deals with the work of the British-German performance group Gob Squad with an emphasis on performances taking place in an urban space. The first part of the work is an introduction to the context and fundamental starting points of the Gob Squad group. In the second part, the author introduces the work of the group and its creative method and focuses on the problematics of how to operate with British and German concepts and phenomena in the Czech theatrical environment. In the third part, the author analyses the themes of the group and its poetics on the example of the performance *Super Night Shot*, which is viewed from a mythological perspective based on the Joseph Campbell's scheme of monomyth and from the Jungian perspective through archetypes. Performance analysis is preceded by an analysis of the crisis of the place based on concepts of Marc Augé, Christian Norberg-Schulz and Jan Gehl. Behind the research of the performances of the Gob Squad group is the question of how a theatrical (performative) perspective can enrich the issues of the contemporary city.

Ráda bych poděkovala doc. Mgr. Martině Musilové, Ph.D. za její čas, myšlenky a podněty při vedení této diplomové práce a také za to, že mi byla po celou dobu studia inspirací a oporou.

Děkuji doc. Mgr. Daniele Jobertové, Ph.D. za tutorování překladu Marca Augého, které se stalo jakousi neutuchající laboratorní misí a bylo pro mě velmi podnětné a motivující.

V neposlední řadě děkuji všem knihovníkům z knihovny DAMU za vstřícnost a velkorysost nejen v době pandemie. Děkuji rodičům a Oskarovi.

OBSAH

I. ÚVOD.....	12
II. KOŘENY GOB SQUAD: KONTEXT A VÝCHODISKA	15
II.I. Laboratoře Nottingham a Giessen.....	15
II.II. Kontext Velké Británie.....	17
II.II.I. Thatcherismus v praxi.....	17
II.II.II. Live Art, britská kontrakultura.....	19
II.II.III. Site specific.....	21
II.II.IV. Forced Entertainment.....	22
II.II.V. Bobby Baker.....	24
II.III. Německá recepce.....	27
II.IV. Kolektiv jako základ	30
II.V. Základní východiska	33
III. PRÁCE GOB SQUAD: OTÁZKY TERMINOLOGIE A METODOLOGIE.....	34
III.I. Vytržení z každodennosti: rámování reality a <i>site-related</i>	36
III.II. Hra, úkoly a pravidla	42
III.III. Od voyerismu k „nalezeným performerům“	46
III.IV. Koluze: souhra i tajná úmluva.....	48
III.V. Rampa a distance.....	50
III.VI. Distance a intimita.....	51
III.VII. Transformovat se podél zájmu.....	53
IV. VSTUP DO TRANZITNÍCH ZÓN.....	55
IV.I. Výzva: člověk a současné město.....	55
IV.I.I. Augé: Ne-místa jako symptomy.....	55
IV.I.II. Norberg-Schulz: Ztráta místa jako existenciální opory.....	60
IV.I.III. Gehl: Ztráta místa jako prostoru pro spontánní setkání.....	62
IV.I.IV. Setkání.....	64

IV.II. Odpověď: vzdor ne-místům.....	65
IV.II.I. Mytologická perspektiva na příkladu performance <i>Super Night Shot</i>	65
IV.II.II. Diváci a kolemjdoucí jako moudří starci.....	68
IV.II.III. Návrat.....	70
IV.II.IV. Popkultura a mainstream.....	72
IV.II.V. Neztratit duši.....	74
V. ZÁVĚR	76
VI. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	79

PŘÍLOHA Č. 1 Obrazová příloha

PŘÍLOHA Č. 2 Soupis vybraných performancí Gob Squad

PŘÍLOHA Č. 3 Soupis českých hostování Gob Squad

PŘÍLOHA Č. 4 Překlad výňatku z knihy Marca Augého *Ne-místa: Úvod do nadmodernity (Non-Places: An Introduction to Supermodernity)*

„[...] nikdy nebudeme vědět, proč jsme prchavě citliví na záblesk tohoto kusu zdi, na iluzi krásného pohledu, který na okamžik nechá vytrysknout nebeské barvy „přes střechu“, nebo na světla kavárny na rohu ulice, na vždy nepředvídatelné vlastnosti křižovatky, kterou přecházíme každé ráno – křižovatky cest, kde nikdy nepřamení nic než neurčitý a obnovovaný pocit očekávání. Žádný tvůrce, žádný architekt, žádný politik není zodpovědný za tyto emoce, které jsou součástí rozkoše z města.“

Marc Augé, *Antropologie současných světů*

„Therefore, we get into real situations, because we want to be surprised and we have a desire to do that. But when I'm running through the streets in my underwear again, I think to myself, what a strange job.“

Z rozhovoru s Johannou Freiburg a Bastianem Trostem

I. ÚVOD

Když jsem volila téma pro svůj magisterský výzkum, věděla jsem, že bych chtěla vytěžit poznatky ze své studijní zkušenosti na Institutu pro aplikovanou divadelní vědu v německém Giessenu. Již při první rešerši před plánovaným odjezdem jsem narazila na skupinu Gob Squad, původem částečně právě z Giessenu. Překvapilo mě, že o ní navzdory její bohaté dlouhodobé činnosti a pětinasobném hostování v ČR neexistují v českém divadelním prostoru žádné publikace, diplomové práce ani obsáhlejší články, a tato skutečnost mě motivovala k dalšímu studiu. Gob Squad pro mě představovali velký objev, neboť jsem o nich do té doby neslyšela a jejich metoda kolektivní tvorby mi byla stejně jako jejich performance velmi sympatická, také proto, že podobný přístup uplatňuji i ve své praktické divadelní činnosti.

Pobyt v Giessenu jsem absolvovala v zimním semestru 2018/19, tedy v roce, kdy došlo ke střídání strážní na profesorském postu Institutu, důležité pozici, která do značné míry určuje jeho směřování. Mnoho let na Institutu působícího a velmi oblíbeného profesora Heinera Goebbelse nahradil francouzský choreograf a performer Xavier Le Roy a tuto změnu intenzivně prožívali jak studenti, tak pedagogové. Navzdory jistému napětí a pohybům, které v té době panovaly, se mi podařilo, myslím, pochopit podstatu Institutu jakožto zázemí rozkročeného na pomezí teorie a praxe a načerpat dostatek podnětů pro svůj výzkum. Za tuto skutečnost vděčím jak giessenské knihovně a mediátce, tak především tamním studentům, s nimiž jsem mohla spolupracovat i rozmlouvat a lépe tak do prostředí proniknout. V neposlední řadě vděčím za podněty studentům zahraničním, kteří měli stejně jako já od Institutu odstup a s nimiž se vždy nejlépe a nejuvolněji diskutovalo.

Skupina Gob Squad existuje od roku 1994 a od té doby se její tvorba pochopitelně vyvíjela, proměňovala. Cílem této práce není obsáhnout všechnu tvorbu a veškeré její fáze, aspekty a proměny. Cílem je pokusit se tvorbu Gob Squad představit s důrazem na jeden konkrétní moment, který ji od počátku provází, a tím je konfrontace s prostorem města. Za výzkumem performancí Gob Squad v městské prostoru pak stojí otázka „Jak může divadelní (performativní) perspektiva obohatit problematiku současného města?“, co nového může vedle existujících urbanistických či filozofických teorií odkrýt, případně ponouknout k řešení? Současné město v tomto případě představuje jakousi kondenzaci západního světa s jeho nynějšími problémy.

Zásadní východisko pro mou práci představuje performance *Super Night Shot*, kterou Gob Squad performují od roku 2003 v různých městech po celém světě a kterou jsem měla možnost zhlédnout v říjnu 2019 v rámci zahájení činnosti brněnské dramaturgické a produkční platformy Terén. V této performanci spatřuji krystalizaci témat i přístupů, které charakterizují tvorbu Gob Squad od počátku dodnes. Taktéž se o ni významně opírám z toho důvodu, že mohu využít vlastní divácké zkušenosti. Oproti tomu performance tematizující konfrontaci s městskou krajinou z konce devadesátých let nejsou ve většině případů ke zhlédnutí dostupné a existují pouze jejich fragmenty či ani to ne, a je tedy možno pracovat jen s fotografiemi a dostupnými textovými materiály. Významnou oporou pro mě v tomto ohledu byly publikace vydané samotnou skupinou, obsahující rozhovory, kratší teoretické statě a dobové reflexe, totiž knihy *The Making of a Memory: Ten Years of Gob Squad remembered in words and pictures* (2005), *Gob Squad and the Impossible Attempt to Make Sense of it All* (2010) a nová německá publikace *Gob Squad: »What are you looking at?«* (2020).

Nabízela by se otázka, proč se v práci nevěnuji spíše novým performancím, které jsem mohla vidět (a viděla). I takovou možnost jsem zvažovala, ovšem novější performance jsou skutečně orientovány více na jeviště a musela bych tudíž upustit od tématu konfrontace s městským prostorem, které mě na skupině Gob Squad přitahovalo nejvíc. V tomto tématu totiž spatřuji své téma a ve způsobu, jakým ho Gob Squad konfrontují, také svou generační výpověď. Ve městě a v rozvinutém globalizovaném světě jsem vyrostla, několik odpolední v době své puberty jsem strávila se spolužáky v obchodních domech, s nadšením jsme „o volné hodině“ chodili do McDonaldu, mám již od dětství neustálou a intenzivní zkušenost se supermarketem, nádražními halami, letišti, hotely a dalšími typicky velkoměstskými tranzitními prostory. Již několik let bydlím v blízkosti Hlavního nádraží, se kterým se tak pravidelně potýkám, když jdu nakoupit do nádražního supermarketu, nebo celým nádražím procházím, když se jdu projít na Vítkov. Tyto specifické městské prostory, o nichž v práci bude ještě dost napsáno, jsou ve mně a ve všech mých vrstevních a přátelích hluboce zakořeněné a kladu si tudíž otázku, k čemu nás tato zkušenost determinuje.

V průběhu bádání jsem pochopila, že snažím-li se proniknout do práce skupiny, která vyrůstá z výsostně interdisciplinárního zázemí, bude zapotřebí práci metodicky koncipovat také tak. Vedle teatrologické literatury (Lehmann, Fischer-Lichte, Lazarowicz) jsem si průběžně začala brát na pomoc literaturu antropologickou (Huizinga, Plessner, Caillois, Turner, Augé,

Kulmiński), urbanistickou (Gehl, Hábllová), religionistickou (Campbell), sociologickou (Mead, Goffman, Bauman), filozofickou (Norberg-Schulz, Koubová) a psychologickou (Jung). Místo jedné vertikální linie, která by mě vedla k zevrubné analýze konkrétní performance a následnému zobecňování se tak přede mnou začala rozprostírat široká tkáň, skrze kterou bylo třeba nejprve proniknout, aby se vertikálnost vyjevila. Práci jsem rozvrhla do tří částí:

První část představuje úvod do kontextu a zásadních východisek Gob Squad. Představím zde jak školy, z jejichž zázemí Gob Squad vyrůstali, tak konkrétní britský kontext osmdesátých a počátku devadesátých let, který byl pro jejich formování klíčový. V celé první části pro mě bude oporou diplomová práce členky Gob Squad Berit Stumpf obhájená na giessenském Institutu v roce 1997, kterou jsem měla k dispozici ke studiu během svého pobytu. Využiji obsahu i struktury textu Stumpf, abych mohla pojednat o tom, jak Gob Squad sami nahlíželi své počátky ve druhé polovině devadesátých let, a tento náhled doplním a rozvedu.

Ve druhé části práce představím blíže práci skupiny a pokusím se ji zachytit terminologicky a metodologicky. Prostor tak dostanou stěžejní pojmy související s prací Gob Squad, jakými jsou rámování reality, distance, metoda *site-related*, tzv. „úkoly“ či „nalezení performeří“. V této části se také zaměřím na otázku, jak s těmito pojmy operovat v českém teatrologickém prostředí a jaké momenty představují úskalí naší současné teatrologie.

Druhá část práce tak připraví půdu pro část třetí, v níž pojednám o performancích tematizujících člověka v současném městě, v první řadě o performanci *Super Night Shot*, na základě analýzy krize místa. Městský fenomén tzv. „ne-míst“ vytyčím jako výzvu a budu sledovat tvorbu Gob Squad jako odpověď na tuto výzvu.

Vedle performance *Super Night Shot* v textu dále pracuji s dílčími příklady z performancí *House* (1994), *Work* (1995), *An Effortless Transaction* (1996), *Calling Laika* (1998), *Room Service: Help Me Make It Through the Night* (2003) a *Kitchen: You've Never Had It So Good* (2007). Z novějších performancí zmiňuji *Western Society* (2013) a *I Love You Goodbye* (2019), které jsem na rozdíl od starších performancí měla možnost živě zhlédnout.

K práci přikládám obrazovou přílohu, soupis vybraných performancí Gob Squad, soupis jejich českých hostování a vlastní překlad výňatku ze začátku kapitoly *Od míst k ne-místům* z knihy Marca Augého *Ne-místa: Úvod do nadmodernity*. Kniha se problematiky dotýká a její český překlad doposud neexistuje.

II. KOŘENY GOB SQUAD: KONTEXT A VÝCHODISKA

II.1. Laboratoře Nottingham a Giessen

Počátky britsko-německé skupiny Gob Squad bývají datovány rokem 1994. Právě tehdy došlo k setkání britských studentů se studentkami německého Institutu pro aplikovanou divadelní vědu z hesenského Giessenu, a to při Trent University v Nottinghamu, anglickém městě ležícím v regionu East Midlands, přibližně dvě stě kilometrů severně od Londýna. Studenti tamějšího programu Creative Arts Sean Patten a Sarah Thom začali spolupracovat s Berit Stumpf, která přijela do Anglie z Německa na studijní stáž. Do projektu společně záhy zapojili ještě tři další studenty: Liane Sommers a Alexe Large z Trent University a Johannu Freiburg z giessenského Institutu.

Neoficiální rebelské počátky skupiny lze ovšem na základě její neautorizované biografie¹ vystopovat až do roku 1992, kdy britská část studentů vytvořila představení s cílem dostat se bez placení na renomovaný multižánrový festival Glastonbury. To se jim také podařilo, performance *Gorgeous* odehrávající se na lešení, jehož vrcholu dominovala vana, měla vřelý ohlas u festivalových nadšenců i u nottinghamských univerzitních lektorů. Zatímco festivaloví hýřilové v nich spatřovali „úžasné zábavné nesmysly“,² lektoři je vyzdvihovali jako ostrou marxistickou kritiku třídního systému.³

Právě cestou na glastonburský festival vznikl údajně i název skupiny *Gob Squad*. Do češtiny bychom ho mohli přeložit snad jako „tým zaplivanců“ nebo „skupina držek.“⁴ Byl vybrán náhodně, když studenti uvnitř dodávky našli kazetu s namixovanou hudbou právě s tímto popiskem. Zároveň měl však název sloužit jako ironický odkaz na existující společenství autonomně organizovaných věřících *God Squad*, kterýmžto krokem se studenti přihlásili k demokratickému způsobu kolektivní tvorby, v němž neexistuje žádná hierarchie ani striktní rozdělení rolí.

¹ GOB SQUAD. *The Making of a Memory: Ten Years of Gob Squad remembered in words and pictures / 10 Jahre Gob Squad erinnert in Wort und Bild*. QUIÑONES, Aenne (ed.). Berlin: Synwolt Verlag, 2005, s. 163-173.

² Ibid., s. 163.

³ Ibid. Podobně se na Glastonburský festival dostali Gob Squad také o rok později, tentokrát s performancí *Domestic Bliss*. Pod tímto názvem se skrývaly krátké satirické výjevy umístěné do dvoupatrových kartonových kulís, které představovaly kuchyň, obývací pokoj a koupelnu.

⁴ Z anglického *gob*, huba, držka, chuchvalec, flusat, plivat; a *squad*, mužstvo, oddíl, tým, skupina. Na začátku názvu stál původně určitý člen, „The Gob Squad.“ Byl vyňat v roce 1997.

Oba studijní obory, jak Creative Arts na Trent University, tak Institut pro aplikovanou divadelní vědu při giessenské Justus-Liebig-Universität, představovaly v devadesátých letech významné umělecké laboratoře, ve kterých se kladl důraz na propojení teorie a praxe a zároveň na tvorbu napříč různými uměleckými obory. Členové Gob Squad ve své knize *Gob Squad and the Impossible Attempt to Make Sense of It All* přiznávají, že tradiční divadlo v divadelních budovách je v době studií vůbec nezajímalo.⁵ Už od počátku se práce skupiny pohybovala na pomezí divadla, happeningu, výtvarného a konceptuálního umění a nejčastěji byla situována do veřejného prostoru.

Berit Stumpf a Johanna Freiburg studovaly na giessenském Institutu pod vedením romanistky a historičky Helgy Finter, kterou si jako svou pokračovatelku v roce 1992 vyvolil zakladatel Institutu, divadelní vědec a kritik polsko-amerického původu Andrzej Wirth. Wirth Institut založil v roce 1982 právě s cílem propojit po vzoru amerických divadelních studií (*theatre studies*) studia divadelní teorie a praxe.⁶ Institut byl od počátku, a je dodnes, založen na systému výuky hostujících profesorů. Stumpf a Freiburg tak zde v průběhu devadesátých let zažily mnoho pedagogů. Za všechny můžeme z nejvýraznějších jmenovat Richarda Schechnera, Patrice Pavise nebo Heinerja Goebbelse. Z výběru zmíněných osobností je patrný široký záběr studia, který se oběma studentkám naskytl: teoretický, filozofický, historický, kritický, ale také praktický, performativní, hudební, a tak dále. V bezprostřední blízkosti Frankfurtu nad Mohanem mohli také studenti v divadle TAT (*Theater am Turm*) zhlédnout klíčové průkopníky nového divadla a performance: Marinu Abramović, Laurie Anderson, Jana Fabre, skupiny Wooster Group, Rosas nebo Jana Lauwerse a Needcompany.⁷

V Nottinghamu se zase volbou dvouoborového studia z nabídky „hudba, tanec, performance a visual arts“ kladl důraz na multimediálnost vzdělání studentů. Podobně koncipované studijní programy se v Británii v této době otevíraly také na univerzitě v Brightonu, Manchesteru, Leicesteru a Dartington Hall.⁸ Pedagogové kurzů na nottinghamské univerzitě

⁵ GOB SQUAD. *Gob Squad and the Impossible Attempt to Make Sense of It All*. Editor Johanna FREIBURG. Nottingham: Gob Squad, 2010, s. 10.

⁶ WIRTH, Andrzej. Lob der dritten Sache: Jubiläumsrede am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft. *Spiegel der Forschung: Wissenschaftsmagazin d. Universität Gießen*. 2003, roč. 20, č. 1/2.

⁷ QUIÑONES, Aenne. Be Part of Something Bigger. In: *Gob Squad: „What are you looking at?“* Berlin: Alexander Verlag, 2020, s. 24.

⁸ STUMPF, Berit. *Looking for the beauty in the everyday and mundane: zur Theatralisierung von Alltagsräumen im zeitgenössischen britischen Performancetheater am Beispiel der Gruppe The Gob Squad*. Giessen: 1997. Diplomová práce. Justus-Liebig Universität Giessen, Institut für Angewandte Theaterwissenschaft, s. 19.

vzešli z hnutí Fluxus a upřednostňovali podobně jako pedagogové v Giessenu interdisciplinární pojetí umění, ve kterém nelze umění oddělit od všedního dne.⁹

Na Gob Squad tedy měl zásadní vliv způsob výuky na obou školách, ono specifické uchopování a objevování umění, velkorysé a širokospektrální, a zároveň dění ve Velké Británii, které probíhalo mimo akademickou půdu. Mám na mysli kulturně-politické ovzduší osmdesátých a devadesátých let, které se pokusím nastínit v následujících kapitolách.

II. II. Kontext Velké Británie

II. II. I. Thatcherismus v praxi

Ve Velké Británii jsou osmdesátá léta neodmyslitelně spjata s vládou Margaret Thatcherové. Thatcherová se stala premiérkou za britskou pravicovou Konzervativní a unionistickou stranu v roce 1979. Její rázné a střízlivé uvažování dopadlo na úrodnou půdu u Britů, kteří byli již několik let sužováni inflací, národními stávkami a spořivou ekonomickou politikou labouristických premiérů Harolda Wilsona a Jamese Callaghana. Poměrně záhy po svém zvolení se tak Thatcherové podařilo centralizovat moc do svých rukou a v Británii nastalo období známé jako thatcherismus, které utvářelo britskou politiku až do roku 1990. Člen kabinetu Thatcherové Nigel Lawson thatcherismus definoval jako „*směs volného trhu, finanční disciplíny, přísné kontroly veřejných výdajů, daňových škrťů, nacionalismu, viktoriánských hodnot, privatizace a špetky populismu.*“¹⁰ Thatcherové konzervatismus vyplněný sliby návratu viktoriánských hodnot se zároveň snoubil s monetární pro-americkou politikou volného trhu, kterážto kombinace se snažila produkovat velmi konkrétního občana Británie: bílého heterosexuála s podnikatelskými ambicemi žijícího v tzv. nukleární rodině,¹¹ usilujícího o dosažení co největšího možného individuálního bohatství a blahobytu. Thatcherové se podařilo vytvořit systém, který podněcoval podnikatelskou ctižádost a následně odměňoval ty, kteří prokázali, že se o sebe dokážou postarat. Tato striktní politika měla za důsledek prohloubení sociálních rozdílů. Na jedné straně stáli tzv. *New Rich*, noví

⁹ QUIÑONES, Aenne. *Be Part of Something Bigger*, s. 23.

¹⁰ „*The right definition involves a mixture of free markets, financial discipline, firm control over public expenditure, tax cuts, nationalism, “Victorian values”, privatization, and a dash of populism.*“ MCSMITH, Andy. *No Such Thing as Society: A History of Britain in the 1980s*. London: Constable, 2011, s. 18–19.

¹¹ Termín *nukleární*, případně *atomární rodina* označuje v antropologii a sociologii domácnost, ve které žijí společně rodiče se svými dětmi bez dalších rodinných příslušníků (prarodičů, tet, strýců atp.). Viz JANDOUREK, Jan. *Průvodce sociologií*. [Praha]: Grada Publishing a.s., 2008, s. 187.

bohatí obyvatelé bez aristokratického původu, kteří zbohatli díky privatizaci, a na druhé straně chudí nezaměstnaní, jejichž počet především po uzavření mnoha těžebních dolů v severní Anglii masově vzrostl.¹²

Thatcherové nekompromisní politika „ekonomické stabilizace země“ neměla pochopitelně vliv pouze na politickou a sociální sféru Británie, nýbrž také na oblast kultury: divadlům se odebíraly dotace a ta následně krachovala. 30. března 1984 byl publikován dokument londýnské Umělecké rady (*Arts Council*) s názvem *The Glory of the Garden*,¹³ který navrhoval ukončit činnost několika divadelních společností, mimo jiné divadla Royal Court, jež bylo považováno za „vyčerpané“,¹⁴ a zároveň navrhoval reformu celého systému financování kultury. Zajištění prostředků ve výši šesti miliónů liber na kulturu mělo být převedeno z Londýna do jednotlivých regionů. Ačkoli se tento krok může jevit jako snaha o decentralizaci, ve skutečnosti byl součástí návrhu promyšlený plán financovat prostřednictvím Londýna kontrolovanou síť třinácti měst. V těch se měl v následujících pěti letech postupně klást důraz na výtvarné umění, tanec, divadlo, hudbu a vzdělání. Tento plán se nakonec nikdy plně nerealizoval.¹⁵ I tak byla ale kultura v Británii pod neustálým tlakem a dohledem. Thatcherová prosazovala kulturní politiku individualismu a stěžejní kvalitou všech uměleckých odvětví byla schopnost obstát na trhu. Je tudíž logické, že se převažujícím žánrem britského divadla stal v osmdesátých letech muzikál. Britský divadelní kritik Michael Billington podotýká, že muzikál vlastně představoval thatcherismus v praxi, neboť „oslavoval triumf individualismu a výnosnosti.“¹⁶ Divácky úspěšné muzikály s líbivými písněmi *Kočky (Cats)* nebo *Fantom opery* skladatele a producenta Andrew Lloyd Webbera byly pro Thatcherovou vzorovým příkladem, jak by mělo vypadat divadlo.¹⁷

¹² MCSMITH, Andy. *No Such Thing as Society.*; HAKLOVÁ, Tereza. *Proměny britské společnosti za éry Margaret Thatcherové.* Plzeň, 2015.

¹³ Název dokumentu parafrázoval stejnojmennou báseň Rudyarda Kiplinga z roku 1911, jejíž pasáž v textu citoval:

*Our England is a garden, and such gardens are not made
By singing: "Oh, how beautiful!" and sitting in the shade,
While better men than we go out and start their working lives
At grubbing weeds from gravel-paths with broken dinner-knives.*

Viz. PEACOCK, D. Keith. *Thatcher's Theatre: British Theatre and Drama in the Eighties.* Westport, CT and London: Greenwood Publishing Group, 1999, s. 42.

¹⁴ *Ibid.*, s. 43.

¹⁵ *Ibid.*, s. 42–43.

¹⁶ BILLINGTON, Michael. Margaret Thatcher casts a long shadow over theatre and the arts. *The Guardian* [online]. 2013 [cit. 02.05.2020]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/stage/2013/apr/08/margaret-thatcher-long-shadow-theatre>.

¹⁷ *Ibid.* Zajímavé může být pro srovnání v tomto kontextu připomenutí dobové kulturní politiky ve Francii. Právě na začátku osmdesátých let nastupuje společně s nově zvoleným prezidentem François Mitterrandem také

II.II.II. Live Art, britská kontrakultura

Tento jistý útlak ze strany vládnoucích struktur měl na kulturu ovšem klíčový vliv ještě z jiného hlediska. Jak tomu v podobných situacích bývá, pomalu, ale jistě se v jejích základech začala rodit kontrakultura. Napříč uměleckou scénou se v osmdesátých letech začaly objevovat projevy alternativních aktivit, které byly nefinancované a širší veřejnosti často nedostupné.¹⁸ Právě tato dekáda podnítila vznik divadelní skupiny, která představovala zásadní inspiraci pro Gob Squad: Forced Entertainment. Její umělecký šéf Tim Etchells na osmdesátá leta vzpomíná ve své knize *Certain Fragments*:

„V roce 1984 jsme se přestěhovali do Sheffieldu a začali vystupovat. Bylo nás sedm. Bylo to v době thatcherismu, kdy jste se mohli skrýt mezi 3–4 miliony nezaměstnaných, tiše pokračovat ve své práci a být chudý. Spousta umělců to udělala – malíři, hudebníci, performeré, filmaři – na severu Anglie, na jihu, všude.“¹⁹

Kontrakultura začala spontánně vyrůstat mezi jednotlivými uměleckými druhy, žánry a formami. Začalo se mluvit o tzv. hnutí *Live Art*. Termín se v Británii rozšířil především díky festivalu *National Review of Live Art*, jež se konal poprvé v roce 1980 v Nottinghamu a představil umění napříč druhy: performance, instalace, sochy, tanec.²⁰

Berit Stumpf se ve své diplomové práci s definicí *Live Art* potýká a upozorňuje na odlišnost od amerických happeningů šedesátých let, často nazývaných stejně, se kterými ovšem nemá tento výhradně britský fenomén mnoho společného. Stumpf odkazuje na definici Nicka Kaye, který *Live Art* vnímá spíše jako specifický způsob nahlížení na umění:

„‘Live Art‘ je v tomto smyslu přístup stejně tak jako performanční praxe, je to termín, který ponouká k určitému způsobu nahlížení na práci, rámeček, pomocí něhož se představení

nový ministr kultury Jack Lang. Ten okamžitě zdvojnásobuje rozpočet pro kulturu, od roku 1982 rozpočet stoupá ze tří miliard franků na šest miliard. Kulturní dotace jsou přístupné nejrůznějším uměleckým projevům, obroda kulturní činnosti je jednou z priorit Langovy politiky. PROFTOVÁ, Veronika. *Francouzský model kulturní politiky: Francouzská výjimka?*. Praha, 2010.

¹⁸ BAILES, Sarah Jane. Profane Illumination: Theatre and Forced Entertainment. In: *Performance theatre and the poetics of failure: Forced Entertainment, Goat Island, Elevator Repair Service*. New York: Routledge, 2011, s. 83–84.

¹⁹ ETHELLES, Tim. *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*. London ; New York: Routledge, 1999, s. 16. „We moved to Sheffield in 1984 and started making performance. There were seven of us. It was that time during Thatcherism when you could hide among 3–4 million unemployed and quietly get on with your work and being poor. Lots of artists did that – painters, musicians, performance makers, film-makers – in the North of England, in the South, everywhere.“

²⁰ Festival se později přemístil do Londýna a následně do Glasgow. Konal se každoročně až do roku 2010, kdy byla jeho činnost ukončena.

vznikající ve vztahu k soše, instalaci, tanci, hudbě nebo ‚divadlu‘ pojmají jako časové ‚živé‘ aktivity, které implicitně sdílejí určitý slovník, zájmy nebo estetiku.“²¹

Umělecká organizace Live Art Development Agency založená roku 1999 v Londýně v reakci na dění osmdesátých a devadesátých let hovoří o Live Art jako o „kulturní strategii“, která „vytváří prostor pro experimentální procesy a praktiky, jež by jinak mohly být z tradičních kontextů vyloučeny.“²² Termín Live Art tedy v britském kontextu spíše než konkrétní uměleckou disciplínu označuje ideu, filozofii živého umění, které je neustále v procesu vývoje a které se může odehrávat kdekoli, v divadle, v galerii, ale také třeba v ulicích města.

Stumpf si všímá skutečnosti, že na rozdíl od Ameriky a kontinentálních evropských zemí, kde performanční aktivity pracující s interdisciplinarnitou vyrůstají ze silného teoretického zázemí, v Británii se podobné akce začaly dít bez předchozího definování. Pojmenovány byly až zpětně na začátku osmdesátých let. Už v šedesátých letech ovšem začali vystupovat Pink Floyd nebo David Bowie, během jejichž koncertů hrála spektakulárnost zásadní roli, tedy spojení určité divadelní a výtvarné stránky s hudební, a to jak během koncertů, tak ve spojitosti s podobou jejich alb a plakátů. Vliv, který měly v tehdejší době pop-rockové subkultury v Británii na kulturu obecně, je se vši pravděpodobností nesrovnatelný s obdobným vlivem v jiné zemi.

Idea Live Art se v tvorbě skupiny Gob Squad odráží významným způsobem. Máme tím na mysli ideu živého umění, které je všude a ve všem, také v každodenním životě, jehož projevy se napříč druhy navzájem prostupují a které je dostupné širokému spektru publika. Prvotním cílem skupiny bylo totiž vstupovat uměleckým způsobem do neuměleckých prostor a oslovovat v nich co nejširší veřejnost, především tu uměním nedotčenou. Tento aspekt oslovování široké veřejnosti je v britské kultuře hluboce zakořeněný, ať už mluvíme o současném dalekém dosahu zábavního průmyslu, oblíbenosti *stand-up comedy*, tradici *music hall* sahající do první poloviny devatenáctého století nebo o alžbětinském divadle.

²¹ KAYE, Nick. Citováno podle STUMPF, Berit. *Looking for the beauty in the everyday and mundane*, s. 12. „*‘Live Art’, in this sense, is as much an attitude as it might be a performance-practice, a term that invokes a particular way of looking at work, a frame through which presentations generated in relation to sculpture, installation, dance, music or ‚theatre‘ present themselves as time-based ‚live‘ activities implicitly sharing some vocabulary, interest or aesthetics.*“

²² What is Live Art? In: *LADA Live Art Development Agency* [online] [cit. 04.10.2020]. Dostupné z: <https://www.thisisliveart.co.uk/about-lada/what-is-live-art/>.

II. II. III. Site specific²³

Právě filozofie Live Art podnítila v Británii v osmdesátých letech veliký rozmach site specific projektů, který skupinu Gob Squad taktéž zásadně ovlivnil. Performance vytvořené na míru určitému prostoru, který je jejich výchozím bodem a hlavním tématem, představovaly výrazné vyjmutí umění, potažmo divadla, z jeho tradiční formy, vztahovaly ho k jinému, *specifickému* kontextu a zajišťovaly tak jeho nepřenositelnost, jedinečnost.²⁴

Stupmf se ve své diplomové práci obrací ke kořenům site specific a z mnohých vlivů na jeho vznik uvádí tři stěžejní: americké happeningy, environmentální divadlo Richarda Schechnera a urbánní výzkum *derivé*, se kterým přišlo francouzské umělecko-politické levicové hnutí Situacionistická internacionála. Metodou *derivé* (z francouzského *dérivé* – být unášen, odchýlit se), která podněcovala k bezcílnému volnému pohybu městem na základě spontánních reakcí na příchozí podněty, situacionisté vzdorovali rutině odcizeného města spjaté s kapitalistickým rozvojem. Opouštěli své každodenní vztahy a nechávali se vstoupit do konfrontace s náhodnými výjevy, *situacemi*. Celou oblast výzkumu hlavní představitel situacionismu francouzský filozof Guy Debord pak pojmenoval „psychogeografie“ coby „*studium přesných zákonů a specifických účinků zeměpisného prostředí, organizovaných vědomě či nikoli, na emoce a chování jednotlivců.*“²⁵

Všechny zmíněné experimentální umělecké projevy (a vedle nich také mnohé další) s sebou v šedesátých letech přinesly silný impulz k práci s náhodou a riskem, k přehodnocení umělecké formy a vztahu performer-divák. Schechnerův koncept kontinua z roku 1967, na

²³ Existuje varianta zápisu termínu s pomlčkou mezi slovy, kterou využívá Berit Stumpf a která je typičtější pro německé i britské kulturní zázemí. V textu své práce volím variantu bez pomlčky, neboť je v českém jazyce rozšířenější.

²⁴ Jako site specific označujeme projekty, které byly vytvořené pro specifické místo, pro konkrétní prostor a čas, jsou nepřenositelné, a identita tohoto místa je hlavním zdrojem a inspirací těchto projektů. Klíčovým se stává neopakovatelný zážitek účastníků, jedinečný, autentický. Projekty site specific mají své počátky na přelomu 19. a 20. století, kdy začali experimentální divadelníci vyhledávat pro svá představení venkovní prostory. O zásadní proměně vnímání divadelního prostoru můžeme mluvit v souvislosti s druhou divadelní reformou spadající do období po druhé světové válce, především pak do 50. a 60. let. Tehdy vypukl boom happeningů, performancí, land artu atp. Původ site specific bývá lokalizován do Velké Británie a do Holandska, kde se podobné projekty začaly dít přibližně ve stejnou dobu. Velký rozmach pak zažily v 70. a 80. letech. C.f. VÁCLAVOVÁ, Denisa; ŽIŽKA, Tomáš a kol. *Site specific*. Praha: Pražská scéna, 2008; KAYE, Nick. *Site-specific Art: Performance, Place and Documentation*. London: Routledge, 2000.

²⁵ DEBORD, Guy-Ernest. Introduction to a Critique of Urban Geography. *Les Lèvres Nues* [online]. 1955, roč. 2, č. 6. Dostupné z: <https://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/geography.html>. „*Psychogeography could set for itself the study of the precise laws and specific effects of the geographical environment, consciously organized or not, on the emotions and behavior of individuals.*“ Myšlenky psychogeografie rozvíjel okruh umělců kolem Guy Deborda ještě před vznikem Situacionistické internacionály v roce 1957, tehdy jako členové hnutí Lettrist International.

jehož jedné straně je „čisté“ umění a na druhé straně „nečistý“ život, navíc umožnil uvažovat šířeji o divadelních událostech, jež se pohybují kdesi mezi těmito dvěma póly, tak jako právě projekty site specific.²⁶

Jako příklady tehdejších site specific performancí a inspirační zdroje Gob Squad jmenuje Stumpf výše již zmiňovanou skupinu Forced Entertainment a londýnskou umělkyni Bobby Baker. Performance těchto tvůrců měly společné dva zásadní momenty. Za prvé to byl onen aspekt site specific, přesněji zdivadelňování všednodenního rámce, a za druhé přesun pozornosti od velkých témat (politických, historických) k obyčejným životním příběhům. Podívejme se tedy na tyto dva aspekty blíže.

II.II.IV. Forced Entertainment

Skupina Forced Entertainment uvedla své první představení v Sheffieldu v roce 1984. Představení *Jessica in the Room of Lights* vyprávělo příběh o obyčejné mladé dívce, která pracuje jako uvaděčka v kině a jejíž život se začíná mísit se zhlédnutými filmy. Performance vznikla bez sebemenšího financování, skupina zkoušela nejprve na faře a poté v galerii příslušící k sheffieldské Yorkshire ArtsSpace Society, kde se performance také hrála. Tímto komorním představením postrádajícím profesionální technické zázemí se skupina připojila k oné neviditelné alternativní scéně své doby. Ne že by rebelovala proti stávajícímu zřízení, nebo hrála o politice, Forced Entertainment pouze nabídli divákům úplně nový svět, jiné divadlo, než na jaké byli Britové zvyklí, tedy na divadlo postavené na silném dramatickém textu. Právě v této proměně perspektivy vidí britská teatroložka Sarah Jane Bailes politiku Forced Entertainment.²⁷

Tim Etchells k počátkům skupiny a performanci *Jessica in the Room of Lights* dodává ještě jednu myšlenku, která se objeví o deset let později v počátcích práce Gob Squad:

„Příliš nás netrápilo, že jsme byli na okraji divadla, protože jsme věděli, že jsme uprostřed něčeho jiného – sdílené eklektické citění, které se nám i ostatním zdálo ‚přirozené‘, vytvářet práce vycházející z hudby, výtvarného umění, městského života, filmu, science fiction,

²⁶ Site specific performance je ve své podstatě případ environmentální divadla, ve kterém je důraz kladen na Schechnerův bod č. 3, tj. prostor, z jehož fyzických, sociálních nebo historických predispozic performance vyrůstá. C.f. SCHECHNER, Richard. Six Axioms for Enviromental Theatre. In SCHECHNER, Richard. *Environmental Theater*. London: Routledge, 1994.

²⁷ BAILES, Sarah Jane. *Profane Illumination: Theatre and Forced Entertainment*.

*fotografie, graffiti, osobní historie, performance; snažili jsme se, jak jsme rádi říkali, diskutovat o obavách doby v jazyce, který se z nich zrodil.*²⁸

Skupina začala pracovat metodou tvorby nazývanou *devised* (z anglického *to devise* – vymyslet, navrhnout, vynalézt, ale také odkázat). Ačkoli se Tim Etchells od počátku prezentoval jako její režisér a umělecký šéf, v jádru tvorby stála týmová diskuze, kolektivní improvizace a práce s náhodou.

Působišťem skupiny se stal Sheffield, město na severu Anglie, známé svou někdejší produkcí ušlechtilé oceli a těžbou uhlí, která začala být v sedmdesátých a osmdesátých letech striktně regulována a omezována, což mělo negativní dopad na tamější kvalitu života. Forced Entertainment ucítily po několika letech působení v Sheffieldu potřebu se s městem konfrontovat. Vznikly tak performance *Ground Plans for Paradise* (1994) a *Nights in This City* (1995). Právě ty měli členové Gob Squad možnost vidět.

Performance *Nights in This City* představovala netradiční prohlídku města s netradičními průvodci: dva performeři v rolích zmateného řidiče a bláznivého opilého průvodce komentovali pro padesát diváků na palubě autobusu okružní jízdu stmívajícím se Sheffieldem. Sheffield ovšem nebyl docela tak pouze Sheffield, chvílemi se v promluvách průvodce měnil v Paříž, Řím, Pisu, Berlín nebo Dilí, chvílemi byl zkrátka jen místem, kde „*dřív bylo bahno, a ještě předtím písek,*“ kde „*vám někdo ukradl peníze,*“ nebo kde „*kůň zběsile vyrazil a shodil jezdce na zem.*“²⁹ Za okny autobusu se přitom na určitých místech vyskytovali performeři s připravenými nenápadnými akcemi a míchali se tak se skutečnými kolemjdoucími a skutečnými situacemi v ulicích. Smazala se hranice mezi inscenováním a náhodou, mezi realitou a fikcí. Celé město Sheffield se stalo scénou, udál se zde „*pohyb směrem od města v divadle k divadlu ve městě.*“³⁰

Diváci ještě navíc scénérii za okny „editovali“ svými vlastními zkušenostmi s danými místy. Tedy tím, s jakými zážitky a emocemi mají určitá místa spjatá, jaké vzpomínky se k nim pojí. Zde se nám nabízí připomenout si situacionistické myšlenky týkající se psychogeografie, tedy

²⁸ ETCHELLS, Tim. *Certain fragments*, s. 16–17. „*Being at the edges of the theatre didn't concern us too much since we knew we were in the centre of something else – a shared eclectic sensibility that seemed 'natural' to us and to others, to make work drawing on music, fine art, city life, cinema, science fiction, photography, graffiti, personal history, performance; trying, as we liked to say, to discuss the concerns of the times, in a language born out of them.*“

²⁹ ETCHELLS, Tim. *Nights in This City: diverse letters and fragments relating to a performance now past*. In: *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation.*; STUMPF, Berit. *Looking for the beauty in the everyday and mundane*.

³⁰ STUMPF, Berit. *Looking for the beauty in the everyday and mundane*, s. 32.

skutečnost, že lidská psychika je v úzkém sejetí s prostorem a proces vnímání místa jako takového se do ní zapisuje svým specifickým způsobem. Dokladem toho, jak je město objeveno fantazií, může být proces přesazení performance *Nights in This City* do ulic holandského Rotterdamu v roce 1997. Skupině Forced Entertainment tehdy při přípravách pomáhali místní obyvatelé:

„Začneme tak, že jim položíme otázky typu: kde je turistické centrum města, kde je bohatá čtvrť, kde je chudá čtvrť, kde je průmyslová zóna? Ale tyto otázky obdrží nudné odpovědi, které si pravděpodobně zaslouží. Nenacházíme, co hledáme. Změnili jsme taktiku. [...]: Kdybyste někoho zabili a museli se zbavit mrtvoly, kam byste ji dali? Kdybyste se museli rozloučit s milenkou, kde byste to v tomto městě nejraději udělali? Kde by v tomto městě mohlo být nejlepší místo pro přistání vesmírné lodi mimozemšťanů? Dá se tomu říkat naše geografie.“³¹

Konfrontace skutečného světa se světem fantazie, konkrétní městské krajiny se snovými vizemi a jakýmsi vlastním mytickým světem, se brzy stane jádrem práce i Gob Squad. Střet každodenního života a každodenních snů bude jejich výrazným celoživotním tématem, ke kterému se budou přihlašovat téměř ve všech svých performancích. Forced Entertainment v tomto ohledu představují zásadní inspiraci.

II.II.V. Bobby Baker

Analogický způsob práce můžeme pozorovat u londýnské umělkyně Bobby Baker. V jejích performancích z devadesátých let se objevuje jak rozměr zdivadelňování každodenních prostor, tak změna fokusu z velkých témat na ta všední a zdánlivě banální. Baker, v této době příhodně nazývaná „*housewife-superstar*“,³² vytvořila mezi lety 1991-2001 sérii pěti performancí s názvem *Daily Life*, v nichž roli matky a ženy v domácnosti povýšila na umění. Stumpf ve své diplomové práci uvádí jako inspirační zdroje pro Gob Squad první dvě performance tohoto cyklu: *Kitchen Show* a *How to shop: The lecture*.

³¹ ETCHELLS, Tim. *Nights in This City*, s. 16. „We start by asking them questions like: where is the tourist centre of the city, where is a rich neighborhood, where is a poor neighborhood, where is an industrial area? But these questions get the boring answers they probably deserve. We do not find what we are looking for. We switched to another tactic. (...): If you had killed someone and had to dump the body where would you take it? If you had to say goodbye to a lover where in this city would you most like to do it? Where in this city might be the best place for a spaceship of aliens to land? This is what you might call our geography.“

³² STUMPF, Berit. *Looking for the beauty in the everyday and mundane*, s. 37.

Kitchen Show uvedla Baker roku 1991 v rámci londýnského mezinárodního divadelního festivalu (*London International Festival of Theatre*) ve své vlastní kuchyni. Běžné činnosti z každodenního života jako vaření a uklízení prolínala performerka s vyprávěním vlastních historek a vzpomínek, přičemž jako rekvizity používala kuchyňské vybavení, kterému přisuzovala divadelní znakovost. List špenátu se tak stal broží, vařečka ozdobou do vlasů, kočka spoluhráčem atp.³³ Po celou dobu svého mluvního projevu udržovala Baker specifickou intonaci, v níž byl patrný odstup od předváděného. Tato intonace měla performanci ironizovat a zároveň ji nechávat oscilovat mezi soukromým a veřejným:

„Její tón je vysvětlující a nikoli emotivní, performance má proto spíše charakter předvedení, demonstrace (Vorführung).“³⁴

Z předchozích řádků i v případě této citace si můžeme všimnout brechtovsky orientovaného výkladu Stumpf, který se vší pravděpodobností vyrůstá zcela podvědomě z německého divadelního prostředí. Bez dalšího vysvětlování či odkazování využívá Stumpf k popisu britské performance Brechtovy terminologie. Konkrétně jde o výše naznačený termín *Vorführung* (z německého *vorführen* – předvést, představit, ukázat, demonstrovat), kterým Brecht ve stati *Pouliční scéna* pojmenovává činnost svědka dopravní nehody, jenž předvádí shromážděným kolemjdoucím, jak nehoda proběhla, a přeneseně tudíž jednání herce na jevišti, jehož cílem není vytvářet iluzi, nýbrž přiznat svou roli herce s naučeným textem.³⁵ Ráda bych proto vedle tohoto značně „německého“ výkladu soustředěného na zcizování v hereckém projevu performerky zdůraznila také aspekt hravosti, přítomný v performancích Bobby Baker prostřednictvím ironie coby výsostně anglického fenoménu.

V krátkém dvou a půl minutovém záznamu dostupném na stránkách umělecké organizace *Daily Life Ltd.*³⁶ můžeme zhlédnout dvě sekvence z *Kitchen Show*. V první z nich se Baker divákům svěřuje s vlastní metodou, jak nejlépe uvolnit napětí, když se v kuchyni rozčílíte: mrštit zralou hruškou proti kredenci. Následně Baker předvádí rozběh a nápřah připomínající etudu z Mejercholdovy biomechaniky a podotýká, že v okamžiku vrhu vždy hlasitě zakřičí, neboť právě tak se napětí uvolní. Poté akci s vrhem a křikem uskuteční. Ironie tkví

³³ Ibid., s. 38.

³⁴ Ibid.

³⁵ Nalézt vhodný ekvivalent termínu v češtině není snadné. Ludvík Kundera překládá *Vorführung* jako „produkce pouličního demonstrátora [zvýraznila E.R.]“,“ kterážto rozhodnutí nepokládám za nejšťastnější. Toto stanovisko mi ovšem pochopitelně umožňuje zaujmout časový odstup a vývoj divadelní terminologie, který se odehrál od roku 1958, v němž byl překlad vydán.

³⁶ Organizace *Daily Life Ltd.* vznikla roku 1995 jakožto organizace zaštiťující tvorbu Bobby Baker a byla nazvaná podle oné série performancí z devadesátých let. Organizace existuje dodnes.

v samotném zasazení situace do vlastní kuchyně a v potýkání se s emocemi, které divák důvěrně zná. Tento banální výlev vzteku je nahlížen s posměchem, ovšem prezentován vážně, s jakousi didaktickou důstojností. Baker dosahuje ironie v první řadě intonací, ale také téměř nehybnou mimikou, kterou doprovází nanejvýš shovívavý úsměv, a kontrastuje tak s jejím surreálným jednáním. Popsání vrhu hruškou Baker doprovází komentářem o ideálním terči, který podle ní představují dveře kredence, neboť se z nich hruška následně nejsnadněji otírá. Noblesa jejího vyjadřování se snoubí s přízemní praktičností jejích slov, prostřednictvím ušlechtilého je nám servírováno banální, prostřednictvím měkkého drsné, vysokého nízké. Tento přístup diváka znejišťuje, pohrává si s ním a nutí ho hledat, co je míněno a jak.

Tento styl mísení vysokého a nízkého, nebo můžeme také říci intelektuálního a banálního, za účelem komického účinku je v britské kultuře druhé poloviny dvacátého století velmi výrazně přítomný. Počínaje skeči legendární komediální skupiny Monty Python se na konci šedesátých let otevírá prostor pro nejrůznější sitcomy a televizní show, které neznají pojem tabu a jejich ironický humor strefující se do historie, náboženství, politiky, nemocí a postižení, sexuality nebo rasismu je zcela bezskrupulózní (za všechny jmenujme satiru britské vysoké politiky a byrokracie *Jistě pane ministře*, sitcom o životě tří katolických kněží *Otec Ted*, sitcom *Haló, haló!* z období druhé světové války nebo pozdější *Kancl* o tužbách a frustracích zaměstnanců jedné fiktivní kanceláře). Výstižně tuto poetiku zachycuje úsloví o Monty Pythonech, kteří „objevili způsob, jak udělat chytrou komedii o hloupých věcech, a zároveň jak zacházet s vážnými tématy hloupým způsobem.“³⁷

Druhou performancí Bobby Baker, na niž Stumpf odkazuje, je přednáška uskutečněná v sále Tuke Hall Regent's College v rámci téhož festivalu o dva roky později. Přednáška *How to shop* navazovala na „workshop“ v supermarketu, během kterého Baker s obdobnou dávkou ironie prezentovala nakupování potravin jako vysoce intelektuální a duchovní záležitost. Stumpf poukazuje na skutečnost, že propojení každodenního nákupu a spirituality zjevuje témata v nových souvislostech a přináší s sebou jejich přehodnocení. Do těchto dvou témat navíc vstupuje ještě třetí: téma dané formou univerzitní přednášky. Činnost nakupování je akademicky rozebrána a zanalyzována a přivedena tudíž ad absurdum. Zároveň tento pohyb

³⁷ SINGER, Matt. In „*Monty Python's Flying Circus*“ celebrates 50th anniversary [online]. 2019 [cit. 02.05.2020]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Fh3ghPC-oEQ>. Překlad autorky práce.

funguje i protisměrně. Zatímco je nákup povýšen na duchovní činnost, spiritualita je jím banalizována.³⁸

Prostřednictvím cyklu *Daily Life* se v britském divadle znovu objevila potřeba konfrontovat umění s každodenním životem. Těto konfrontace Baker dosahovala na banálních místech, jakými jsou kuchyně nebo supermarket, které nechala vstoupit do dialogu s osobními příběhy a zkušenostmi. Do popředí se dostalo téma banálnosti, všednosti, obyčejnosti, a skrze ironický přístup také určité s tím související trapnosti. Baker tak představuje další zdroj, z něž se Gob Squad napájí a s jehož pochopením vystupuje do popředí další charakteristický rys skupiny. Je jím zaměření pozornosti na lidskou obyčejnost a konfrontace obyčejnosti se vznešeností a noblesou.

II.III. Německá recepce

Berit Stumpf tento komplexní fenomén zabývat se malými lokálními tématy a taktéž vnášet vlastní kulturní kontext do performancí vztahuje k určité britské vzpurnosti, umíněnosti a touze uchovat si svou exkluzivitu, která je Britům daná v rámci Evropy jejich statutem ostrova již geograficky. Oproti tomu Stumpf vymezuje německé kulturní prostředí, ve kterém se v osmdesátých a devadesátých letech objevuje spíše tendence očistit kulturu od lokálních specifik a kontextů a přizpůsobit ji požadavku univerzality, který jde ruku v ruce s rozvojem evropské jednoty a potřebou „*zahladit nesrovnalosti, usměrnit odchyly*“.³⁹

Na začátku devadesátých let může mít tato sjednocující tendence ještě jiné příčiny, totiž vnitrostátní politickou situaci: znovusjednocení Německa, které s sebou nese mnoho provozně-organizačních komplikací a s tím související nutnost dělat kompromisy a přizpůsobovat se. Ačkoli znovusjednocení nejprve bezprostředně po pádu Berlínské zdi provází velká euforie, již záhy po prvních celoněmeckých volbách na začátku prosince 1990, v nichž vítězí Helmut Kohl a jeho Křesťanskodemokratická unie, přichází vystřízlivění. Zatímco si země bývalého východního Německa uvědomují, že míra jejich přizpůsobení bude

³⁸ STUMPF, Berit. *Looking for the beauty in the everyday and mundane*, s. 39.

³⁹ *Ibid.*, s. 5.

nesrovnatelně vyšší (totální), bývalé západní země zjišťují, kolik peněz a úsilí je bude znovusjednocení stát.⁴⁰

Jitka Goriaux Pelechová ve své monografii o Thomasi Ostermeierovi píše, že toto napjaté období krátce po znovusjednocení provází zásadní otázka generační výměny:

„Po několik desetiletí držela otěže východo- i západoněmeckých divadel pevně v rukou generace divadelníků narozených ve 20. a 30. letech. Turbulence v divadelních institucích v 90. letech [...] se tedy odehrávají na pozadí více či méně ostrého střetu generací, který se samozřejmě netýká pouze oblasti divadla.“⁴¹

Do čela mnoha institucí se dostávají umělci narození v 60. a 70. letech. Jedním z nich je mimo jiné Thomas Ostermeier nastupující do vedení Schaubühne, režiséři Tom Kühnel a Robert Schuster přebírající frankfurtské Theater am Turm či Nicolas Stemann působící v divadlech v Hamburku a poté v Bochumi a ve Frankfurtu. K příslušné generaci patří také členové Gob Squad, jejichž počátky se datují právě do této doby, byť prozatím mimo profesionální divadelní instituce.

Berit Stupmf ve své diplomové práci píše o trendu reinstitucionalizace, který v německém divadelním prostředí na začátku devadesátých let přetrvával, a právě kvůli kterému byly pro německé členky skupiny britské akce vstupující do veřejného prostoru nesmírně obohacující:

⁴⁰ Devadesátá léta představují pro německou kulturní sféru bezprecedentní šok. Německo se pokouší sjednotit kulturní systém dvou zemí, které se čtyřicet let vyvíjely kulturně, politicky i ekonomicky zcela odlišně. Zatímco v Německé demokratické republice podléhalo umění komunistickému režimu a přísné cenzuře, ve Spolkové republice Německo se již koncem padesátých let naskytlo příhodné klima pro experimentování s nejrůznějšími uměleckými formami. To poté v podobě hnutí Fluxus a nejrůznějších happeningů převládalo především v šedesátých a sedmdesátých letech. Ruku v ruce s tímto vývojem jdou také závažné provozní problémy. Zatímco Německá demokratická republika disponovala například nejhustší sítí statutárních divadel na světě a ta spadala přímo pod ministerstvo kultury či pod danou oblast, díky čemuž si mohla dovolit udržovat nízké vstupné, divadelní struktura Spolkové republiky Německo byla vrstevnatější. V bývalém západním Německu existovala státní divadla financovaná jednotlivými spolkovými zeměmi, městská divadla financovaná obcí či krajem a zároveň soukromá divadla, na státu nezávislá, ovšem přesto často čerpající veřejné peníze. A tak, ačkoli se 53. článek smlouvy o znovusjednocení obou států zavazuje k zachování a podpoře východoněmeckých divadel, muzeí a orchestrů, jen o několik měsíců později je zjevné, že je úmluva nerealizovatelná. Znovusjednocené Německo je nuceno přejmout systém Spolkové republiky a ve východním Německu dochází ke slučování či rovnou zavírání mnoha institucí a propouštění zaměstnanců. GORIAUX PELECHOVÁ, Jitka. *Divadlo Thomase Ostermeiera: na cestě za novým realismem*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 13–14.; KNAPSTEIN, Gabriele a René BLOCK. *Dlouhý příběh s mnoha uzly: Fluxus v Německu 1962-1994*. Jiří STRÁŽNICKÝ a Jan MATTUŠ, přel.. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 1995.

⁴¹ GORIAUX PELECHOVÁ, Jitka. *Divadlo Thomase Ostermeiera*, s. 24–25.

„V Německu se naopak podobné pokusy od 70. let objevují stále méně. V 80. letech se začal prosazovat trend navrátit umění na místa a do institucí jemu určených, který stále trvá.“⁴²

V knize *Gob Squad and the Impossible Attempt to Make Sense of It All* pak popisují německé členky skupiny další moment, díky kterému pro ně bylo setkání s britským divadlem osvobozující (a zde již terminologicky narážíme, neboť nešlo jen o divadlo, ale o performance v širším slova smyslu). Šlo o uměleckou tvorbu, u které konečně nebyl prvotním východiskem text:

„Text jsme také vytvářeli, ale nebylo to jako v Německu, kde je divadlo velmi silně spojeno s textem, tam vlastně mluvíme o divadle literatury.“⁴³

Silné sepětí s textem se projevovalo také na akademické půdě. Jak dokládají Stumpf, Freiburg a Patten v rozhovoru otištěném v nové německé publikaci *Gob Squad: „What are you looking at?“*, německá tendence nejprve číst a diskutovat a až poté moci tvořit ostře kontrastovala s britskou mentalitou „Do-it-yourself“:

„Berit: V Giessenu byli spíše toho názoru, že musíš nejprve hodně číst a rozumět dobře teorii, než můžeš sám začít být kreativní.

Johanna: Podle motta: Musíš nejprve recipovat Lacana, než zvládneš vytvořit něco smysluplného. [...]

Sean: Na naší fakultě to bylo přesně naopak. Museli jsme každých pět týdnů realizovat jeden projekt. Podle motta: „Shoot first, ask questions later.“⁴⁴

Tíhnutí k textu bylo v německém prostoru dáno historicky, tradicí vycházející již z německého osvícenství a Výmarského klasicismu od Goetha a Schillera, a vztah ke klasice a jejímu inscenování byl v Německu vždy silný. Devadesátá léta ovšem znamenají velký pohyb a také vztah k dramatickému textu a jeho inscenování se proměňuje. V této době vrcholí performativní obrat a proměňuje se divadelní paradigma, kterážto změna se týká jak divadelní praxe, tak její teoreticko-kritické reflexe. Řečeno s Hansem Thies-Lehmannem od té doby hovoříme o tzv. paradigmatu postdramatického divadla⁴⁵, tedy divadla „po skončení

⁴² STUMPF, Berit. *Looking for the beauty in the everyday and mundane*, s. 5.

⁴³ GOB SQUAD. *Gob Squad and the Impossible Attempt to Make Sense of It All*, s. 10–11.

⁴⁴ QUIÑONES, Aenne, ed. *Gob Squad: »What are you looking at?«*. Berlin: Alexander Verlag, 2020, s. 63.

⁴⁵ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, s. 21.

*platnosti paradigmatu dramatu na divadle.*⁴⁶ Dramatický text tedy již na divadle ne vždy existuje a pokud existuje, nevyznačuje se koherentní strukturou. V dramatických textech a divadelních inscenacích dochází k dekonstrukci příběhu, narace a kauzality, často absentuje řeč či obsah, dochází k deformaci. Postdramatické divadlo odpovídá na chaos doby nejednoznačností, polyvalencí a simultánností. Zuzana Augustová v souvislosti se změnou paradigmatu v německojazyčném divadle píše o „*reteatralizaci*“ a *odliterárnění divadla*“ a „*jeho propojování s performativními formami tance, hudebního a tělesného divadla. Divadlo se osvobozuje z tradiční nadvlády dramatického textu.*“⁴⁷

Dle Kotteho přebírá postdramatické divadlo mnohé aspekty a rysy z performančního umění druhé poloviny dvacátého století (Cage, Beuys, Abramovič, Nitsch)⁴⁸ a právě pojmem performance také začnou mnohé giessenské skupiny včetně Gob Squad označovat svou práci. Za touto skutečností stojí „*odmítnutí městského divadla stejně jako průměrného měšťanského vkusu*“⁴⁹ a vůle k experimentům, provokaci, novému mísení druhů i žánrů či práci s elektronickými médii.⁵⁰ Zdánlivě jednotlivá vlákna divadelní proměny této doby jsou ve skutečnosti vzájemně provázána: autor klíčové stati z roku 1999 *Postdramatisches Theater*, rozsáhlého pokusu uchopit nově vznikající estetiku, Hans-Thies Lehmann stál u zrodu giessenského Institutu pro aplikovanou divadelní vědu jakožto asistent zakladatele Andrzeje Wirtha, který termín *postdramatický* v roce 1987 vůbec poprvé použil. Giessenský Institut je zásadním zázemím divadelních pohybů devadesátých let.

II.IV. Kolektiv jako základ

V giessenském Institutu se podařilo v devadesátých letech zformovat několik divadelních skupin, jejichž směřování se vymykalo onomu trendu reinstitucionalizace a naopak se vydávalo cestou, kterou pro ně teoreticky a pedagogicky vytyčili Lehmann s Wirthem. Konkrétně šlo o skupinu She She Pop (1993), jejímiž zakladatelkami a členkami byly a dodnes jsou taktéž obě německé členky Gob Squad Johanna Freiburg a Berit Stumpf, skupinu Showcase Beat Le Mot (1997) a do třetice na samotném sklonku tisíciletí o skupinu Rimini

⁴⁶ Ibid., s. 24.

⁴⁷ AUGUSTOVÁ, Zuzana, Jan JIŘÍK a Daniela JOBERTOVÁ, eds. *Horizonty evropského dramatu: současný divadelní text mezi dramatickými a postdramatickými tendencemi*. V Praze: NAMU, 2017, s. 13.

⁴⁸ KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. SLOUKOVÁ, přel.. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2010, s. 98.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid.

Protokoll (2000). Co mají tyto tvůrčí týmy dohromady i s Gob Squad společného kromě toho, že všechny existují a tvoří dodnes, je metoda, kterou pracují: metoda kolektivní tvorby.

Ačkoli u žádné ze skupin není demokratický princip dodržen tak důsledně jako u Gob Squad a vidíme v mnoha případech u konceptu nebo dramaturgie podepsané pouze některé členy, můžeme stopy tohoto způsobu práce nalézt u všech. Základem je v souvislosti s Forced Entertainment již zmiňovaná týmová diskuze, kolektivní improvizace, rezignace na striktní hierarchii rolí režiséra, dramaturga, herců atp., a zároveň neopominutelný aspekt, kolektiv budovaný na úzkých vzájemných vztazích.

Německý dramatik Till Müller-Klug vzpomíná na třítydenní práci s Gob Squad na živé rozhlasové hře *Little White Lies* pro Akademii umění v Berlíně v roce 1999 v knize *The Making of a Memory*:

„Pracovali jsme na tom hodně, od brzkého rána často do pozdních nočních hodin, a to všechno za stejně bídný plat pro každého. Později jsem si uvědomil, že Gob Squad to nevnímají stejně, protože se pro ně hranice mezi prací a soukromým životem dávno smazala.“⁵¹

Müller-Klug přirovnává Gob Squad ke kolektivní inteligenci Borg z amerického televizního sci-fi seriálu Star Trek. Píše o skupině jako o zoceleném tvořivém organismu s decentralizovanou nervovou soustavou, tedy o organismu, jehož jednotlivci přinášejí do procesu tvorby vlastní odlišnou dynamiku, ale jsou zároveň schopni ubírat se stejným směrem a nevnímat výsledek práce jako kompromis. Důvěra je mezi jednotlivými členy naprosto klíčová a je proto snad nevyhnutelné, že jejich soukromé a profesionální životy se překrývají. Sami performeři s trochou nadsázky uvádějí, že struktura Gob Squad představuje v podstatě totéž, co býti v manželském svazku se šesti lidmi.

Podobných slov užívá také Lukáš Jiříčka ve své stati *Pionýři retrogardy* vydané v publikaci *Oáza neklidu* zasvěcené pražské nezávislé scéně Alfred ve Dvoře, když píše o skupině Handa

⁵¹ Müller-Klug ve svém příspěvku pro *The Making of a Memory* také zmiňuje zajímavý postřeh související s fenoménem kolektivní tvorby. Píše, že zatímco v sedmdesátých letech byl tento způsob práce velmi častý, v dnešních dnech jsou kolektivy vzácným druhem, neboť svět práce obývají milióny mini-šéfů, jejichž personál je omezený pouze na jednu osobu, totiž na ně samotné. *GOB SQUAD. The Making of a Memory*, s. 24. Kniha byla sice vydána v roce 2005 a Klugeho poznámka tedy souvisí bezprostředně se zlomem tisíciletí a rozmachem kapitalismu a neoliberalismu. Domnívám se však, že převažující individualistický postoj trvá dodnes a dost možná je v porovnání s úplným počátkem 21. století ještě umocněn. Tato skutečnost mě udeřila do očí v průběhu studijního pobytu v Giessenu v akademickém roce 2018/19, právě na Institutu pro aplikovanou divadelní vědu. Tvorba dnešních studentů giessenského Institutu k týmové práci totiž ani v nejmenším nesměřuje.

Gote jako o „silně expanzivním organismu.“⁵² Můžeme se přesvědčit, že zmiňované giessenské skupiny skutečně pracují tímto způsobem jako Handa Gote. Jiříčka tuto metodu tvorby přirovnává ke způsobu, který obvykle tušíme u hudebních kapel:

*„V typu divadla, které kromě Handa Gote razí například v některých aspektech příbuzné soubory typu britských Forced Entertainment, ruských AKHE, amerických Goat Island nebo německých Showcase Beat Le Mot, se tak projevuje spíše princip vlastní hudební kapelám, v nichž společný název zastupuje a podepisuje invenci i hudební projev všech zúčastněných členů. Tvar, který Handa Gote tesají, je tak přirozeně organický a kolektivně prodiskutovaný.“*⁵³

Později v textu Jiříčka také zdůrazňuje samozřejmou prostupnost jednotlivých funkcí napříč kolektivem:

*„Nejde samozřejmě jen o název, ale o přístup ke všemu a schopnost zadávat členům i úkoly, které jim zdánlivě nepřísluší a v zaběhlém divadelním provozu by nebyli k těmto činnostem ani omylem připuštěni. Scénograf zde musí tančit, light designer vystupovat na scéně, performer a hudebník připravovat scénu, programátor ovlivňovat narativní strukturu atp.“*⁵⁴

Zároveň si Jiříčka všímá skutečnosti, že se rovnoprávnost u jmenovaných skupin neprojevuje pouze ve skupinové politice, nýbrž také v určité divadelní estetice, ve které například text nevládne struktuře scénického tvaru. Právě tak je tomu také u Gob Squad.

Jádro skupiny se v průběhu let mírně proměnilo, dnes ho tvoří čtyři z původních zakladatelů (Freiburg, Patten, Stumpf, Thom) a společně s nimi Simon Will (od roku 1999), Bastian Trost (od roku 2003) a Sharon Smith (od roku 2007). Ke spolupráci na konkrétních projektech jsou pravidelně zváni hostující umělci, například Damian Rebgetz, Tatiana Saphir, Nina Tecklenburg nebo Laura Tonke. Gob Squad taktéž spolupracují se zvukovými designéry Sebastianem Barkem a Jeffem McGrorym nebo s video-umělcem Milesem Chalcraftem. Manažerkou a producentkou skupiny a také příležitostnou dramaturgickou konzultantkou je Eva Hartmann.⁵⁵

⁵² JIŘIČKA, Lukáš. Pionýři retorgardy: Soubor Handa Gote a jeho cesta tam a zase zpátky. In: *Oáza neklidu: Sonda do nitra nezávislé scény Alfred ve dvoře*. Praha: Motus, z.s., 2018, s. 81.

⁵³ Ibid., s. 95.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ *Who's Who? – Gob Squad* [online] [cit. 28.11.2020]. Dostupné z: <https://www.gobsquad.com/about-us/whos-who/>.

II.V. Základní východiska

V tomto střípkovitém, lehce „postdramatickém“ výkladu jsme se pokusili načrtnout obrysy doby, ze které skupina Gob Squad vykročila, a zdroje, ze kterých se napájela. Je zřejmé, že ke zformování uměleckého tělesa rozkročeného nad dvěma kulturně natolik odlišnými evropskými zeměmi, jakými jsou Německo a Velká Británie, výrazně napomohly alternativní impulzy, ať už v podobě Live Art, britské kontrakultury a nottinghamské univerzity, či v podobě giessenského Institutu a jeho unikátního ovzduší v rámci německých divadelně orientovaných akademií a vysokých škol. Právě tyto impulzy a ono dvojdomé zázemí definují specifickou poetiku Gob Squad oscilující mezi určitou německou fundovanou striktností a britskou ironickou hravostí.

Pojmenovali jsme dva základní aspekty tvorby Gob Squad: zdivadelňování všednodenního rámce, které jsme nazvali aspektem site specific, a přesun pozornosti od velkých témat k obyčejným, banálním a často trapným životním příběhům. Ačkoli od svých počátků v roce 1992 prošla skupina značným vývojem a přesunula se z venkovních prostor více na jeviště divadel, oba zmíněné aspekty její tvorbu utváří dodnes a jsou pro její pochopení klíčové.

Úvodní kontextuální část práce nám tedy poskytla jistou výchozí situaci, zároveň ovšem otevřela mnoho problematických otázek týkajících se teatrologické metodologie a terminologie. Jak metodologicky zachytit *to*, co vytváří skupina Gob Squad, a jak tyto *aktivity* pojmově zachytit v českém jazyce? Jak přemýšlet a psát o Gob Squad v českém divadelním prostoru, aby nedošlo ke zkreslení, nedorozumění, ztrátám? V následující části práce se podíváme blíže na konkrétní práci skupiny a zaměříme se přitom právě na tyto zcela zásadní otázky.

III. PRÁCE GOB SQUAD: OTÁZKY TERMINOLOGIE A METODOLOGIE

Již v minulé kapitole jsme předestřeli, že skupina Gob Squad je dědicem procesu v západní kultuře, který nazýváme performativním obratem. Velmi záhy poté, co se performativní obrat začal v šedesátých letech minulého století dít, vyvstaly v teatrologii značné těžkosti. V souvislosti s performativním obratem se začaly zcela redefinovat vztahy hlediště-jeviště, těžiště pozornosti se přesunulo od díla k události, na kulturní scéně se vynořila nesmírně různorodá škála aktivit, které měly všechny cosi společného s „divadelností,“ ale přesto nebyly divadlem. S rozbitím tradičních kategorií se objevil problém kategorizace. Jakou metodologii k výzkumu tak široké škály aktivit využít? Jakou terminologií je popsat?

Klíčovým termínem pro následné výzkumy se stal pojem „performativ,“ který jako první uvedl John Langshaw Austin do lingvistiky, když performativní řečové akty vymezil vůči konstativním.⁵⁶ Termín „performativ“ a jemu příbuzný „performance“ se ukázaly jako vhodné také pro další akademická pole (antropologii, etnologii, psychologii a teatrologii), neboť jsou tyto pojmy ve své významové šíři jako jedny z mála schopné zachytit nejrůznější podoby kulturních praktik po celém světě a upozornit nás na jejich procesuální a časový charakter.⁵⁷ V roce 1979 pak založil Richard Schechner při New York Tisch School of the Arts obor *Performance Studies*, který svými široce pojatými koncepty inspiroval mnohé domácí i zahraniční univerzity a teoretiky. V institucionalizaci tohoto oboru se zhmotnilo organické prolnutí performativního obratu ve filozofii s proměnami v rámci umění.⁵⁸ V estetice se tak stalo v roce 2004, kdy Erika Fischer-Lichte zformulovala *Estetiku performativity*. Ta doložila přesvědčení (nejen) německé teatrologie, že je třeba ustanovit zcela novou estetiku, abychom mohli o současném divadle uvažovat.

Předmětem zkoumání estetiky performativity mělo být dle Fischer-Lichte konkrétní představení (*Aufführung*).⁵⁹ Tímto návrhem postavila Fischer-Lichte do popředí

⁵⁶ AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press, 1962.

⁵⁷ Velmi přehledně vykládá genealogii pojmu performance Alice Koubová. Výskyt pojmu rozlišuje ve třech hlavních proudech: v lingvistice (Austin a jeho poststrukturalistická recepce v podání především Jacquese Derridy a Judith Butler), v antropologii, etnologii a psychologii (Victor Turner, Eric Bern, Erving Goffman, Milton Singer a následně také Richard Schneckner a Peggy Phelan) a na poli performančního umění. Zároveň Koubová odkazuje na komplexní přehled původu tohoto pojmu v publikaci Marvinu Carlsona *Performance: A Critical Introduction*. KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*. Praha: NAMU, 2019, s. 11.

⁵⁸ *Ibid.*, s. 8.

⁵⁹ Problematičnost termínu *Aufführung* a jeho překladu do češtiny rozkryjeme vzápětí.

procesuálnost a dynamičnost události oproti dílu (inscenaci) a vybídla k rozšíření hranic teatrologie. K rozboru a pochopení umění jí již nepostačovala sémiotická analýza a bylo nutné vypomocet si metodami jiných oborů: antropologie, sociologie, filozofie atp. Interdisciplinarita se stala legitimním východiskem divadelní vědy.

Centrální ideou performativního obratu se tedy, řečeno společně s filozofkou Alicí Koubovou, stalo následující přesvědčení:

„[...] myšlenka jisté emancipace (uměleckého) vyjadřování z područí zdánlivě původnějšího fixního zdroje významu, který má být vyjádřen (divadelního představení z područí dramatického textu, komplexního výrazu z područí diskurzu, umělecké praxe z dominance její teoretickou interpretací, události představení z nadřazenosti inscenace [...]). Smysl toho, čemu rozumíme, se dle těchto přístupů spolukonstituuje v rámci jeho vyjadřování či předvádění.“⁶⁰

Sotva jsme v první části práce vytyčili jakési základní pilíře, od kterých bychom se chtěli v našem výzkumu odrazit, objevily se vratké plochy, například v podobě termínů *performance* nebo *Aufführung*. Do češtiny je anglické slovo *performance* (z angl. *to perform* – vystupovat, ale také vykonat, provést, udělat) nepřeložitelné. Podobně komplikované je to se zmíněným německým termínem *Aufführung*, který bychom nejpřesněji přeložili jako „uvedení.“ *Aufführung* evokuje větší pohyb směřující od díla směrem k události než české „představení“, něco „uvádíme do pohybu,“ „uvádíme do chodu.“ „Představení“ má navíc v němčině i své jiné ekvivalenty, *Vorstellung*, *Schaustellung*, nebo spíše v duchu „předvedení“ *Darbietung* a *Vorführung*. Podobně problematických termínů je v naší práci celá řada, ať už jde o Live Art, nebo o termíny, se kterými operují samotní Gob Squad, například *site-related*, *found performers* nebo *tasks/Aufgaben*. Tyto pojmy představíme na následujících stranách.

Když se tedy zamýšlíme nad tím, jak metodologicky a terminologicky zachytit, co vytváří tzv. *performance group* Gob Squad, čelíme všem výše naznačeným komplikacím. Skupina vyrůstá ze západoněmecko-britského prostoru osmdesátých a devadesátých let minulého století. Je více než zřejmé, že kulturní vývoj tohoto prostředí (teoretický i praktický) se zásadně liší od vývoje v socialistickém Československu a porevoluční České republice, a ačkoli jsme se za posledních třicet let v oblasti divadelní teorie posunuli, stále za Německem a Británií

⁶⁰ KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa*, s. 8.

v mnohém zaostáváme. Právě interdisciplinarita je naším palčivým místem. V divadelní teorii stále čerpáme především z *Estetiky dramatického umění* Otakara Zicha, práce výjimečné, ovšem vyrůstající z tradiční měšťanské činohry přelomu devatenáctého a dvacátého století. Vychází tedy ze zachované rampy po vzoru kukátkového jeviště, z kontinuální dějové linie ve freytagovském slova smyslu a z určité homogenosti divadelních prostředků v průběhu inscenace. V úvahách o práci Gob Squad se tak o ni můžeme opřít jen s vědomím pravděpodobného zřícení. Neboť jak s pomocí konceptů herecké postavy a dramatické osoby řešit tzv. *úkoly* určující práci Gob Squad (angl. *tasks*, něm. *Aufgaben*) a nepřijít přitom o bohaté a klíčové souvislosti s ludickými principy, Live Art, Performance Art, nebo diváckou interakcí v podobě tzv. „nalezených performerů“ (*found performers*)? Vedle Zicha nesmíme v české divadelní teorii zapomenout také na strukturalisty. Myšlenky českých strukturalistů jsou nesmírně cenné a při uvažování o určitém typu děl zcela spolehlivé. Umožňují důslednou analýzu divadelní inscenace jako dynamického celku s důrazem na proměnlivost jejích komponentů či funkcí. Pro naše uvažování se však opět jeví problematicky, už jen proto, že strukturalisté pracují se strukturou *díla*, tedy s jistým latentně daným tvarem. Takový tvar u performancí založených na improvizaci a interakci neexistuje. Je tedy třeba jít a hledat dál.

Významnou oporou pro mě při uvažování o Gob Squad byly vedle rozhovorů se členy skupiny a jejich vlastních publikací teorie hry Johanna Huizingy, Rogera Calloise a Eugena Finka. Důležitá pro mě byla nová publikace Alice Koubové věnující se otázce performativní filozofie *Myslet z druhého místa*, sociologické koncepty Ervinga Goffmana nebo studie německých teoretiků, které představil Jan Roubal v antologii současné německé teorie *Souřadnice a kontexty divadla*.

V následujících kapitolách se s pomocí těchto myšlenek a konceptů pokusíme představit blíže práci Gob Squad. Učiníme tak s důrazem na hledání, jak přemýšlet o jejich práci a jak uchopit performance tohoto typu v českém divadelním prostředí metodologicky a pojmově.

III.1. Vytržení z každodennosti: rámování reality a *site-related*

Základní motto Gob Squad již od počátků jejich tvorby zní „hledání krásy ve všedním a banálním,“ tedy v lidské obyčejnosti a každodennosti, uprostřed každodenních míst. Metodu, kterou ve svých performancích za účelem tohoto hledání využívají, nazývají Gob

Squad „rámování reality“ (*framing of reality*)⁶¹. Ve své diplomové práci píše Berit Stumpf o „zdivadelňování každodenních prostor“ (*Theatralisierung von Alltagsräumen*). Ze všeho nejdříve se tedy pozastavme nad pojmem každodennosti. Podívejme se na to, jaký typ činností nazýváme každodenním a co si představit pod označením každodenní prostory. Klíčovým pro nás bude způsob, jakým s každodenností Gob Squad pracují.

Sociologická encyklopedie Akademie věd uvádí ke každodennosti následující definici:

„Úhrn všedních, pravidelně se opakujících (tzv. repetitivních), a proto předvídatelných lidských činností, které jsou základem soc. reprodukce individua, malé skupiny a takto zprostředkovaně celé společnosti, činností, které se řídí známými, většinou však nepsanými normami a pravidly, jsou specif. časově a prostorově uspořádány a jejich vykonávání předpokládá určitý objem vědění fixovaný v tzv. běžném vědomí (zdravém rozumu, common sense) a vyjadřovaný běžným jazykem.“⁶²

Každodenními činnostmi můžeme tedy nazvat takové úkony, které spadají do naší denní rutiny. Jsou jimi především hygiena, spánek, nakupování, péče o domácnost, o rodinu, práce, studium. Je přitom zřejmé, že každý člověk má svou specifickou každodennost a ta se mění v průběhu věku stejně jako se mění obecně v průběhu času a v závislosti na kulturních specifikách a sociálním statusu (francouzský šlechtic 17. století měl jinou každodennost než obyvatelé haličských vesnic za první světové války atp.).

Každodenní činnosti coby sociologická kategorie nejsou samy o sobě ničím, co by za běžných podmínek přitahovalo pozornost. Čištění zubů, vykládání nákupu do lednice či cesta do práce jsou aktivity nám důvěrně známé, rutinní, a vykonáváme je s jistým automatismem. Předpokladem pro vytržení z tohoto automatismu je detail, který se z každodennosti vymyká. Může jím být létající igelitka ve větru, když čekáme na metro, nebo výjev v okně protějšího domu. Jakmile si takového detailu všimneme, jsme schopni na okamžik na každodennost zapomenout a vystoupit z ní. A právě o takové vytržení z každodennosti usilují Gob Squad. Přístupují k činnostem probíhajícím v současném každodenním veřejném či soukromém rámci a pomocí divadelních prostředků je vydělují z běžné žité skutečnosti. Činí tak svým jednáním a zároveň také kostýmováním, za pomoci hudby, rytmu, rekvizit či kulis

⁶¹ GOB SQUAD. *Gob Squad and the Impossible Attempt to Make Sense of it All*, s. 66.

⁶² PETRUSEK, Miroslav. Každodennost – Sociologická encyklopedie. In: *Sociologická encyklopedie* [online] [cit. 07.08.2020]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Ka%C5%BEdodennost>.

nebo videoprojekcí, kterýmžto způsobem se určitá všední obyčejná situace zvýrazní. Sami tento přístup nazývají „rámováním“. Ve své knize myšlenku rámování komentují následovně:

„Nevím, jestli je to pravda nebo ne, ale údajně měli v 17. století lordové a dámy služebníka, který s nimi chodil na procházku po jejich panství a držel rám, velký rám obrazu. Tato osoba velmi pečlivě vybírala nejlepší výhledy a kladla před ně rám tak, aby se její pán či paní mohli snáze dívat na přírodu. Tato myšlenka rámu nás neustále vzrušuje. Když se jen tak podíváte na ulici, nemůžete tak dobře zaostřit. Jakmile je na určitou část skutečného světa namířena kamera, něco se stane. Vždycky je tam muž v obleku s kufříkem a malý chlapec s červeným balónkem a žena s pudlem. Všechno je tam, když je obraz zarámován.“⁶³

Příkladem rámování reality určujícího perspektivu může být situace z nottinghamské performance *An Effortless Transaction*, kterou Gob Squad uskutečnili na podzim roku 1996 v prodejně nábytku obchodního domu Broadmarsh během běžné otevírací doby po čtyři soboty v jednom měsíci. Performance se skládala z několika různých situací. V jedné z nich performerka představující zákaznici v květovaném kostýmu tak dlouho procházela prodejnou a hledala „tu ideální“ pohovku, až objevila takovou, jejíž potisk zcela splýval s jejím kostýmem. Performerka se usadila do pohovky a v nekonečném štronzu takřka srostla s vysněným kusem nábytku. Tato situace se odehrávala za běžného provozu prodejny vedle nakupujících zákazníků, jejichž každodennost byla tímto způsobem ozvláštněna.⁶⁴

Jak jsme již výše naznačili, velmi často také Gob Squad rámuje situace pomocí kamery. V performanci *Super Night Shot* vyráží čtyři performeři každý s jednou kamerou do ulic, kde nasnímají hodinový film pro diváky sedící v sále.⁶⁵ Ulice večerního města s lidmi jdoucími domů z práce, na nákup nebo třeba za přáteli se v hledáčku kamery stávají velkofilmovými kulisami, do nichž performeři se zvířecími maskami na obličeji nebo vzájemně synchronizovaným tanečním krokem vstupují, aby vytrhli chodce z jejich obvyklých cest a zjiřili jejich vnímání. Zkušenost diváků sedících v sále, znalých onoho „každodenního města“, je rámováním pomocí kamery ozvláštněna (a taktěž pomocí jednání performerů, kostýmování, maskování a hudebního podkresu) a umožňuje jim nahlédnout město a jeho

⁶³ GOB SQUAD. *Gob Squad and the Impossible Attempt to Make Sense of it All*, s. 66.

⁶⁴ O principu ozvláštnění pojednává Viktor Šklovskij ve své Teorii prózy, kde v tomto principu spatřuje podstatu umění jako takového. Právě v tomto smyslu „vyvedení recipienta z automatismu“ principu užívají Gob Squad: „(...) věc umělecká je věc vytvořená schválně proto, aby vyváděla z automatismu vnímání, s tím, že cílem tvůrce přitom je její vidění a že věc je „uměle“ vytvořena tak, aby se vnímání na ní zachycovalo a dosáhlo, pokud možno, největší intenzity a délky (...).“ ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. *Teorie prózy*. Bohumil MATHESIUS, přel.. Praha: Akropolis, 2003, s. 22.

⁶⁵ Více o konceptu performance řekneme v následující podkapitole.

každodenní rytmus z nové perspektivy. Jde o podobný pocit, který zažíváme, když zahlédneme v zahraničním velkofilmu ulice Prahy, například Karlův most v *Mission: Impossible* nebo ve *Van Helsingovi*. Zatímco město prožívá svých pět minut slávy, objevujeme ho novými očima. Cítíme, jako by nám bylo cizí, a přitom je známé.

Proměna ve vnímání nastává také u chodců, kteří se setkají s performery v ulicích „naživo“. Ovšem kvůli chybějícímu odstupu, rámovacímu oku kamery a taktéž neznalosti celého konceptu se zjevně jedná o zcela jiný typ zkušenosti. Chodci se stávají spíše subjekty rámu, přičemž jsou Gob Squad velmi obezřetní, aby se tyto subjekty nestali terčem posměchu, nýbrž spíše jejich spoluhráči, partnery.

Termíny rámce a konceptu rámování (*frame a framing concept*) v sociologii nejvíce rozvinul Erving Goffman, který jimi rozuměl způsob interpretace určité situace a definoval rámec jakožto základní jednotku organizace zkušenosti.⁶⁶ Rámec je v jeho pojetí vnímán jako perspektiva, kterou nahlížíme na určité situace a klíčujeme je. Podobným způsobem pracují také Gob Squad. Divadelním orámováním se běžná zkušenost vytrhává z každodennosti, je ozvláštňena, a to nám umožňuje nahlédnout ji z nové perspektivy. Můžeme si uvědomit, nakolik banální, komická, urputná nebo absurdní je naše potřeba nalézt během nákupu dokonalý kus nábytku, „ten přesně pro mě,“ jak hlásají reklamy.

Toto uvědomění je možné díky fiktivnímu divadelnímu klíči, jehož zásluhou se naše emoce oproti běžnému životu intenzifikují a stávají se tak viditelnými. Alice Koubová píše, že skrze hru se skutečnost teprve stává viditelnou, vyjevuje se a generuje se tak její smysl.⁶⁷ Narážíme zde na podstatný moment tvorby Gob Squad, který budeme v práci dále rozvíjet. Performance (divadlo) v pojetí Gob Squad není chápáno jako umělecký produkt, nýbrž jako herní jednání, jako významná antropologická kategorie.

Erika Fischer-Lichte na základě fenoménu vytržení z každodennosti definuje performanci jako takovou. Ve své knize *Theatre, Sacrifice, Ritual* užívá Fischer-Lichte konceptu přechodových rituálů Arnolda van Gennepa a přirovnává performanci k jejich pomezí fázi, mezistavu, ve kterém se nachází jedinec, který už pozbyl starých pout a závazků, ale ještě nenabyl nových, a právě prochází proměnou. V tomto svobodném stavu s jinými dočasnými pravidly je podle Fischer-Lichte také divák v průběhu performance. Pomezí stav (u Victora Turnera později

⁶⁶ GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press, 1986. Goffman termín převzal od Gregory Batesona.

⁶⁷ KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa*, s. 43–57.

nazvaný liminální), vytržení z obvyklého každodenního života, mu umožňuje proměnit svou zkušenost a projít v průběhu performance vnitřní proměnou:

„Performance lze považovat za určitý druh přechodové a transformační fáze. Poté, co byli účastníci vyjmuti ze svého každodenního života a odcizeni od něj, vstupují do nového stavu [...] Tento nový stav znamená žít mezi různými světy [...] který počítá s mnoha novými překročeními, a tedy s novými, někdy šokujícími, matoucími, hroznými, zkrátka nesnesitelnými zkušenostmi. Okamžik „svobodného nadechnutí“ a frenetického potlesku značí začátek fáze, v níž jsme schopni včlenit novou zkušenost do svého bytí.“⁶⁸

Turner pro podobné případy zavedl termín „liminoidní“, tedy „jako liminální“, ale ne zcela. Liminoidní aktivity jsou takové, které mají na svého účastníka dopad v podobě určité vnitřní proměny, nemají ovšem přímou souvislost se změnami v jeho životě, jako je tomu v náboženských rituálech (změna sociálního statusu atp.). Termín byl zaveden pro pojmenování volnočasových aktivit v moderních sekulárních společnostech, například pro sport nebo právě pro divadlo. Pro zachycení stavu účastníka performancí Gob Squad, který je vytržen ze své každodennosti, se tedy jeví pojem „liminoidní“ jako adekvátnější.⁶⁹

Gob Squad vytvořili v devadesátých letech a na počátku tisíciletí několik performancí v každodenních prostorách. *Performance House* (1994) se odehrávala ve starém domě na předměstí Nottinghamu, *Work* (1995) v kancelářích open-space běžné nottinghamské kancelářské budovy, zmíněná *An Effortless Transaction* (1996) v prodejně s nábytkem v obchodním domě taktéž v Nottinghamu, *15 Minutes to Comply* (1997) ve stanici metra v německém Kasselu, *Calling Laika* (1998) na parkovišti ve Frankfurtu, *Room Service* (2003) v pokojích hotelu InterCity v Hamburku a několik dalších performancí v ulicích měst:

⁶⁸ FISCHER-LICHTE, Erika. *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. London; New York: Routledge, 2005, s. 37–38. „The performance can be regarded as a kind of threshold and transformation phase. After having been removed and alienated from their everyday lives, the participants enter a new state (...) This new state means living in-between different worlds (...) which allows for many other kinds of transgression and, accordingly, for new, sometimes shocking, confusing, horrible, in short, unbearable experiences. The moment of ‘breathing freely’ and of frenetic applause marks the beginning of the incorporation phase.“

Pro srovnání a prohloubení kontextu odkazují k publikaci Alice Koubové *Myslet z druhého místa*, konkrétně ke kapitole věnované Erici Fischer-Lichte a *Estetice performativity*, s. 93-114. Koubová výklad Fischer-Lichte kritizuje a její pojetí liminality vnímá jako alibismus, kterým se Fischer-Lichte pokouší na poslední chvíli zachránit striktní hierarchické rozdělení řádu přítomnosti a řádu reprezentace, kterého se dopustila v předchozích kapitolách *Estetiky*. Pojetí liminality Eriky Fischer-Lichte je téma značně přesahující rámec této práce a nemáme prostor se mu zde věnovat. Pro naše účely tedy využíváme myšlenky o přechodovém stavu z citované publikace, se kterými souzníme, a pouze čtenáře upozorňujeme na komplikovanější pozadí tohoto termínu.

⁶⁹ SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction - Liminal and Liminoid* [online]. 2012 [cit. 01.11.2020]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=dygFtTWyEGM>.

například *Where Do You Want To Go To Die?* (2000) v Hannoveru nebo *The Great Outdoors* (2001), *Super Night Shot* (2003) a *Revolution Now!* (2010) v Berlíně.

Všechny tyto performance vznikly inspirovány daným místem, které jim vytyčilo určitá témata. Gob Squad hovoří o tom, že místo pro ně v podstatě představovalo scénář.⁷⁰ Zároveň však nebyly performance s tímto místem pevně svázány a mohly být později, a také byly, přesazeny na místo jiné a fungovat za jiných podmínek i v něm. Proto samotní Gob Squad nemluví o své práci jako o *site-specific*, nýbrž spíše jako o *site-related*, tedy o performancích, které jsou s místem *spřízněné*, k němu *vázané*, *vztažené*, od něho *odvislé*, které s ním nějak *souvisejí*. Místo pro Gob Squad ovšem nezůstává nezměněno, nedotčeno, není pouze zbožně objevováno. Svou akci ho proměňují a důraz je kladen právě na tuto akci a nikoli místo samotné.⁷¹

Dokladem zmíněné variability je například přesazení performance *House* pro festival *Diskurs* v Giessenu. V Nottinhamu se performance hrála ve dvoupatrové cihlové budově z padesátých let. Dům patřil městu, nacházel se v chudé dělnické čtvrti a byl vyhrazen pro sociálně slabší rodiny. Dům, do kterého byla performance přesazena, byl zcela odlišný. Giessenský festival vyhradil pro Gob Squad honosnou třípatrovou vilu, ve které byla například knihovna, veliká terasa, sauna, bazén. Performeři měli tedy bohatší možnosti při konkrétní práci s prostorem, ovšem performance jako taková zůstala z hlediska svého tématu nezměněna. Jejím tématem byl domov jakožto obecná antropologická kategorie a nikoli historie nebo sociální pozadí jednoho konkrétního domu.⁷² Tyto okolnosti představovaly pouze východisko pro konkrétní uchopení tématu.

Na principu *site-related* funguje většina performancí Gob Squad, a i když má dnes skupina zázemí na berlínské scéně Hebbel am Ufer, stále je pro ně hostování v dalších městech a v zahraničí přirozeným způsobem existence. S performancí *Room Service* sjezdili mnoho hotelů, s performancemi v ulicích nespočet měst evropských i mimoevropských.

Představili jsme a lokalizovali obecný pojem každodennosti a první nástin způsobu, jakým Gob Squad diváky z každodennosti vytrhávají, tedy pomocí metody rámování a metody *site-related*. Podívejme se nyní blíže na styl performerství (nikoli herectví) a na struktury performancí, které nám prozradí více o filozofii Gob Squad.

⁷⁰ GOB SQUAD. *Gob Squad and the Impossible Attempt to Make Sense of it All*, s. 40.

⁷¹ *Ibid.*, s. 60.

⁷² *Ibid.*, s. 58.

III.II. Hra, úkoly a pravidla

Již jsme naznačili, že skupina Gob Squad nevytváří a nikdy nevytvářela divadelní inscenace v tradičním slova smyslu a nikdy nepracovala s klasickými činoherními rolemi. Performeréři vždy vystupují v performancích pod svými jmény a sami za sebe:

„Vystupujeme pod vlastním jménem, protože hrajeme vždycky ‚sami sebe‘ – ‚fiktionalizujeme‘ a mytizujeme sami sebe. Nikdy nehrajeme osobu, kterou nejsme. [...] ‚Hraní sama sebe‘ také slouží k navázání vztahu s publikem, o které usilujeme. Nejde nám o to, předvádět na scéně zvláštní dovednosti jako například jevištní jazyk nebo metody Performance Art. Chceme prezentovat každodenní nevykonstruovaná těla a lidi a nestát přitom ani soliterně sami za sebe ani nad publikem.“⁷³

V této citaci Gob Squad představují dva zásadní momenty své práce, proto je ještě zvýrazněme:

1. „Fiktionalizace“ a mytizování sebe samých
2. Nedistancovat se soliterně od diváků/ nesituovat se nad diváky

V některých performancích se členové skupiny divákům odhalují méně, v jiných, především v těch pozdějších, naopak více (*Room Service; Dancing About; Western Society; Creation; I Love You, Goodbye*). Činí tak obvykle pomocí různých prohlášení nebo otázek na tělo, které si vzájemně kladou.

Například v jedné z jejich posledních performancí *I Love You, Goodbye* s podtitulem „parlamentní kuchařská show“ se tyto otázky vrství ve více rovinách. První rovinu představuje základní schéma performance, ve kterém si vždy jeden z performerů nasadí paruku a coby jakýsi předseda Sněmovny lordů se usadí na balkon, odkud řídí situaci na jevišti. Na jevišti zůstává performer, který má za úkol uvařit s asistencí dvou dalších své národní jídlo a představit a obhájit tak před sněmovnou svůj původ. Předseda sněmovny se ho přitom vyptává na nejrůznější otázky a má právo nechat o čemkoli hlasovat lid (diváky). Divák tak spolurozhoduje o nejrůznějších ožehavých otázkách, od absurdních typu „Jsou dva žlutky v jednom vajíčku dobré znamení?“ až po velmi osobní týkající se jednotlivých performerů: „Patří Sarah [performerka, pozn. aut.] ještě mezi dělnickou třídu, pokud bydlí ve čtvrti Schönberg a navštěvuje fitness řetězec Form Factory?“

⁷³ SMITH, Sharon. IN: QUIÑONES, Aenne, ed. *Gob Squad*, s. 74–75.

Druhou rovinu představují intermezza, ve kterých si naproti sobě na balkóně stoupnou dva performeři a kladou si otázky navzájem: „Pokud budeš pozítří vyhoštěn ze země, co ti bude nejvíce chybět?“ atp. Performance, kterou jsem měla možnost vidět, se totiž odehrála 31. ledna 2020, v den, kdy Británie vystoupila z Evropské unie. Její podtitul zněl „Brexit Edition,“ trvala celkem pět a půl hodiny, a zatímco všichni společně čekali na odbití půlnoci, protočili se postupně performeři na všech pozicích a každý uvařil své národní jídlo. Performance představovala bilanci dvaceti pěti let spolupráce Gob Squad, kteří se díky Evropské unii a výměnným studijním programům vůbec setkali, a také metaforickou touhu na poslední chvíli se navzájem ještě lépe poznat a zvrátit tak nevyhnutelné odloučení Británie a Německa potažmo Británie a celé Evropy.⁷⁴

Z uvedeného příkladu můžeme poměrně dobře vypozerovat způsob, jakým bývají performance strukturovány. Základem je vždy nějaký *úkol*, jehož splnění se performeři snaží docílit. Tento úkol má jasně nastavená a všem na začátku vysvětlená pravidla. Vytyčuje tak prostor, v jehož rámci se budou performeři pohybovat – jednak pomyslný a často pak také reálný, například určitou zónu v rámci města, konkrétní hotelový pokoj atp. V případě této performance to byly jednotlivé prostory v divadle (jeviště x balkon x hlediště).

V jedné ze svých knih k vytyčeným *úkolům* Gob Squad připojují několik komentářů:

„– Práce, kterou děláme, je hodně postavena na úkolech. V Super Night Shot je například jedním z úkolů stát se hrdinou a v Room Service uspořádat večírek.

– Tyto úkoly nám poskytují hrubé pokyny, a způsob, jakým jich dosáhneme, může ovlivnit spoustu věcí. Sean byl včera v Room Service obchodník s uměním. Je to naprosto jiné, než když úkol plní Johanna nebo Bastian.

– Je to jako píseň: můžete ji zahrát různými způsoby. Ve většině našich performancí je pevná struktura a potom volný prostor pro improvizaci. Právě v něm se věci vyvíjí.“⁷⁵

Existují tedy určité úkoly, které se performeři pokouší zdolat, přičemž je úkoly vedou, navádí, ovšem nikoli neměně. Naopak, splnění úkolu vyžaduje značnou míru tvořivosti, vynalézavosti, improvizace. Zároveň je klíčové, že se performeři při plnění úkolů

⁷⁴ O půlnoci všichni performeři společně s diváky zpívali skotskou lidovou píseň *Auld Lang Syne* (v překladu něco jako „Čas uplynul“, v českém přebásnění J. V. Sládka „Dávno již“), poté rozmixovali veškeré uvařené jídlo a naložili každému divákovi na toast od všeho trochu, aby se společnou konzumací završil akt poznání. Navzdory silné emotivnosti tak nechyběla ironie. Vedle frankfurtské *grüne Soße* měl divák na toastu rozmixované fazole s chlebem nebo koloniální drink z tropického ovoce.

⁷⁵ GOB SQUAD. *Gob Squad and the Impossible Attempt to Make Sense of it All*, s. 51.

v jednotlivých performancích neustále střídají. Performance se tak neustále pohybuje, vyvíjí, proměňuje, nemá možnost ustrnout v jednom bodě.

U některých performancí je struktura tvořená úkoly méně striktní a u některých naopak striktnější. V případě *Super Night Shot* se například aktéři řídí přesným časovým rozvrhem. Koncept je totiž následovný. Čtyři performeři v maskovacích oblecích si hodinu před začátkem zesynchronizují hodinky a vyrazí každý s jednou videokamerou a jedním úkolem do ulic města. Kamera je vybavena šedesátiminutovou páskou a po tuto dobu také trvá performance. Divákům čekajícím v sále jsou poté hodinové synchronizované záznamy bez jakéhokoli střihu promítnuty na čtyřech obrazovkách.⁷⁶ Celá show tudíž vzniká hodinu před svým začátkem a aby bylo plán obsahující navíc společné refrény možné zrealizovat, je nutné časový rozvrh dodržet.

Potud jsme mohli tedy vyzorovat jednu zásadní charakteristiku performancí Gob Squad: výsostně u nich platí, že jsou ve své podstatě ludické. Performance jako hra „*podřízená pravidlům, podléhající konvencím, které pozastaví po dobu hry působnost běžných zákonů a zavedou během trvání hry zákony nové, které jedině ve hře platí.*“⁷⁷

Na první pohled toto zjištění nepřináší nic nového, divadlo jako hru označil již Johan Huizinga v první komplexní herní teorii⁷⁸. V případě performancí typu Gob Squad je pro nás tato analogie ještě o něco významnější než u tradičních divadelních představení.

V typologii Rogera Cailloise veškeré divadelní umění spadá mezi hry typu *mimikry* (předstírání). Při hrách typu *mimikry* přijímají účastníci platnost nové reality. Pravá realita je přitom maskována. Malý chlapec v modelu letadla *předstírá*, že je skutečným pilotem, a *maskuje*, že je dítětem. Stejně tak herec na jevišti *předstírá*, že je Hamletem, a *maskuje* svou osobu. Do kategorie her typu *mimikry* tedy patří tradiční divadlo a také mnohé performance.⁷⁹

Performance Gob Squad ovšem nejsou založeny výhradně na změně identity. Performeři si sice *hrají na hrdiny* či *na oběti*, které volají o pomoc. Předstírají být hrdinou a tím částečně

⁷⁶ RAITEROVÁ, Eliška. U bankomatu cizinec s vlčí hlavou. *SAD*. 2019, roč. 30, č. 6, s. 36. Důležité slovo má při promítání technik, který vybírá, kterému performerovi zapne v dané chvíli zvuk, a zároveň podbarvuje promítání hudbou.

⁷⁷ CAILLOIS, Roger. *Hry a lidé: maska a závrať*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, s. 31.

⁷⁸ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Jaroslav VÁCHA, přel.. Praha: Dauphin, 2000.

⁷⁹ Jako tvar vybavený herní strukturou pojímá performance s odkazem na Johana Huizingu již Richard Schechner ve svém úvodu do performančních studií. SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. London; New York: Routledge, 2013.

hrají hru typu *mimikry*. Zároveň v ní ale vystupují sami za sebe a pod svými jmény. V centru pozornosti nestojí maskování reality, nýbrž úkol, který si performeři vytyčili a jehož splnění se snaží docílit. Proto bychom mohli jejich performance přiřadit spíše ke hrám typu *agón* (soutěž), v nichž pozorujeme obratnost jednotlivých performerů při plnění úkolu. Caillois píše k hrám typu *agón* následující:

„Stimulem hry je pro všechny soutěžící touha vyniknout v daném oboru. Pěstování agonálních her proto předpokládá soustředěnou pozornost, náležitý trénink, velké úsilí a vůli k vítězství. Předpokládá kázeň a výdrž. Hráč se musí spolehnout jedině na své vlastní schopnosti. Je podněcován k tomu, aby jich využil co nejlépe a také, aby je využil loajálně a nepřekročil meze, pro každého stejně platné. [...] Agonální hry tak představují osobní zásluhy v čisté formě a slouží právě k tomu, aby je předvedly.“⁸⁰

Právě tak slouží performance Gob Squad k tomu, aby předvedly obratnost performerů a jejím prostřednictvím hru rozehrály. Důležitý je přitom také zmíněný trénink, úsilí, soustředěná pozornost, kázeň i výdrž, bez všech těchto aspektů by nebylo možné dodržet striktní časový rozvrh a nevybočit přitom ze souhry.

Jestliže jsme poetiku Gob Squad pojmenovali jako oscilující na pomezí určité německé fundované striktnosti a britské ironické hravosti, mohli bychom v souvislosti s Cailloisovou ludickou teorií přiřadit těmto pólům herní aspekty *ludus* (propočítání a kombinační myšlení) a *paidia* (nebrzděná fantazie). Aspektem *paidia* (z řeč. *paidiá*, dětská hra, zábava) Caillois nazývá „*hřmot a bujnost*“⁸¹, stav „*šťastného vzrůstání, které je vyjádřeno spontánním a nevázaným neklidem, [...] přičemž povaha improvizace a absence řádu jsou tu podstatným, ne-li jediným důvodem existence jevu.*“⁸² Zatímco tomuto aspektu odpovídá hravost, uvolněnost, nevázanost, improvizace, které spojují s britským zázemím, aspektu *ludus* odpovídá přísnost a konceptuálnost, již spojují se zázemím německým. Neboť *ludus* je „*školou sebeovládání*“⁸³ a „*tím, že ukázněně aspekt paidia, přispívá skrytě k vykrystalizování a kvalitě základních herních kategorií.*“⁸⁴ Vyváženost těchto dvou aspektů je pro pochopení performancí Gob Squad klíčová.

⁸⁰ CAILLOIS, Roger. *Hry a lidé*, s. 36.

⁸¹ *Ibid.*, s. 53.

⁸² *Ibid.*, s. 49.

⁸³ *Ibid.*, s. 53.

⁸⁴ *Ibid.*, s. 55.

Nesmíme však zapomenout ještě na jeden důležitý moment, díky kterému se pro náš výzkum herní analogie stává podstatnou. Tímto momentem je interakce s diváky. O té jsme zatím neměli prostor pohovořit, podívejme se na ni tedy teď.

III.III. Od voyerismu k „nalezeným performerům“

Stejně jako bylo pro Gob Squad od počátku samozřejmé, že chtějí experimentovat s prostorem, tak pro ně bylo příznačné experimentování s rolí přisouzenou divákovi. Když půjdeme na performanci Gob Squad dnes, můžeme se vši pravděpodobností očekávat velmi intenzivní interakci. Není výjimkou, že vybraní diváci zůstanou na jevišti až do konce performance. K této rozvinuté interakci ovšem vedla dlouhá a pozvolná cesta. V této souvislosti je pozoruhodný citát Berit Stumpf z roku 1996:

„Jako divák nechci být příliš zapojována. Chci být spíše voyeurem. Nesnáším interakci s diváky, nenávidím ji s odporem, opravdu.“⁸⁵

Na počátku skutečně šlo spíše o *voyerismus*, o němž mluví Stumpf. V performanci *House* se například mohl divák volně pohybovat celým domem a vybírat si akce, které uvidí. Nebyl přitom nijak oslovován ani zapojován do interakce. Tento projekt byl jedním z vůbec prvních, které dnes nazýváme imerzivní. Na podobném principu fungovaly také další performance. Performance *Work* se odehrávala čtyřicet hodin v jednom týdnu, každý den osm hodin vždy od devíti do pěti, tedy v čase běžné pracovní doby v Británii. Divák si mohl zcela libovolně zvolit, kolikrát performanci navštíví i jak dlouho zůstane. U performance *Calling Laika* voyeuristický princip v jistém smyslu vrcholí, neboť diváci byli rozesazeni do aut rozmístěných po kruhu na parkovišti, a zatímco poslouchali autorádio, pozorovali dění na parkovišti skrze čelní sklo – jako na obrazovce širokoúhlého filmu. Gob Squad uvádí, že záměrem této distance bylo „vzbudit v divákovi touhu a chuť“.⁸⁶ Zmíněný princip souvisí také s oním rámováním reality, o kterém jsme již mluvili, a zároveň s principem rampy, o kterém promluvíme vzápětí. Nyní se však vraťme k vývoji interakce s divákem.

Postupem času začali Gob Squad diváky do svých performancí pozvolna zapojovat. Tuto skutečnost sami vztahují k oněm úkolům, které si vytyčují. Úkoly jsou totiž často

⁸⁵ GOB SQUAD. *Gob Squad and the Impossible Attempt to Make Sense of it All*, s. 86.

⁸⁶ *Ibid.*, s. 66.

nesplnitelné, utopické, a performeři proto nasazují všechny možné prostředky, aby jejich splnění docílili:

„Často se přitom jedná o nemožný úkol, kterému se Gob Squad naivně a se slepou důvěrou postaví. [...] Zpravidla potřebujeme pomoc – ať už od diváků v sále nebo od kolemjdoucích – abychom tento úkol splnili, nebo vůbec proto, abychom představení uskutečnili. Nevyprávíme publiku o nějaké cestě, ale přímo ho zveme, aby nás na této cestě doprovázelo.“⁸⁷

V performanci *Room Service: Help Me Make It Through The Night*, která probíhala vždy v noci ve vybraném hotelu a trvala šest hodin, měli například diváci shromáždění v hotelovém lobby možnost (nikoli povinnost!) navštívit jednotlivé performery osamělé na pokojích a pomoci jim splnit určitý úkol. Všichni diváci pozorovali performery na obrazovkách v lobby a čekali na zazvonění telefonu, který mohli zvednout a do hry se tak zapojit. Divák se například na okamžik proměnil v partnera, který si přišel na hotelový pokoj s performerem mlčky zatančit nebo mu po telefonu pomohl vybrat, co si má vzít na sebe.

Právě dobrovolnost je prvním pilířem, na kterém stojí interakce v performancích Gob Squad. Druhý pilíř představuje již zmíněná struktura s jasně nastavenými pravidly, která jsou divákovi před začátkem interakce vysvětlena. Divák je performery vždy instruován, obvykle pomocí sluchátek (či telefonu), ve kterých slyší hlas performerů a následuje ho.⁸⁸ Gob Squad diváky přizvané k performance nazývají *found performers*, „nalezení performeři“, a sami si zcela uvědomují křehkost jejich pozice:

„Coby performeři jsme na toto setkání připraveni, zatímco naši „nalezení performeři“ nikoliv. Je to naše výhoda, které nesmíme nikdy zneužít. Proto je vždy na nás, aby byli účastníci představení v nejlepším možném světle, nikdy se neproměnili v terč posměchu a nezacházelo se s nimi jako s hlupáky.“⁸⁹

V této souvislosti se nabízí analogie s tzv. experty všedního dne, s nimiž pracuje jiná původně giessenská skupina, Rimini Protokoll. Experti všedního dne jsou ovšem přizváni ke spolupráci

⁸⁷ QUIÑONES, Aenne, ed. *Gob Squad*, s. 78.

⁸⁸ V pražských divadlech jsem se s podobným principem setkala naposledy například v inscenaci skupiny 8lidí s názvem *La Moneda* (premiéra 9. 10. 2020 v Alfrédovi ve dvoře). Vybraní diváci zde byli v průběhu představení zapojováni a instruováni buď telefonem či rovnou performerem našeptávajícím divákovi do ucha, co má říkat. 8lidí má k povaze Gob Squad ostatně blízko, neboť jsou všichni vystudovaní režiséři, dramaturgové a scénografové ve skupině zároveň performery a jejich práce se taktéž prezentuje jako nehierarchizovaná. K této tvůrčí metodě nejvíce inklinuje Katedra alternativního a loutkového divadla na DAMU, z níž vzešlo i 8lidí. Přímou ke Gob Squad se hlásila také například Petra Tejnorová inscenací *LIFeshow* (premiéra 18. 5. 2012 v Divadle Archa).

⁸⁹ GOB SQUAD. *Gob Squad and the Impossible Attempt to Make Sense of it All*, s. 91.

již při vzniku inscenace, zatímco u Gob Squad jsou zmíněni „performeré“ „nalezení“ až v průběhu performance. Důležitou roli zde hraje risk, vystoupení z komfortní zóny, a to jak ze strany Gob Squad, tak ze strany „nalezených performerů“.

Z vlastní zkušenosti mohu konstatovat, že mají Gob Squad ve vytipování diváků již praxi a umějí podle řeči těla velmi rychle vyzpozorovat, kdo má o interakci zájem a naopak. Když neoslovují diváky přímo, využívají různých taktik k přizvání. V performanci *Western Society* například házejí různá plyšová zvířata do hlediště a divák, který zvíře chytí, má možnost účastnit se, nebo výzvu nepřijmout a hodit zvíře dál. V jeden moment tak vznikne v performanci obskurní mezihra, při níž létají vzduchem plyšová zvířata, ale zároveň netrvá dlouho a sedm statečných skutečně stojí na jevišti. Právě v onom pozvání, v otevřenosti, upřímnosti, nenásilnosti spočívá hlavní kvalita interakcí Gob Squad. Divák je pro ně partnerem, přítelem, spoluhráčem při hře, což také cítí a má potom větší chuť se zapojit.

Jakýmsi vrcholem této postupně objeované interakce se stal v roce 2007 moment v performanci *Kitchen: You've Never Had It So Good*, ve kterém se vybraný divák políbí s jedním performerem. Polibek se odehrává za zástěnou a dvojici snímá kamera, která obraz přenáší divákům do sálu. Danému okamžiku předchází příprava. Divák leží na posteli, poté s performerem rozmlouvá a ten se ho nakonec zeptá, zda by byl ochoten ho políbit. Členové Gob Squad se shodují, že je tento moment v jejich tvorbě z hlediska interakce nejcitlivější a nejožehavější, a každý z nich ho vnímá a provádí trochu jinak, například signalizuje divákovi různě dlouho dopředu také mimo kameru atp.⁹⁰ Interakce v podobě polibku se objevuje také na konci performance *Super Night Shot*, o které ještě promluvíme později. Tam je ovšem polibek realizován přes obličejovou masku, zatímco v performanci *Kitchen* se performer s divákem políbí přímo na ústa.

III.IV. Koluze: souhra i tajná úmluva

K ludické povaze performancí Gob Squad mě poprvé přivedly koncepty německého teoretika Klause Lazarowicze představené ve studii *Triadická koluze* z roku 1977. Tato skutečnost se může jevit jako poněkud nadsazená, neboť Lazarowicz patří v německém prostoru mezi konzervativnější teoretiky. Triadickou koluzí pojmenovává základ divadla, kterým je pro něj trojjediný vztah mezi dramatikem, hercem a divákem, přičemž tvorbu bez dramatika pokládá

⁹⁰ Ibid., s. 95.

za pouhou *scénickou gymnastiku*⁹¹ (spadali by sem tudíž i Gob Squad). Onu trojedinou komunikaci pak označuje jako *intradivadelní*, zásadně se lišící od komunikace *extradivadelní* svým estetickým naladěním:

„[...] *Divadlo se však uskutečňuje jen tehdy, když je zachována diference mezi bytím a významem a distance mezi uměním a životem.*“⁹²

Z těchto důvodů je Lazarowicz považován za konzervativce německé divadelní vědy. Zásadně odmítá propustnost všedního života a divadla, které je pro něj předzjednanou dohodou, konvencí. Nám se ovšem na poměry české divadelní teorie zase až tak konzervativní zdát nemusí. V Lazarowiczově koncepci je totiž stále kladen velký důraz na procesualnost a interaktivitu a divák je podle něho dokonce spoluvůrcem představení, *Mitspieler*, tedy přesněji řečeno *spoluhráčem*. Představení je tedy z toho důvodu třeba analyzovat jako akt a vztah.⁹³

Aby Lazarowicz doložil své tvrzení, že divadlo není každodennost, nýbrž dohoda mezi herci i diváky, ustanovuje termín *koluze*. Termín je odvozen z latinského *lusio*, které odkazuje k aktu hraní, přičemž předpona *ko-* značí vzájemnou souhru. Zároveň mělo v klasické latině slovo *collusio* druhý, přenesený význam: „*uzavřít s někým tajnou úmluvu.*“⁹⁴

Zde se můžeme vrátit k tomu, co jsme předestřeli v předchozí podkapitole. Interakce v performancích Gob Squad stojí na dvou základních pilířích: dobrovolnosti a jasných pravidlech poskytnutých divákovi. Můžeme připomenout Rogera Cailloise, podle něhož je hra činností „*svobodnou, k níž hráč nemůže být nucen, aniž by hra okamžitě nepřišla o svou povahu přitažlivé a radostné zábavy,*“⁹⁵ a „*podřízená pravidlům, podléhající konvencím, které pozastaví po dobu hry působnost běžných zákonů a zavedou během trvání hry zákony nové, které jedině ve hře platí.*“⁹⁶

Performeré tedy jako by v rámci ludické struktury uzavírali s diváky tajnou úmluvu. V jejich vztahu jde v určitém smyslu přesně o to, co Lazarowicz míní koluzí. Slovy Jana Roubala: „*akt*

⁹¹ LAZAROWICZ, Klaus. Triadická koluze: O vztazích mezi autorem, hercem a divákem v divadle. In: *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, s. 23.

⁹² Ibid., s. 27.

⁹³ ROUBAL, Jan. Od podstaty divadla k divadelnosti, teatralitě a performativitě. In: *Hledání kontextů a souřadnic divadla*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2018, s. 23.

⁹⁴ LAZAROWICZ, Klaus. Triadická koluze: O vztazích mezi autorem, hercem a divákem v divadle, s. 27.

⁹⁵ CAILLOIS, Roger. *Hry a lidé*, s. 31.

⁹⁶ Ibid.

*hry a souhry s jasnými pravidly pro zasvěcené.*⁹⁷ Gob Squad na základě ludického principu ustanovují ve svých performancích zcela nový svět, otevřený pro ně, diváky a „nalezené performery“.

III.V. Rampa a distance

Podle Lazarowicze je divadlo nutnou estetickou distancí, která nedovoluje vnímat ho stejnými měřítky jako každodenní skutečnost. Z takového tvrzení vyplývá, že je Lazarowicz vyznavačem divadelní rampy.

Ačkoli základem práce Gob Squad je experimentování s rolí přisouzenou divákovi a často v performancích dochází k přímé interakci s diváky, je pozoruhodné, že přesto můžeme v performancích vyznívat respektování rampy. Rampa je zachována prostřednictvím kamery a techniky živého přenosu. Uvedme příklad, na kterém si můžeme tvrzení dobře ukázat:

V performanci *Room Service* diváci v hotelovém lobby sledují čtyři performery na čtyřech obrazovkách. Ti se nachází osamoceni kdesi v budově, každý na svém pokoji pouze s videokamerou a telefonem, kterým v průběhu noci do sálu telefonuje a zve diváky nejprve k telefonické a posléze i k živé interakci. Ve chvíli, kdy některý divák výzvu přijme, například zatančit si poslední tanec se Sarah Thom, opouští konferenční místnost a vydává se najít pokoj, v němž Sarah Thom čeká. Divák odchází od ostatních diváků z konferenční místnosti a tím zároveň vystupuje ze své funkce diváka. V okamžiku, kdy vstupuje do příslušného pokoje a ocitá se na obrazovce, vnímají diváci v konferenční místnosti toto zvláštní přepnutí rolí a přijímají daného „bývalého diváka“ jako současného aktéra, performerera. Obrazovka pro ně funguje jako rampa. Když se po svém tanečním výstupu se Sarah Thom „bývalý divák“ opět vrátí do konferenční místnosti, aby se zařadil mezi diváky, dochází v jejich vnímání ke zvláštnímu střetu. Častují diváka-aktéra smíchem a potleskem, vidí ho najednou „jinak,“ neboť ho poznali v roli účinkujícího, ze zcela jiné, nečekané strany. Můžeme zde vidět onu transformační sílu jeviště a kamery coby rámu, který zaměřuje naši pozornost na určitý výsek reality. Taktéž můžeme rozpoznat již naznačený fenomén liminoidity. Divák-aktér něčím prošel a vrací se jiný, než jaký odcházel. Zkušenost ho proměnila a uvědomuje si to on sám i ostatní diváci.

⁹⁷ ROUBAL, Jan. *Od podstaty divadla k divadelnosti, teatralitě a performativitě*, s. 22.

Příklad *Room Service* zároveň ukazuje, že vedle předzjednané rampy (distance mezi performery na pokojích a diváky v lobby udržovaná živým přenosem) se v průběhu performance ustanovují i rampy nové (divák jde na pokoj či s performerem telefonuje). V tomto aspektu můžeme opět spatřit ludický princip: pravidla se mohou v průběhu hry změnit, pokud ovšem, a to je podstatné, se změnou všichni účastníci souhlasí. Prostřednictvím přesunů ramp, proměny distance ve vztahu k divákovi (spoluhráčovi), dostávají Gob Squad do performancí pohyb a dynamiku.

III.VI. Distance a intimita

Gob Squad práci s distancí reflektují ve své knize *Gob Squad and the Impossible Attempt to Make Sense of it All*:

„Ještě předtím, než jsme začali pracovat s kamerou, separovali jsme obvykle performativní akce od veřejnosti pomocí okna, obrazovky nebo přepážky [...] obvykle se vyhýbáme performování přímo před diváky vytvořením distance mezi jimi a námi za pomoci reflexních stěn nebo videa.“⁹⁸

Zmíněné prostředky, jimiž je vytvářena distance, Gob Squad využívají z toho důvodu, že jim i divákům umožňují uvolnit se a dosáhnout intimity, která by bez zachování distance nebyla možná:

„Chápeme použití médií jako techniky, která nám umožňuje dělat věci, které bychom se jinak dělat neodvážili, například vyjádřit touhu po hlubokých emocích, být jiní než ve skutečném světě, upřímnější než při setkání tváří v tvář [...] Lákadlo neznámého spočívá v prázdném prostoru, [...] anonymita se stává klíčem k jinému světu.“⁹⁹

Totéž platí i pro zapojené diváky, pro něž kamera a technika živého přenosu vytváří bezpečnou zónu. Interagující divák ve zmíněném příkladu z performance *Room Service* nemusí čelit smějícím se divákům tváří v tvář, tancuje na kameru, pouze v přítomnosti performerů, který ho instruuje, navádí, a on se tak může snáze uvolnit.

Německý teatrolog Wolf-Dieter Ernst analyzuje performanci *Room Service* na základě pojmu „konektivita“ (*connectivity*), který pochází z teorie digitálních médií a má pomoci definovat

⁹⁸ GOB SQUAD. *Gob Squad and the Impossible Attempt to Make Sense of it All*, s. 66–67.

⁹⁹ *Ibid.*, s. 69.

estetiku intermediálních performancí, konkrétně performancí užívajících dálkových přenosů (telefonů, internetu nebo video-přenosů). V konektivě Ernst spatřuje dynamické formování, které zpochybňuje pravidla divadelní komunikace.¹⁰⁰ Distancí je tak paradoxně umocňována intimita a důraz je kladen na moment setkání performerů s diváky.

O této intimitě píše také zakladatel filozofické antropologie Helmuth Plessner ve své stati *K antropologii herce*. Plessner poukazuje na skutečnost, že popřít distanci mezi jevištěm a divákem se podařilo teprve filmu. Na první pohled se zdá, že si toto tvrzení protiřečí s filozofií Gob Squad, která hlásá distanci pomocí kamery. Není tomu ovšem tak. Plessnerovo popření distance umožňující bezprostřednost znamená právě onu intimitu Gob Squad:

„[Fotografie potažmo film] *Rozlamuje rámeček jeviště, likviduje scénu, zasazuje diváka doprostřed události, aniž by mu jakkoli připomínala jeho vzdálenost, která je podmínkou jeho požitku. [...] Distance k divákovi zavazuje. Ukazuje se mu něco, co si žádá jeho přítomnosti, protože to, oč jde, je cosi, co se ho týká. Je hostem a hostovi je třeba něco nabídnout. [...] Ve filmu však nikdo není hostem. [...] film chce podávat nezprostředkovanou realitu nebo alespoň realitu, jež není zprostředkována scénou. Neukazuje se v něm výřez, nýbrž fragment.*“¹⁰¹

Můžeme si všimnout, že se práce s distancí v mnoha aspektech překrývá s metodou rámování, o které jsme mluvili v první kapitole této části. Oba přístupy se setkávají právě v momentě práce s okny, přepážkami a s kamerou, která performerům pomáhá vzdálit se od diváků a tím se jim přiblížit a oslovit je. Plessner tvrdí, že ve filmu nikdo není hostem, a ve své době (1948) a své logice artikulace má pochopitelně pravdu. Uvažuje přeci o jednom jediném totalizujícím filmovém plátně. V případě Gob Squad však musíme být s takovým tvrzením opatrnější. Gob Squad často pracují s více kamerami, s několika obrazovkami, se snímaným prostorem venkovního světa a zároveň s prostorem jeviště. A snad právě zde se odráží dědictví postmodernity či postdramatičnosti. Struktura performancí je nejednoznačná, komplikovaná, mnohvrstevnatá. Živý přenos představuje další z „divadelních“, performančních prostředků, kterými Gob Squad nenásilně, rafinovaně, *zvou* diváky k bezprostřednosti a intimitě v rámci celé performance. Zvou je ke hře, která pomocí distance nabízí pocit bezpečí.

¹⁰⁰ ERNST, Wolf-Dieter. Instance: Gob Squad, Room Service (2003). In: *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam University Press, 2010.

¹⁰¹ PLESSNER, Helmuth. K antropologii herce. *Disk*. 2008, roč. 3, č. 24, s. 22–23.

III.VII. Transformovat se podél zájmu

V předchozích kapitolách jsme učinili podstatný objev. V performancích Gob Squad se nám podařilo rozkrýt ludickou strukturu: performance jako hra s pevnými pravidly, vyčleněná z každodennosti, z níž přitom čerpá, dobrovolná a svobodná, umluvená s diváky a s „nalezenými performery.“ Gob Squad nám nabízejí hru, která se, slovy Alice Koubové:

„neodtrhává od svého zdroje, skutečnosti, ale zhutňuje ji a vrství v rámci pole omezeného časem, prostorem a pravidly. Toto zhutnění se děje expresí, aktivitou hry, jako gesto, díky kterému se to, jak skutečnost pro nás existuje, stává viditelným. Díky tomuto mechanismu je hra místem nového generování smyslu skutečnosti.“¹⁰²

Na základě dříve řečeného nutno podotknout, že v případě Gob Squad se zhutnění skutečnosti spíše než expresí děje zmnožením obrazu. Jeho prostřednictvím a aktivitou hry nabízejí Gob Squad divákům únik do zcela jiného světa a otevírají tak konkrétní témata. V jejich hře se „uskutečňuje vážnost lidské existence.“¹⁰³

V úvahách jsme dospěli do bodu, v němž se naše zjištění prolínají s úvahami Alice Koubové týkající se performativní filozofie. Právě v herním postoji totiž Koubová nachází odpověď na určitou úzkost a bezradnost filozofie po performativním obratu. Její „myšlení z druhého místa“ totiž znamená totéž, co Huizingovo zaujetí pro „vtip“ situace, tedy schopnost myslet herně, ludicky, nebát se riskovat a transformovat své myšlení „podél svého předmětu zájmu“.¹⁰⁴

Totéž jsme učinili také my. Abychom mohli dobře porozumět práci skupiny, která vzešla z interdisciplinárně koncipovaných škol, zákonitě jsme se museli ve výkladu o interdisciplinaritu opřít, a to především o antropologické a sociologické koncepty. Abychom mohli skutečně uchopit performance Gob Squad vycházející ze zasahování do každodenních prostor, bylo pro nás podstatné definovat si pojem každodennosti a pojem rámce, stejně jako bylo klíčové nahlédnout ludické koncepty a souvislost s konceptem přechodových rituálů. Metodologie a s ní ruku v ruce i terminologie se tedy rozevřela,

¹⁰² KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa*, s. 49.

¹⁰³ Ibid., s. 52. V podobných intencích uvažuje norský historik a teoretik architektury Christian Norberg-Schulz o kultuře jako takové, když píše: „Prostřednictvím kultury člověk zapouští kořeny v realitě, ale zároveň se osvobozuje z plné závislosti na dílčí situaci.“ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: krajina, místo, architektura*. Petr KRATOCHVÍL a Pavel HALÍK, přel.. Praha: Dokořán, 2010, s. 170.

¹⁰⁴ KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa*, s. 7.

rozšířila, a poskytla nám bohatší možnosti k prozkoumání tak nelehko uchopitelného fenoménu, jakým jsou performance, konkrétně performance skupiny Gob Squad.

Tímto způsobem budeme také pokračovat. Z obou částí práce nám postupně vyplynuly zásadní charakteristiky poetiky Gob Squad. Performeři přicházejí s odpovědí na každodenní realitu a ta má podobu světa snů a fantazie. Mohli jsme si všimnout, že ve světech, které budují ve svých performancích, hrají klíčovou úlohu hrdinové a archetypální prvky – láska, ctnost, odpovědnost, polibek, tanec, cesta, domov, návrat. Odpovědí na každodennost je pro Gob Squad mýtus. Na rychlost světa odpovídají potřebou zastavit se a nechat vyjevit emoce uložené hluboko v nás, pro které není v průběhu všedního dne prostor a čas. V určité spektakulárnosti a teatrálnosti je zároveň uložena ironie, parodičnost, boj dobra se zlem je ve svém základním rozvržení schematický, nesporný, a všechny tyto aspekty včetně užívaných odkazů na populární kulturu činí poetiku Gob Squad mimo jiné také záměrně melodramatickou. Na hlubší otázky poetiky a jejího vztahu k současnému světu se zaměříme v poslední části práce a pokusíme se nalézt odpovědi za pomoci myšlenek současných antropologů, urbanistů a také religionistů.

IV. VSTUP DO TRANZITNÍCH ZÓN

V předchozích kapitolách jsme stále kroužili kolem fenoménu každodennosti a kolem jejího narušování (rámování, ozvláštňování, vytrhávání z ní atd.). Zastavme se nyní déle u samotných prostorů, ve kterých Gob Squad performují. Jaké povahy jsou tato místa? Odpověď nám pomůže proniknout opět o něco hlouběji k jádru zkoumaného předmětu.

Britský historik, teoretik a filozof dějin Arnold Joseph Toynbee vyložil vztah mezi člověkem a jeho prostředím jako „výzvu a odpověď“.¹⁰⁵ Pod výzvou Toynbee rozuměl prostředí (především fyzickou přírodu), pod odpovědí činnost člověka, který na výzvu prostředí svou existencí reaguje, když „*utváří nejen přírodu, ale také sebe sama, společnost i kulturu*“.¹⁰⁶ Toynbeeho příměr je pro naše úvahy příhodný. Otázka na počátku výzkumu zněla „Co mohou performance Gob Squad říci k problematice současného města potažmo současného světa?“, respektive „Jak mohou přispět k řešení jejich problémů?“ (akceptujeme-li širší význam slova „řešení“). V duchu Toynbeeho můžeme tedy stav člověka v současných městech a působení jistých městských aspektů na lidskou psychiku brát jako výzvu. Tvorbu Gob Squad pak můžeme číst jako odpověď.

IV.I. Výzva: Člověk a současné město

IV.I.I. Augé: Ne-místa jako symptomy

V první kapitole druhé části práce jsme představili škálu zmíněných prostor performancí zejména z devadesátých let a přelomu tisíciletí: kanceláře, obchodní dům, stanice metra, parkoviště, hotel, a především pak jako jakýsi spojovník vyskytující se u několik performancí zároveň ulice velkoměst a v rámci nich často také pobočky známých obchodních a restauračních řetězců. Ačkoli se těžiště práce skupiny v posledních patnácti letech přesunulo na jeviště, performance s intervencemi v ulicích města Gob Squad stále vytvářejí, ať už mluvíme o *Super Night Shot*, kterou performují v nejrůznějších městech světa od roku 2003 dodnes, či o nové premiéře z června 2020 *Show Me A Good Time*.

¹⁰⁵ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci*, s. 168.

¹⁰⁶ Ibid.

Již při prvním zběžném výčtu si můžeme povšimnout, že místa performancí jsou spjata s městským prostorem, s potřebou provozu, pohybu, s cirkulujícím tepajícím životem. Sami Gob Squad k nim uvádí následující:

„[...] každé město má své charakteristické rysy, ty jsou ale do značné míry utvářené poválečným obdobím – nákupní pasáže a pěší zóny, silná přítomnost managementu a průmyslu – do jisté míry jsou tato středně velká západní města zaměnitelná. Městský veřejný prostor je víceméně stejný. McDonald’s, Starbucks a H&M najdete všude. Gob Squad se zajímají o tyto bezcharakterní městské prostory, které jsou všude a nikde. Jsou naším domovem. Do tohoto světa jsme se narodili, do těchto měst a na tato ne-místa, ať už v Británii nebo v Německu. Tyto globalizované struktury nás spojují a inspirují. Právě tady uskutečňujeme naši práci, vztahujeme ji k neoslavným ne-místům, ke každodenním prostorům ve městě, které mají charakter ‚stand-in.‘ Mohly by být kdekoli. Každý tato místa zná.“¹⁰⁷

Performance jsou tedy spjaté s takovými místy, která jsou si velmi podobná v různých (velko)městech po celé zeměkouli a často jsou dokonce totožná. Stejný či podobný design a rozvržení prostoru usnadňující orientaci mají pobočky hotelových řetězců (Hilton), obchodních a restauračních zařízení (H&M, McDonald’s, Starbucks), fitness centra (FormFactory), obecně pak nádražní a letištní haly, benzinové pumpy, dálnice a s nimi spjaté komunikační uzly (výjezdy, tunely, viadukty, křižení), parkoviště, super a hypermarkety, nákupní centra. Tato místa se po světě rozšířila v důsledku globalizace a neoliberalismu, světa bez hranic, světa volného trhu s komunikačními a informačními sítěmi rozprostřenými po celém povrchu planety. Mluvíme o místech, která francouzský antropolog a etnolog Marc Augé pojmenoval jako *ne-místa* (*non-lieux*). Zygmunt Bauman tato místa nazývá „kvazi místa“, česká architektka a urbanistka Anna Beáta Hábllová „tranzitní místa“, architekt Josef Pleskot v podobném smyslu píše o „slabých místech“.¹⁰⁸

Augého kniha *Ne-místa: úvod do antropologie nadmodernity*¹⁰⁹ vyšla v originále poprvé již v roce 1992. Reagovala na rozvoj moderních velkoměst především osmdesátých a devadesátých let a kladla si za cíl zachytit jejich povahu, konkrétně povahu pro ně

¹⁰⁷ GOB SQUAD. *Gob Squad and the Impossible Attempt to Make Sense of it All*, s. 57–58.

¹⁰⁸ BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernita*. Lubomír DROŽD, přel.. Praha: Portál, 2020, s. 159.; HÁBLOVÁ, Anna Beata. *Nemísta měst: opomíjená, pomíjivá a míjená místa měst*. Brno: Host, 2019, s. 83.; MELKOVÁ, Pavla, ed. *Ke stolu!*. Praha: Dokořán; IPR Praha, 2019, s. 76.

¹⁰⁹ AUGÉ, Marc. *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Éd. du Seuil, 1992. Český překlad knihy dodnes neexistuje a citované pasáže jsou tudíž přeloženy autorkou. Jejich zdrojem byl především anglický překlad s přihlédnutím k francouzskému originálu.

příznačných ne-míst, která charakterizovala jako protipól k antropologicky pojatým místům. Činila tak s odkazem na francouzského sociologa Michela de Certeau, který ve své publikaci z roku 1980 *Vynalézání každodennosti (L'Invention du quotidien)*¹¹⁰ vymezil místo oproti prostoru. Místo je pro Certeaua soustava prvků koexistující v určitém řádu, tedy například ulice města geometricky definovaná územními architekty. Prostor pak představuje animace místa mobilními tělesy. Mobilním tělesem je například chodec kráčející ulicí. Svou aktivitou proměňuje místo v prostor.¹¹¹ Certeauova rozlišení Augé využil, aby na jeho základě došel vlastní interpretace pojmu místa a od něj odvozeného dualismu „místo x ne-místo“.

Augého místo je místem s plně ukotveným smyslem, místo antropologické, které, a to je důležité, se koncentruje kolem člověka a jeho vztahů s okolím. Negací oproti němu pak Augé vymezil ne-místo, tedy místo, které postrádá autenticitu, identitu, historii a intimitu:

*„Jestliže lze místo definovat jako relační, historické a dotýkající se identity, bude tudíž prostor, který jako relační, historický a dotýkající se identity definovat nelze, ne-místem.“*¹¹²

Ne-místa jsou dle Augého pevně svázána se zkušeností nadmodernity, jak označil naši současnost, tedy dobu pozdní modernity.¹¹³ Tu dle něj provází zrychlení dějin, zmenšení prostoru, zmnožení obrazů a individualizace osudu. Ne-místa představují vyprodukovaná ohniska cirkulace, spotřeby a komunikace nadmoderní doby,¹¹⁴ jsou to prostory účelové, pragmatické, které reagují na rychlou potřebu pohybu, provozu, obchodu, volného času, bezpečí.¹¹⁵ Se zkušeností posledních třiceti let můžeme konstatovat, že diagnostika ne-míst byla téměř prorocká a co Augé na začátku devadesátých let pojmenoval, platí dodnes, pouze v mnohem větším měřítku.

¹¹⁰ Český překlad textu neexistuje. Ivana Holzbachová název v překladu Augého *Antropologie současných světů* překládá jako „Vynález všednosti“, v textu ovšem volím variantu „Vynález každodennosti“, jíž užívá *Antologie francouzských společenských věd*. AUGÉ, Marc. *Antropologie současných světů*. Jitka UHDEOVÁ a Jarmila VOJTOVÁ, eds, Ivana HOLZBACHOVÁ, přel.. Brno: Atlantis, 1999.; HUBINGER, Václav a Alban BENZA, eds. *Město: antologie francouzských společenských věd* [online]. Praha: Francouzský ústav pro výzkum ve společenských vědách, 1996. Dostupné z: http://www.cefres.cz/IMG/pdf/certeau_1996_vynalezani_kazdodennosti.pdf.

¹¹¹ Certeau se odkazuje na Merleau-Pontyho a jeho rozlišení mezi „geometrickým prostorem“ a „antropologickým prostorem“ ve smyslu „existenciálního prostoru“ a také na Ferdinanda de Suassura, pro nějž řeč je použitím jazyka tak jako prostor je animací místa. CERTEAU, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. University of California Press, 1988, s. 98–99. Více k této problematice také viz příloha, autorčin překlad pasáže z Augého *Ne-míst*.

¹¹² AUGÉ, Marc. *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*. John HOWE, přel. London; New York: Verso, 2008, s. 63.

¹¹³ Ve francouzštině *surmodernité*, v angličtině *supermodernity*. Překládám po vzoru Ivany Holzbachové jako nadmodernita. AUGÉ, Marc. *Antropologie současných světů*.

¹¹⁴ AUGÉ, Marc. *Non-Places*, s. VIII.

¹¹⁵ HÁBLOVÁ, Anna Beata. *Nemísta měst*, s. 89.

Jak podotýká Háblová ve své knize *Nemísta měst*, pohybujeme se stále rychleji, a tudíž vznikají míjená místa.¹¹⁶ Ne-místa pouze projíždíme na cestě jinam, nevytváříme na nich vztahy a tranzitní pohyb se zde tudíž stává jediným cílem. Vzniká pouze jednostranný smluvní vztah, jehož typickým projevem je naše kreditní karta platící nákup u samoobslužné pokladny, mince vhozené do parkovacího automatu či stojanu na dálniční mýtné, průchod skrze letištní turniket na základě platného dokladu a ověření totožnosti.

Již Augé částečně upozorňoval, že potřebu rychlého a hladkého průchodu těmito místy provází také dva další související faktory: ztráta členitější škály smyslů a všudypřítomný dohled. Prostory jsou z důvodu snazší kontrolovatelnosti a často zároveň lepší fotogeničnosti uspořádané jako přehledné a jednoduché rozlehlé plochy, na nichž se vytrácí haptičnost a smysl pro detail, neboť obojí by průchod pouze zdržovalo a komplikovalo, obojí je zbytečné. Není třeba dotýkat se peněz, klíčů, dveří. Většinu práce obstarají bezkontaktní karty a čipy, automatické dveře a brány. Nežádoucím chování a pohybu pak má zabránit právě dohled v podobě kamer a fotobuněk nebo nápisy s normativními i prohibitivními pokyny. Dohled je konečně obsažen také v aktu platby kreditní kartou.¹¹⁷ Všechny tyto elementy fungují jako „pojistky“ proti potenciálnímu vybočení z hladkého chodu věci, tedy proti zbrzdění efektivního přesunu lidí a zboží.¹¹⁸

Na mohutný rozmach ne-míst má kardinální vliv moderní doprava a její rychlost, ať již mluvíme o individualizovaných autech či například o rychlovlacích. Obojí je dobrým příkladem pro ztrátu lidského měřítko, ke které dochází. Dříve bylo ještě možno z okna vlaku sledovat krajinu a přečíst na ceduli název místa, jímž vlak projížděl. Nyní již se však vlak pohybuje natolik rychle, že se obraz rozmazává. Slévá se v jednolitou šmouhu a není možné ulpět zrakem na detailech. Augé podotýká, že místo výjevu za oknem jsou pasažérovi ve

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Ibid., s. 97. O všudypřítomném dohledu píše také Zygmunt Bauman a David Lyon či Pascal Gielen. BAUMAN, Zygmunt a David LYON. *Tekutý dohled*. Martin RITTER, přel.. Olomouc: Broken Books, 2013.; BAX, Sander, Pascal GIELEN a Bram I EVEN. *Interrupting the City: Artistic Constitutions of the Public Sphere*. Valiz, 2015.

¹¹⁸ Zkratkovité nápisy a heslovitost jsou pro ne-místa taktéž příznačné. Jazyk se obvykle omezuje na hesla, čísla a grafické symboly a větší prostor je poskytnut obrazům, jejichž nadprodukcí jsme uvedli jako klíčovou charakteristiku současné doby. Augé v této souvislosti hovoří o teatralizaci světa, ve které si divák-občan na základě všudypřítomných obrazů (z televize, novin, reklam) vytváří paradoxně intimní vztah ke světu, ovšem tento vztah je přitom pouze abstraktní, neskutečný. Augé upozorňuje, že máme často tendenci hovořit o textech a obrazech, zatímco si myslíme, že uvažujeme o skutečnostech. AUGÉ, Marc. *Antropologie současných světů*.

vlaků podobně jako v letadle nabízeny katalogy s fotografiemi a reklamami.¹¹⁹ Ty mu připomínají, jaké je skutečné měřítko dnešního světa.

Hábllová jako příklad vypovídající o krizi současného města (potažmo současného západního světa) uvádí dálniční mimoúrovňové křížení, „kde se už riziko setkání automobilistů ani neobjevuje.“¹²⁰ V Praze můžeme takový moment pozorovat například na pankráckém Náměstí Hrdinů, místě se silnou dějinnou pamětí, dnes ovšem zcela rozháraném. Od sedmdesátých let je náměstí rozřízlé obousměrnou tříproudou radiálou Severojižní magistrály, již mimo úroveň kříží dvě dopravní tepny s tramvajovou tratí vedoucí do přilehlé vozovny. Bendelmayerův Justiční palác, styčný orgán výkonu moci za protektorátu i za komunismu, tak stojí zadušeně v pozadí, přehlušený magistrálou a duněním tramvají, podobně jako busta Milady Horákové uprostřed zbytků parku lemovaného řvoucími drahami.¹²¹

Dalším velmi výmluvným příkladem ne-místa je prostředí velkoměstských hlavních nádraží, míst, kde se všichni nacházejí jen proto, že už chtějí být někde jinde. Slavista a kulturní antropolog Robert Kulmiński nahlíží prostřednictvím Augého konceptů jako ne-místo pražské hlavní nádraží ve sborníku *Krajina jako antropologická čítanka*.¹²² Charakterizuje ho přemírou smyslových vjemů, vůlí tlumit transpersonální komunikaci či absolutně determinovat pohyb člověka. Zároveň Kulmiński poukazuje na jeden důležitý moment, totiž že ne-místa nikdy neexistují v čisté podobě. Na většině ne-míst totiž (stále ještě) pracují lidé, kteří do nich vnášejí svou každodennost. Na hlavním nádraží to jsou například prodavačky v obchodech, které za pokladnou rozebírají své osobní problémy. Svěřují se jedna druhé, přinášejí na ne-místo svou intimitu, vnímají jinak prostor a čas.

Kulmiński podotýká, že jinak vnímají čas a prostor pražského nádraží také bezdomovci. Pro ně je nádraží domovem, a tudíž je spjaté s biologickými potřebami. Bezdomovci tu spí, jedí, shánějí drogy či žebrají – tj. vydělávají si. Stručně řečeno, stejně jako zaměstnanci nádraží sem vnášejí vlastní intimitu, identitu, historii, autenticitu. Tyto kategorie ovšem nejsou na

¹¹⁹ AUGÉ, Marc. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. John HOWE, přel.. London; New York: Verso, 1995, s. 99.

¹²⁰ HÁBLOVÁ, Anna Beata. *Nemísta měst*, s. 92.

¹²¹ Náměstí také pamatuje veřejnou popravu protektorátního náměstka pražského primátora Josefa Pfitznera s údajně až padesáti tisíci přihlížejícími shromážděnými kolem šibenice na vyvýšeném pódiu. Poprava se konala 6. září 1945. Tehdy se náměstí jmenovalo Soudní náměstí, přejmenováno bylo v roce 1947 na počest obětí nacistické okupace.

¹²² KULMIŇSKI, Robert. Ne-místo – Praha hlavní nádraží. In: *Krajina jako antropologická čítanka*. Praha: Togga, spol. s r.o., 2015.

ne-místech žádoucí, proto jsou bezdomovci z podobných prostorů vylučováni, a proto se požaduje po prodavačkách, aby si nepovídaly.¹²³

Zní to velmi apokalypticky, avšak ne-místa jsou skutečně vyhřeznutím světa, který se rozpadá a ztrácí přitom základní lidské hodnoty. Představují hrdé zástupce nového světa, ve kterém „není prostor pro vztahy ani historii, existuje zde jen urgence přítomnosti.“¹²⁴ Jde na nich pouze o to, co nejefektivněji přesunout co největší množství lidí a zboží, o čistou funkčnost. Ne-místa jsou kondenzací tohoto rychlého světa, zhmotněním v prostoru, který opanují s naprostou razancí a nekompromisně vzdorují každému, kdo by se chtěl pokusit s nimi identifikovat. Přesto však do ne-míst Gob Squad opakovaně vstupují. Znovu a znovu se vystavují této neutuchající cirkulaci a zaujímají tak vůči ní specifický postoj.

IV.I.II. Norberg-Schulz: Ztráta místa jako existenciální opory

Podobným směrem jako Augé uvažuje také norský historik a teoretik architektury Christian Norberg-Schulz, který ve své knize o fenomenologii architektury *Genius loci* z konce sedmdesátých let píše o rozmáhající se „ztrátě místa“. V současných městech dle Norberga-Schulze zaniká tradiční městská struktura, což způsobuje nezacelitelné trhliny v její tkáni:

„Prostorově se nová sídla již nevyznačují uzavřeností a hustotou. Obvykle se skládají z budov ‚volně‘ umístěných do parkového prostoru. Již zde nenacházíme ulice a náměstí v tradičním smyslu a celkovým výsledkem je rozptýlený soubor jednotek. [...] Tato sídla sice snad vykazují nějaký celkový řád, patrný zejména při pohledu z letadla, ten však obvykle nenabízí žádný prožitek místa. Změny, jimiž prošla existující místa, mají obdobné důsledky. Městská tkáň ‚je otevřená‘, je narušena kontinuita městských ‚zdí‘ a poškozena souvislost městských prostorů. V důsledku toho ztrácejí uzly, cesty a oblasti svou identitu a není snadné představit si obraz města jako celku.“¹²⁵

Tuto ztrátu identity dává Norberg-Schulz do souvislosti s jednotvárným charakterem současných míst, s absentující členitostí a *překvapivostí*:

¹²³ Jako další příklad odlišného vnímání času a prostoru mohu uvést výjev, jehož jsem byla nedávno svědkem, když jsem spatřila kráčet přes koleje směrem od Žižkova dva průvodčí, muže a ženu. Měli na sobě sice uniformy a pohybovali se v prostoru nádraží, drželi se ale za ruce a rychlost jejich chůze neodpovídala okolnímu tempu. Šli do práce jako pár, nespěchali. Intimní výjev s odlišným plynutím času ostře kontrastoval se zrychleným neosobním charakterem celého prostředí a byl tím zcela odzbrojující.

¹²⁴ AUGÉ, Marc. *Non-Places*, s. 82–83.

¹²⁵ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci*, s. 189.

„Přítomnost' většiny nových budov se projevuje velmi slabě. Velmi často se užívají ‚zavěšené stěny‘, které mají nehmotný a abstraktní charakter nebo spíš charakter vůbec postrádají. Nedostatek charakteru působí chudobu podnětů. Moderní prostředí opravdu nabízí velmi málo takových překvapení a nečekaných objevů [...]. Tyto symptomy celkově naznačují ztrátu místa.“¹²⁶

Chudoba podnětů, nedostatek překvapení a nečekaných objevů, právě těmito aspekty na ne-místech Gob Squad vzdorují. Můžeme připomenout jejich metodu rámování, jíž se běžná žitá skutečnost vytrhává z každodennosti a ozvláštňuje, či vůbec princip náhody a risku vycházející z prostoru improvizace a interakce s „nalezenými performery“. Toto téma rozvedeme ve druhé kapitole této části s názvem *Odpověď: vzdor ne-místům*.

Z výše citované pasáže vidíme, že Norberg-Schulz ve svém textu v podstatě předznamenává vznik ne-míst. Hovoří o tom, že většina staveb v důsledku zmíněných zásahů do městské tkáně nemá vztah ke svému prostředí a existuje tudíž „v jakémisi ‚nikde‘“¹²⁷, s kterýmžto pocitem se setkáváme také v obytných interiérech, plných neutrálních rovných povrchů.¹²⁸ Tuto *ztrátu místa* nazývá také *krizí prostředí*, se kterou dle něj bezprostředně souvisí krize člověka, neboť jeho identita závisí na přináležení k místům.¹²⁹

Přináležení k místu představuje dle Norberga-Schulze základní existenciální oporu člověka, přičemž plně přináležit (Schulzovými slovy s odkazem na Heideggera *bydlet*) znamená plně rozvinout dvě funkce: funkci orientace (vyznat se v daném prostředí) a funkci identifikace (znát jeho charakter a „spřátelit se“ s ním). Funkce identifikace se však v moderních společnostech vytrácí:

„Moderní společnost [...] svou pozornost soustřeďuje téměř výlučně na ‚praktické‘ funkce orientace, zatímco identifikace byla ponechána náhodě. Výsledkem je to, že pravé bydlení – v psychologickém smyslu – nahradil pocit odcizení.“¹³⁰

Souhrnně řečeno, člověk tedy se ztrátou místa ztrácí také svou identitu, neboť ta je založená na skutečnosti, že někam patříme, ke konkrétnímu místu. Člověk potřebuje místo s identitou, aby mohl existovat ve světě – jak říká Norberg-Schulz „v konkrétním každodenním smyslu“¹³¹

¹²⁶ Ibid., s. 190.

¹²⁷ Ibid.

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Ibid., s. 6; 191.

¹³⁰ Ibid., s. 20.

¹³¹ Ibid., s. 23.

– místo, kterému rozumí, na kterém si může vytvářet vztahy se svým okolím, cítit se bezpečně, cítit se „doma“. Na tyto skutečnosti se jak Augé, tak Norberg-Schulz snaží upozornit.

Jako třetího autora, který poukazuje na upadající místa měst (nebo ne-místa, dle Augého), uvedme pro jeho pozoruhodné koncepty dánského architekta a urbanistu Jana Gehla. Jeho myšlenkami završíme teoretickou analýzu prostorů, ve kterých Gob Squad performují, a budeme moci pokračovat ve výkladu o samotných performancích tam, kde jsme přestali.

IV.I.III. Gehl: Ztráta místa jako prostoru pro spontánní setkání

Ačkoli Jan Gehl napsal více publikací, z nichž byly tři dokonce přeloženy do češtiny¹³², pro naše účely postačí opřít se o myšlenky jedné z jeho prvních knih *Život mezi budovami: užívání veřejných prostranství*. Ta vyšla v originále poprvé jako „protest“ proti funkcionalistickým principům plánování již na počátku sedmdesátých let. Jak si čtenář mohl povšimnout, postupujeme v našem výkladu co do roku vydání knihy vztahující se k urbánní problematice sestupně. Zároveň s tím jako bychom také sestupovali hlouběji k základním principům vztahu člověka ke svému prostředí. Zatímco Augé se soustředí na ne-místa, jejich charakteristiku a pozici v současném světě, Norberg-Schulz dochází ve výkladu v duchu fenomenologie až k podstatě lidské identity. Jan Gehl se nám pak v této linii může jevit jako hlasatel nejbazálnějších skutečností, když říká, že základem kvalitního života (ve městě) je setkání. A setkání je uskutečnitelné pouze tehdy, jsou-li k němu městské prostory uzpůsobeny.

Gehl podobně jako Augé a Norberg-Schulz odvozuje aktivitu člověka od architektury města. Podotýká, že lidé jsou raději doma, když jsou vzdálenosti mezi budovami a funkcemi příliš velké, budovy příliš vysoké a všude se pohybují automobily:

„V takovýchto městech je možné vidět budovy a auta, ale málo lidí, pokud vůbec nějaké, protože pěší provoz je více méně nemožný a protože podmínky pro přebývání venku na veřejných prostranstvích jsou velmi špatné. Venkovní prostory jsou velké a neosobní. Kvůli velkým vzdálenostem [...] není mnoho co zažít a těch pár aktivit, které probíhají, je rozloženo

¹³² *Život mezi budovami: užívání veřejných prostranství* (Albert, 2000), *Nové městské prostory* (Era, 2002) a *Města pro lidi* (Partnerství, 2012).

v čase i prostoru. Za těchto podmínek většina obyvatel zůstává doma před televizorem nebo na svých balkonech či v jiných podobně soukromých venkovních prostorách.¹³³

Pro srovnání, Norberg-Schulz říká, že „celková chudoba podnětů může být příčinou pasivity a omezení intelektuálních schopností.“¹³⁴ Augého pasivita je zase zahrnuta v absenci vztahů, historie, jazyka.

Gehl později v textu hovoří přímo o ne-místech, byť tento termín v době vydání knihy ještě není zaveden. Gehl místa nazývá „dírami a prázdnými místy ve tkanivu města“ či „pasivními jednotkami“:

„Tam, kde jsou malé aktivní stavby potlačeny velkými budovami, je pouliční život drasticky redukován. Na mnoha místech je možné vidět, jak se z ulic vytrácí život, když čerpací stanice, prodejny aut a parkoviště vytvořily ve tkanivu města díry a prázdná místa nebo když se tam nastěhovaly pasivní jednotky, jako jsou banky a kanceláře.“¹³⁵

Právě tato pasivní místa dle Gehla zapřičiňují nemožnost setkání, neboť lidé na nich nechtějí trávit čas. A netráví-li lidé čas venku, nesetkávají se a nehovoří spolu. Z těchto neuskutečněných neformálních setkání pak tudíž ani nemůže vyrůst další interakce, pevnější vztahy:

„Pokud se aktivita mezi budovami vytratí [...] Vytratí se také různé přechodné formy mezi tím být sám anebo být s někým. Hranice mezi izolací a kontaktem se stává ostřejší, lidé jsou buď samotní, nebo s druhými v relativně náročných vztazích.“¹³⁶

Norberg-Schulz: „S krizí prostředí souvisí krize člověka.“¹³⁷

A něco podobného říká také Augé, byť z druhé strany:

„Jestliže je obtížné vytvářet místa, je to proto, že je obtížnější definovat vztahy.“¹³⁸

Všechny tři autory vedou myšlenky k obdobným výrokům. Augé sice staví výrok obráceně, „obtížné vztahy způsobují obtížně uchopitelná místa“, a o směru pohybu bychom se nepochybně mohli přít. Možná ale na směru zase tolik nezáleží, klíčová je především

¹³³ GEHL, Jan. *Život mezi budovami: užívání veřejných prostranství*. Karel BLAŽEK, překl. Brno: Nadace Partnerství, 2000, s. 33.

¹³⁴ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci*, s. 191.

¹³⁵ GEHL, Jan. *Život mezi budovami*, s. 97.

¹³⁶ Ibid., s. 19.

¹³⁷ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci*, s. 191.

¹³⁸ AUGÉ, Marc. *Antropologie současných světů*, s. 119.

souvislost, kterou tyto dva aspekty mají, skutečnost, že se navzájem (ať zleva či zprava) podmiňují. Komplikované prostory *souvisí* s komplikovanými vztahy. V momentě, kdy chybí zkušenost členitějších vztahů (ve smyslu bohatšího množství odstupňovaných vztahů: sousedských, přátelských, rodinných, milostných atd.), a tedy určitá svoboda a možnost ventilovat kumulovaná osobní témata, hromadí se v člověku tlak, který dříve nebo později exploduje. Dobrým příkladem jsou emoční exploze na sociálních sítích, ale také všechna rozvodová řízení, při kterých manželé náhle poprvé promluví o několikaleté krizi.

Jan Gehl k problematice absence členitých vztahů nabízí řešení. Tímto řešením je vytvářet prostor pro spontánní moment setkání, tedy navrhovat (nejen) venkovní městské prostory tak, aby vybízely k zastavení a případně k následnému rozhovoru, ke sdílení. Ideálním cílem dle Gehla je vytvářet prostor pro setkání, které bude neplánované a jeho vývoj bude nepředvídatelný, neboť

„Mnoho aktivit – hra, pobyt venku, konverzace – začíná, když se člověk zabývá něčím jiným nebo je na cestě někam.“¹³⁹

Právě při těchto spontánních setkáních dochází ke zdravému, přirozenému navazování široké škály vztahů.

IV.I.IV. Setkání

Gehl uvádí následující příklad. Děti si jdou hrát ven, aniž by bylo jasné, zda si hrát začnou. Říká:

„Málo intenzivní kontakt vytváří zároveň situaci, z níž mohou vyrůst jiné formy kontaktu. Přináší s sebou nepředvídatelnost, spontánnost a neplánovanost. [...] První a nezbytnou podmínkou je však být na stejném místě. Setkání.“¹⁴⁰

Tento okamžik nás přivádí zpět ke Gob Squad. Snad není náhoda, že Jan Gehl píše o dětské hře a hra se tak znovu vrací do našich úvah. Je to totiž právě setkání v podobě hry, kterým Gob Squad odpovídají na anonymitu ne-míst. Rozehrávají performanci coby nerozumnou, spontánní a nepředvídatelnou hru, vybízejí k interakci a využívají kvalit hry k obnovení potrhaných mezilidských vztahů. Riskují, aniž by stanovili, co chtějí riskem získat. Práce Gob

¹³⁹ GEHL, Jan. *Život mezi budovami*, s. 114.

¹⁴⁰ *Ibid.*, s. 21.

Squad představuje vzdor ne-místům a jejich odcizenosti. Pojdme se na tento klíčový rozměr jejich práce podívat.

Pojem *místo* budeme dále užívat jako nadřazenou kategorii pro ne-místo a vůči němu vymezené antropologické místo.

IV.II. Odpověď: Vzдор ne-místům

Řekli jsme, že ne-místa, jak je definuje Augé, představují výchozí bod námi zkoumaných performancí Gob Squad. Jsou to místa, se kterými (či na kterých) vyrůstali, místa, která jsou s jejich životy dodnes neoddělitelně spjata a která tudíž touží konfrontovat, místa spjatá s globalizovaným světem, unifikovaná, jednotvárná.

Všudypřítomnou unifikovanou jednotvárnost současných měst dává Norberg-Schulz do souvislosti se ztrátou možnosti identifikace. Jelikož místa postrádají identitu, je velmi obtížné si na nich vlastní osobní identitu vytvořit. My si však na tuto homogenní „ne-identitu“ zvykáme, paradoxně se identifikujeme s místy, která identitu nemají. Příkladem tohoto jednání může být nákup oběda v McDonald's, KFC či jiném mezinárodním řetězci bezprostředně poté, co přijedeme do cizího města. Automaticky zamíříme tam, kde to známe.

Jako kdyby práce Gob Squad představovala boj o tuto skomírající identitu, potřebu prolomit anonymitu ne-míst, navázat na nich vztahy. Gob Squad touží pasivní místa znovu oživit, vrátit jim lidskou tvář. Vyšší cíl, ke kterému prostřednictvím proměny města směřují, je proměna samotného světa. Ukažme si představené charakteristiky na příkladu performance *Super Night Shot*.

IV.II.I. Mytologická perspektiva na příkladu performance *Super Night Shot*

Předtím, než aktéři na začátku performance vyrazí s kamerami do ulic města, seřídí si hodinky a vysvětlí pravidla hry. Přitom svou nadcházející akci uvedou klíčovou promluvou:

„Každý z nás je jen jeden z milionu, snadno zaměnitelný a snadno zapomenutelný, ve městě, které nás, přiznejme si to, ve skutečnosti nepotřebuje. Ale nebojte se. Všechno to změníme. Máme plán. Tohle město nás bude potřebovat a tenhle film bude naším svědkem.“¹⁴¹

Mise je tedy vytyčena jasně: zastavit na okamžik nepolevující tok města a zapsat se do něj svou osobní historií. S vytyčením společného poslání se performeři dávají do pohybu. Každý jde do ulic s jiným úkolem. Úkolem prvního je být hrdinou filmu. Hrdina se musí v průběhu večera (tedy v průběhu jedné hodiny, po kterou performance trvá) pokusit udělat pro město něco odvážného a významného, něco *hrdinského*, a na samotném konci jako správný hrdina ve správném velkofilmu políbit cizince. Cizince se ve městě pokusí nalézt druhý performer, jehož úkolem je být castingovým agentem. Třetí se bude snažit coby promotér vybudovat hrdinovi mezitím ve městě dobrou pověst a čtvrtý, lokační průzkumník, bude procházet město, aby našel vhodné prostředí pro závěrečný polibek.

Podotýkám, že nejde o role, nýbrž o funkce ve hře a úkoly, při jejichž plnění si performeři ponechávají svá jména. V jednotlivých performancích si členové skupiny úkoly neustále prostřídávají. Neexistuje žádný pevný „mustr“, jak se úkolu zhostit. Hrdina hledá pokaždé nový způsob a výzvy, castingový agent hledá nového cizince, promotér zkouší jiné taktiky a metody propagace a lokační průzkumník objevuje nová místa. V *Super Night Shot* jsou dány pouze úkoly a přesně stanovený časový rozvrh. Základním principem performance je naprostá svoboda, hazard a risk v rámci přísně nastavených pravidel (ludický princip, hra typu *agón*).

Performance, kterou jsem zhlédla, se odehrála v Brně. Johanna Freiburg s úkolem hrdiny v ní na samém počátku na ulici oslovila chlapce s dotazem, s jakými problémy by v jeho městě mohla pomoci. Poté, co jí rozpačitě odpověděl, že v Brně jsou problémy s dopravou, Freiburg se s ním rozloučila a vydala se úkol splnit. Pomáhala na tramvajových zastávkách s nástupem a výstupem cestujících (říkala jim, kdy mají nastoupit, zanesla do tramvaje kočárek atp.) a navigovala tramvaje na křižovatkách. Tramvaje ovšem pochopitelně navigovat nepotřebují, podobně jako cestující obvykle nepotřebují instruovat, kdy mají vystoupit a nastoupit. Pozorujeme tedy v praxi, že mise je pojata s nadsázkou, ironicky a subverzivně, neboť v jistých momentech Freiburg dopravu spíše blokovala, než že by ji urychlovala. Oblečena do maskáčového obleku a s kamerou v ruce působila při zmíněných úkonech poněkud šíleně,

¹⁴¹ Překlad autorky práce.

tím víc, s čím větší vervou úkol plnila. Po vzoru Freiburg představují všichni čtyři performeři v *Super Night Shot* tým hrdinů s idealizovanými charakterovými vlastnostmi a idealistickým viděním světa, s naivní vírou opravdu změnit svět – změnit toto město.

Zde již můžeme rozpoznat první aspekty širšího mytologického hrdinského rámce: idealizované charakterové vlastnosti, které umožňují hrdinovi konat hrdinské skutky a stát se významným.

Pro detekování dalších mytologických spojníc ve struktuře *Super Night Shot* se můžeme obrátit ke studii amerického religionisty Josepha Campbella *Tisíc tváří hrdiny*. Campbell ve své dnes již klasické studii pojednává o hrdinovi a jeho cestě jako o univerzálním motivu napříč světovými mytickými tradicemi.

Campbell pojmenovává základní jednotku tzv. monomytu (základního mytického schématu). Tu má představovat vzorec tří přechodových rituálů: odloučení – iniciace – návrat. Campbell tuto kruhem symbolizovanou dráhu dále rozvádí:

„Hrdina se vydává z každodenního světa do říše nadpřirozených divů, setkává se tam s úžasnými silami a dosahuje přesvědčivých vítězství. Ze svých tajuplných a dobrodružných cest se vrací se schopností prokazovat dobrodiní svým bližním.“¹⁴²

Podobný princip můžeme vyzorovat ve struktuře *Super Night Shot*. Do města, do kterého přijíždějí performovat, vstupují Gob Squad zvenčí, jako „nový a živoucí prvek“, „princip regenerace“ (podobně jako Théseus přijíždí na Krétu z Řecka).¹⁴³ Přijíždějí, aby pomohli vpustit životodárnou energii do světa, kterému by jinak hrozilo ustrnutí. Dle Campbella jsou hrdinové „pupkem světa“¹⁴⁴, „bodem středu, jímž do světa proudí věčná energie.“¹⁴⁵ Pupek světa je symbol neustálého tvoření, „tajemství udržování světa skrze neustálý zázrak oživení, jež pramení uvnitř všech věcí.“¹⁴⁶

Poté, co se po úvodním nastolení pravidel vydávají Gob Squad do ulic, odpojují se z každodenního života (*vytrhávají se z každodennosti*), vstupují do fáze iniciace. Ačkoli se fyzicky stále nacházejí v každodenních prostorách, hrdinské postavy jim umožňují překonat běžnou každodennost a vydat se vstříc překážkám a nástrahám „do říše nadpřirozených

¹⁴² CAMPBELL, Joseph. *Tisíc tváří hrdiny*. Hana ANTONÍNOVÁ, přel.. Praha: Argo, 2017, s. 37.

¹⁴³ Ibid., s. 27.

¹⁴⁴ Ibid., s. 46.

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Ibid.

divů“. V případě *Super Night Shot* to znamená vydat se všanc anonymitě města a pokusit se opětovaně navazovat kontakt s kolemjdoucími, oslovovat je, ptát se jich, žádat je v rámci svých hrdinských úkolů o radu. Znamená to zároveň vystavit se veřejnému ponížení a opovržení ze strany kolemjdoucích, nechat za sebou své ego. Právě tento předpoklad je dle Campbella zásadní pro překročení prahu iniciace:

*„Hrdina musí odložit svou ctnost, krásu i život a musí se sklonit před něčím naprosto nesnesitelným nebo se tomu podrobit.“*¹⁴⁷

Tento aspekt může dojít až na hranici sebezničení: hrdina zmizí, aby si mohl znovu uvědomit, kým je. Zemře, aby se mohl znovu narodit.¹⁴⁸

Gob Squad odkládají svou ctnost i krásu a sklánějí se před okolními přihlížejícími, kteří smějí soudit jejich jednání. Smějí je mít za dětinské, pošetilé, obtěžující, troufalé atp. Performeři se před kolemjdoucími obnažují, a to jak v přeneseném, tak také v doslovném smyslu slova. Při závěrečné fázi těsně před návratem se totiž svlékají do spodního prádla a oblečení nechávají jako rituální poděkování u odvážlivce, který byl ochoten políbit hrdinu.¹⁴⁹ Pouze ve spodním prádle poté nehledě na venkovní teplotu běží k zaparkovanému autu, kterým se vracejí zpět do sálu za diváky. V tento moment čelí dohledu ne-míst přímo vrcholově. Dle slov performerů z diskuze po představení není řízení ve spodním prádle ve většině zemí povolené a „policisté prý několikrát show narušili, když donutili performery vystoupit z auta a kamery vypnout.“¹⁵⁰ Dokladů nekompromisnosti ne-míst, kterou Gob Squad v performancích konfrontovali, bychom mohli uvést víc. Zmiňme například žalobu, která na ně byla údajně podána v roce 2003 a požadovala zaplatit 6000 eur za vylití trochy falešné krve na koberec v nejmenovaném hotelovém řetězci.¹⁵¹

IV.II.II. Diváci a kolemjdoucí jako moudří starci

Neopomeňme jednu zásadní skutečnost, a totiž, že se v *Super Night Shot* stejně jako v dalších performancích nestávají hrdiny pouze sami Gob Squad. Ti nabízejí možnost stát se hrdinou prostřednictvím interakce také divákům a kolemjdoucím. V *Super Night Shot* je třeba

¹⁴⁷ Ibid., s. 96.

¹⁴⁸ Ibid., s. 84.

¹⁴⁹ RAITEROVÁ, Eliška. *U bankomatu cizinec s vlčí hlavou*, s. 38.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ GOB SQUAD. *The unauthorised biography* [online] [cit. 06.11.2020]. Dostupné z: <https://www.gobsquad.com/about-us/the-gob-squad-story/>.

najít člověka, který bude ochotný políbit hrdinu a tím mu pomoci stvrdit jeho hrdinský status. Tento člověk, pokud se rozhodne stát se sám hrdinou, musí vystoupit ze své komfortní zóny, riskovat, nechat za sebou své ego, aby prošel iniciační zkušeností a teprve poté se vrátil zpět do každodenního života (jiný než dřív).

Motiv hrdinova pomocníka či rádce není v hrdinských příbězích vůbec neznámý (Popelčini holoubci, dědeček Hříbeček v Mrazíkovi nebo třeba všichni pomocníci Harryho Pottera, bez nichž by zemřel hned v prvním díle). Carl Gustav Jung za těmito postavami rozpoznává archetyp starého muže (moudrého starce):

„Starý muž se objevuje vždycky, když se hrdina nachází v beznadějně nebo zoufalé situaci, z níž jej může vysvobodit jen zevrubná úvaha nebo šťastný nápad, tj. duchovní funkce nebo endopsychický automatismus.“¹⁵²

Hrdina nemůže vše zvládnout sám, neboť není bůh. Božské s lidským se v hrdinovi snoubí.¹⁵³ Ve chvílích pochybování nebo nejistoty se tudíž objevuje rádce, aby mu pomohl.

Gob Squad tedy umožňují divákům či kolemjdoucím stát se jakýmsi archetypálními „moudrými starci“ a pomoci jim: poradit, s čím jsou ve městě problémy a jak tedy může hrdina uplatnit své hrdinství (v organizování dopravy), vybrat místo vhodné k závěrečnému polibku (v případě Brna Moravské náměstí u Rónovy sochy Jošta Lucemburského), políbit hrdinu a stvrdit tak jeho hrdinský status atp. Zároveň diváci/kolemjdoucí působí jako vnější faktor, který hrdinovi pomáhá se sebeuvědoměním a koncentrováním sil. Tím, že divákovi/kolemjdoucímu musí hrdina svou misi představit a vysvětlit, se na své poslání koncentruje, znovu pro sebe stvrzuje svou úlohu. Jung na tento moment upozorňuje na příkladu estonské pohádky o chlapci, kterému se v kritické chvíli zjeví stařeček s dlouhou šedou bradou:

„Stařec v pohádce často klade otázky kdo, proč, odkud a kam, které vedou k sebeuvědomění a soustředění morálních sil [...]“¹⁵⁴

¹⁵² JUNG, Carl Gustav. *Archetypy a nevědomí*. Eva BOSÁKOVÁ, Kristina ČERNÁ a Jan ČERNÝ, přel.. Brno: Nadační fond Holar, 2018, s. 279.

¹⁵³ „[...] hrdina je svou povahou lidský, ale pozvedá se až k hranicím nadpřirozena (polobožství). Zatímco bůh [...] zosobňuje kolektivní nevědomí dosud neintegrované do lidské povahy, hrdina zahrnuje do své nadpřirozenosti lidskou povahu a představuje syntézu („božského“, tj. dosud nepolidštěného) nevědomí a lidského vědomí.“ Ibid., s. 245.

¹⁵⁴ Ibid., s. 281.

Podotýká, že „*taková anamnéza je účelný proces, který směřuje k tomu, aby se v kritickém okamžiku, který vyžaduje všechny duchovní a fyzické síly, usebrala celá osobnost s celou svou výbavou a aby těmito společnými silami rozrazila dveře budoucnosti.*“¹⁵⁵

Gob Squad dávají prostor pro hrdinství diváků také v jiných performancích. Často přitom zdůrazňují svou pozici potřebných či přímo obětí (vlastních pochybností, osamělosti, nudy) aby diváky podnítily k interakci. Je tomu tak například v performanci *Room Service*. Zde je prosba o pomoc přímo v podtitulu názvu: *Help Me Make It Through the Night*, tedy „Pomoz mi to zvládnout přes noc.“¹⁵⁶ Opět zde tušíme ironii: současný neoliberální životní styl neustálého plnění úkolů je tak převrácen vzhůru nohama, Gob Squad namísto perfekce a samostatnosti vystavují svou nesoběstačnost a žádají při plnění úkolů o pomoc.

Americký behaviorální psycholog, filozof a sociolog George Herbert Mead, předchůdce tzv. symbolického interakcionismu, představil ve svých přednáškách náhled na vývoj lidského „já“. To dle Meada vyrůstá ze sociální interakce. Interakce je klíčová pro utváření osobnosti a vědomí člověka a teprve při pokročilém navázání sociálních vazeb se může člověk plně sebereflektovat.¹⁵⁷ V tomto duchu bychom také mohli číst nabídku k interakci od Gob Squad. Je to metoda probuzení, obrody lidského „já“. Gob Squad se snaží, aby neustrnulo, ale stále se vyvíjelo, k čemuž je zapotřebí navazovat sociální vazby, komunikovat, interagovat. Interakce je formou odpovědi na anonymitu ne-míst, která negativně postihuje právě lidské „já“.¹⁵⁸

IV.II.III. Návrat

Řekli jsme, že se performeři v závěru iniciační fáze na ulici obnažují. Zdůraznili jsme, že jedině obnažení, s pokorou, zbavení svého ega, mohou úspěšně projít touto fází a vstoupit do fáze třetí, tj. vrátit se zpět do sálu, kde už na ně čekají diváci. Právě diváci v sále jsou těmi, kterým Gob Squad přinášejí své poznání. Diváci v sále mají pocítit životodárnou energii. To oni se dozvědí o tom, co Gob Squad na své hrdinské pouti objevili. Návrat hrdiny rozšiřuje jejich

¹⁵⁵ Ibid., s. 280.

¹⁵⁶ Více k této performanci viz třetí a čtvrtá kapitola druhé části práce.

¹⁵⁷ MEAD, George Herbert. *Mysl, já a společnost*. Ondřej FAJEJTA, přel.. Praha: Portál, 2017.

¹⁵⁸ Bylo by také zajímavé pozorovat, jak se v průběhu sedmnácti let interakce proměnila. Dle tvrzení performerů „*nebyli lidé oslovováni na ulicích v začátcích Super Night Shot zdaleka tak nedůvěřiví a opatrní jako jsou dnes.*“ Zásadní vliv na tuto skutečnost má vznik serveru YouTube (únor 2005) a s internetovým sdílením spjatá proměna vztahu k videím a natáčení na veřejnosti. RAITEROVÁ, Eliška. *U bankomatu cizinec s vlčí hlavou*, s. 38.

životní možnosti.¹⁵⁹ Performeři přinášejí divákům své vědění (/své umění/svůj um) jako dar. Sebeobětovávají se pro ně, nahlédli něco, co patří divákům, tedy jejich město, novou optikou a tím jim prokázali službu.

Jak ale Campbell připomíná, ani fáze návratu není bez potíží, hrdina musí počítat s tím, že narazí. Tato paralela přijetí hrdiny a diváckého přijetí performance se může zdát na jednu stranu úsměvná, na stranu druhou velmi trefná. Opět totiž souvisí se sebeobnažením, sebeobětováním, které ovšem může zůstat nepochopeno:

„[...] nyní musí i se svým dobrodíním znovu vstoupit do dávno zapomenutého prostředí, kde si zlomkovití lidé namlouvají vlastní úplnost. Hrdina nyní musí konfrontovat společnost se svým elixírem, který obnovuje život a otřásá egem; na oplátku musí přijmout náraz rozumných pochybností, tvrdého odporu a beznadějně nechápavosti lidí dobré vůle.“¹⁶⁰

Opakovaně hovořili o hře a hravosti a také o určité naivitě, pošetilosti, infantilnosti ve filozofii Gob Squad. Nenechme proto bez povšimnutí, že pro Junga je archetyp hrdiny úzce provázaný s archetypem věčného dítěte (*puer aeternus*). Ve věčném dítěti je dle něj zárodek lidsky bezmocného a božského zároveň:

„Dítě' je to, co je opuštěno a vydáno napospas a zároveň božsky mocné; nepatrný, pochybný počátek a triumfální konec. ‚Věčné dítě' v člověku je nepopsatelná zkušenost, nepřizpůsobenost, nevýhoda i božský prerogativ; je to cosi nezvažitelného, co tvoří konečnou hodnotu nebo bezcennost osobnosti.“¹⁶¹

Jako by v těchto slovech byla uložena nepolapitelnost performancí, která pramení právě v jejich nespoutané hravosti.

Gob Squad *Super Night Shot* performovali již přibližně dvěstěkrát ve více než třiceti zemích na čtyřech kontinentech. Úspěšným performováním po celém světě dokazují, že mytologický rámec s ústřední postavou (postavami) hrdiny (hrdinů) je plně srozumitelný velkému množství kultur, a nikoli pouze těm evropským či západním. Krátký sestřih z performance provedené v prosinci 2011 v osmi a půl milionovém městě Bengalúru na jihu Indie¹⁶² ukazuje, že diváci v indickém velkoměstě reagují velmi obdobně jako reagovali například ti

¹⁵⁹ „[...] návrat, jenž rozšiřuje životní možnosti.“ CAMPBELL, Joseph. *Tisíc tváří hrdiny*, s. 41.

¹⁶⁰ CAMPBELL, Joseph. *Tisíc tváří hrdiny*, s. 188.

¹⁶¹ JUNG, Carl Gustav. *Archetypy a nevědomí*, s. 261.

¹⁶² *Gob Squad: Super Night Shot* [online] [cit. 24.09.2020]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=gKj85COyAJk>.

brněnští – nejprve netečně nebo opovržlivě. Postupnou nakažlivou nezdolností performerů však pookřávají, začínají se usmívat, nechávají se svést ke hře. Chápou, že jde o něco potutelného. Ve finále pak Berit Stumpf coby castingový agent skutečně přemluví jednoho mladého Inda, který je ochoten stát se hrdinou (a nakonec zcela zdarma, byť chce nejprve zaplatit, když vidí kameru) a políbit Simona Willa v zaječí masce na ústa za podpory asi dvaceti přihlížejících mužů uprostřed rušné ulice.

V rámci propojeného globalizovaného světa tak Gob Squad dokazují, že existuje ještě jiný společný jazyk vedle toho uměle vytvořeného. Nacházejí zapomenutý jazyk postavený na archetypálních principech: na hrdinské cestě směřující za poznáním prostřednictvím hrdinských skutků a hrdinových pomocníků. Gob Squad tak vlastně v praxi stvrzují Campbellův komparativně religionistický výzkum. Dokládají, že jazyk, který můžeme nazvat jako „mytický“, je vlastní všem kulturám odnepaměti. Vroucné přijetí performancí Gob Squad po celém světě usvědčuje naši potřebu vyprávět velké příběhy (nikoli *Insta-stories*) a jejich prostřednictvím prožívat hluboko uložené emoce.

IV.II.IV. Popkultura a mainstream

Srozumitelnost performancí vyrůstá také z odkazů na popkulturu, kterými Gob Squad performance protkávají. Pracují s vlivy hollywoodského filmu, televize, reklamy a populární hudby, které představují společný jazyk masové většiny globalizované společnosti.

V případě *Super Night Shot* populární odkazy představuje hudba, kterou zvukař pouští k promítanému materiálu divákům v sále. Zazní například známá muzikálová píseň *Singing in the Rain*, která podbarvuje scénu, v němž performeři tančí na ulici s deštníkem. Zároveň zde jako všem srozumitelný popkulturní odkaz figuruje zastřešující rámec v duchu hollywoodské velkofilmové estetiky, o nějž performeři celou dobu usilují s notnou dávkou ironie. Hollywoodský rámec má ostatně velmi blízko k mytologickému rámci. Většina hollywoodských filmů ve své struktuře recykluje mýty: hrdina, který má svého mentora, je pronásledovaný vlastním stínem, přitahovaný animou, postavený tváří v tvář ústřednímu zlosynovi, přičemž se ocitá na pokraji vlastních sil potažmo smrti.¹⁶³ Je zjevné, že dnešní doba vyhledává mýty a mytizuje velmi náruživě. Tuto vášeň dokazuje například celosvětová mánie

¹⁶³ Jan Němec: *Monomytus* [online]. 2018 [cit. 09.10.2020]. Dostupné z: <https://vtava.rozhlas.cz/jan-nemec-monomytus-7556029>.

po filmové sérii *Marvel Cinematic Universe* vycházející z námětu komiksu *Avengers*, v němž tým superhrdinů bojuje proti společnému nepříteli, který chce ovládnout Zemi. Snímek z této série *Avengers:Endgame* (2019) se stal nejvýdělečnějším filmem všech dob.¹⁶⁴ Dalšími úspěšnými mytickými obdobími jsou *Star Wars*, *Pán prstenů*, *Harry Potter*.

Gob Squad pracují napříč performancemi s velmi širokým spektrem hudby, kterou bychom všichni pro její masový dopad na své posluchače a téměř stoprocentní komunikativnost mohli označit jako populární: Michael Jackson, The Mamas and the Papas, Backstreet Boys, Radiohead, Angelo Badalamenti, Paul Simon, Elvis Presley, Pink. Hudba funguje jako nositel určité až stereotypické emoce – v *Room Service* například zprostředkovává hit *Show Me the Meaning of Being Lonely* úzkost z osamělosti. Znalost písně jakožto hitu divákovi na jednu stranu umožňuje přistoupit k ní s odstupem, jako ke slavnému hitu, na druhou stranu jsou tyto písně hity právě proto, že podbízivým způsobem atakují posluchačovy emoce a umějí na ně zapůsobit.

Také názvy performancí a jejich podtituly často připomínají nějaký popový hit. Představují je věty, které se často obrací svou větnou stavbou přímo na posluchače/čtenáře/diváka a jsou tak velmi komunikativní, podobně jako například citovaný hit *Show Me the Meaning of Being Lonely*. Vedle již zmíněných *Room Service: Help Me Make It Through the Night; Kitchen: You've Never Had It So Good* nebo *I Love You, Goodbye* můžeme poukázat na mnoho dalších názvů: *Getting from A to B (and things we might learn along the way); Close Enough To Kiss; What Are You Looking At?; Say It Like You Mean It; Where Do You Want To Go To Die?; Neuköln sucht den Superstar; Are You With Us?; Before Your Very Eyes* nebo zcela přímočarý název lecture performance z roku 2011 *We Are Gob Squad and So Are You*. Tento název také přímo stvrzuje moment tvorby Gob Squad, na který jsme upozorňovali ve druhé kapitole druhé části práce, totiž vůli nedistancovat se soliterně od diváků/nesituovat se nad diváky. V názvech se také odráží emocionalita a intimita hledaná v performancích, vztahují se k lásce, polibku, smrti, lidské blízkosti a bezprostřednosti.

Ačkoli Gob Squad používají jazyk popkultury – mainstreamu, sami mohou být mezi mainstream zařazeni jen stěží, neboť opakovaně riskují. Neuchylují se k podbízivosti, nenabízí divákovi komfort, nýbrž ho opakovaně z potenciálního komfortu vytrhávají. Tuto

¹⁶⁴ Seznam nejvýdělečnějších filmů. In: *Wikipedie* [online]. 2020 [cit. 07.11.2020]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Seznam_nejv%C3%BDd%C4%9Ble%C4%8Dn%C4%9Bj%C5%A1%C3%ADch_film%C5%AF&oldid=19028331.

skutečnost dobře dokládá rozhovor s performery otištěný v nové německé knize *Gob Squad: What are you looking at?* Sarah Thom v něm zmiňuje konverzaci, kterou vedla se svými britskými kamarádkami. Ty chodí rády do divadla, ale nevydělávají příliš, a tudíž si dobře hlídají, „co za své peníze dostanou“:

„Vysvětlily mi, že co je označené jako ‚performance‘, v zásadě nepřichází v úvahu. Nevěděly by, co za své peníze dostanou. Chodí na balet nebo na koncerty, na komedie nebo na činohru. Vědí totiž, co je čeká. Performance jsou pro ně oproti tomu příliš riskantní.“¹⁶⁵

Na tomto místě se nám propojuje tvorba Gob Squad s tím, co jsme řekli o proudu Live Art, který představuje jejich výchozí inspiraci. Totiž, že jde o kulturní strategii, která vytváří prostor pro experimentální umělecké projevy, jež by jinak mohly být z tradičních kontextů vyloučeny, o ideu umění, které je neustále v procesu vývoje a může se odehrávat kdekoli.

IV.II.V. Neztratit duši

Na začátku třetí části práce jsme vytyčili stav člověka v současném městě (konkrétně působení všudypřítomných ne-míst na jeho psychiku) jako výzvu. Jako odpověď na tuto výzvu jsme pojali performance Gob Squad a pokusili jsme se přitom povahu jejich odpovědi zachytit. Ukázalo se, že mají podobu vzdoru ne-místům, a to se všim, co k ne-místům patří. Na jejich anonymitu a odcizenost reagují interakcí, tedy navazováním vztahů a vytvářením vzájemné intimity, autenticity, pokusem nechat na ne-místech ulpět identitu a historii.

Performanční potažmo divadelní perspektiva nám navrácí haptičnost a umožňuje se v tranzitních prostorech zastavit. Tím nás na alarmující stav dnešního světa upomíná. Připomíná, o co přicházíme, a zároveň nás pobízí a dodává nám naději k opětovanému navazování vztahů.

Jan Gehl říká, že se zkracujícími se vzdálenostmi zesilují dojmy a pocity, a varuje před opakem.¹⁶⁶ Práce Gob Squad, v jejímž středu je setkání s divákem a zároveň zaměřování pozornosti na detaily pomocí rámování, se vydává tímto směrem. Právě rámováním Gob Squad upozorňují na jednotlivosti, zastavují se, a taktéž člení prostor a vzdorují tak unifikovaným hladkým povrchům a ztrátě pozornosti. Změny v pozornosti dle Andrzej

¹⁶⁵ QUIÑONES, Aenne, ed. *Gob Squad*, s. 95.

¹⁶⁶ GEHL, Jan. *Život mezi budovami*, s. 69.

Wirtha kopíruje současné divadlo z postmoderní architektury. Wirth v rozhovoru pro Divadelní noviny řekl: „Ztrátou detailu ztrácíme duši.“¹⁶⁷

Tvrzení, že Gob Squad svou prací usilují o to, abychom duši neztratili, se může jevit jako patetické. Když se ovšem vrátíme zpět, odkud jsme vyšli, tedy k výzvě, již před nás položila ne-místa, vzpomeneme si, že jejich charakteristikou je právě ztráta identity, intimity, historie, ztráta genia loci, tedy vlastně ztráta duše coby jakési bazální esence. Všechny zmíněné ztráty spolu velmi úzce souvisejí. Souvisejí totiž s člověkem, s jeho vnitřním světem. Spisovatel Jan Němec hovoří o mytických příbězích v souvislosti s hollywoodskými příběhy jako o „*infrastrukturu lidské duše*“.¹⁶⁸ Joseph Campbell zase připomíná, že základní funkcí mytologie bylo vždy dodávat symboly, které pozvedají lidského ducha a působí v protikladu k jiným představám, které ho naopak srážejí. Současný stav přitom komentuje následovně:

*„Ve skutečnosti je pravděpodobné, že vysoký výskyt neuróz v dnešní společnosti je důsledkem úpadku takové účinné duchovní pomoci. Zůstáváme fixováni na nezvládnuté a nerozptýlené představy z dětství, a tudíž nemůžeme postoupit do nevyhnutelných fází dospělosti.“*¹⁶⁹

Tento text mimochodem Campbell napsal před více než sedmdesáti lety.

¹⁶⁷ WIRTH, Andrzej. *Andrzej Wirth: Chraň bůh, abych zestárl v křesle recenzenta* [online]. 2012 [cit. 12.10.2020]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/andrzej-wirth-chran-buh-abych-zestarl-vkresle-recenzenta>.

¹⁶⁸ Jan Němec.

¹⁶⁹ CAMPBELL, Joseph. *Tisíc tváří hrdiny*, s. 22.

V. ZÁVĚR

V našem výzkumu jsme učinili několik zjištění. Jako zásadní východisko pro skupinu Gob Squad v první polovině devadesátých let jsme identifikovali interdisciplinární zázemí dvou vysokých škol, oboru Creative Arts na britské Trent University v Nottinghamu a německého Institutu pro aplikovanou divadelní vědu při Justus-Liebig-Universität v Giessenu. Jako výchozí inspiraci skupiny jsme pojmenovali dění v Británii osmdesátých a počátku devadesátých let, konkrétně britskou kontrakulturu v podobě hnutí Live Art. Live Art představuje ideu živého umění, které prostupuje každodenním životem a je přístupné širokému spektru publika. Jednou z jeho podob a styčných inspirací pro Gob Squad byly projekty site specific (Forced Entertainment, Bobby Baker). Na základě těchto inspirací bylo možné rozklíčovat první styčné momenty s tvorbou Gob Squad, tedy zdivadelňování všednodenního rámce a přesun pozornosti od velkých historických a politických témat k obyčejným životním příběhům.

Dvojdomé britsko-německé zázemí se ukázalo jako klíčové, disponující určitým pnutím mezi britskou ironickou hravostí a německou konceptuální přísností. Těmto dvěma pólům jsme ve druhé části práce přiřkli aspekty hry pojmenované Rogerem Caillois, *paidia* (nebrzděná fantazie) a *ludus* (propočítání a kombinační myšlení). Dále jsme také rozklíčovali ludický princip performancí, který odpovídá hrám typu *agón*. Na rozdíl od tradičního divadla, které je postavené na nastolení nové reality a současně maskování té skutečné (hra typu *mimikry*), u Gob Squad k této fikci nedochází. Byť performeré částečně hrají *hru na* (hrdiny/oběti atp.), vystupují sami za sebe a pod svými jmény a performance je postavená na úkolech. Performeré na začátku stanoví pravidla a poté prokazují svou obratnost při plnění úkolů. Významnou úlohu přitom hrají samotní diváci či kolemjdoucí na ulici, s nimiž Gob Squad interagují a jež nazývají „nalezení performeré“. Tuto interakci jsme blíže prozkoumali, zdůraznili jsme, že stojí na dobrovolnosti aktérů a struktuře s jasně nastavenými a vysvětlenými pravidly, a za pomoci teorie Klause Lazarowicze jsme ji nazvali *koluzí*, tedy spoluhraním a zároveň tajnou úmluvou uzavřenou mezi performeré a diváky. Pojednali jsme o technikách, které Gob Squad využívají, tedy o rámování reality a práci s rampou, v jejichž užívání jsme rozklíčovali práci s distancí, jež umožňuje oběma stranám (jak divákům, tak performerům) bezpečně dosáhnout intimity. Zároveň jsme si všimli stále nového ustanovování ramp, které vnáší do performancí dynamiku a pohyb. Pojednali jsme o metodě

site-related, která podněcuje vznik performancí s místem spřízněných, ovšem zároveň snadno přenositelných na jiné místo stejného typu (jiný hotel, jiná ulice, jiná stanice metra).

Ve třetí části práce jsme se pokusili blíže uchopit poetiku Gob Squad. Nejprve jsme analyzovali specifická místa performancí, která jsme na základě teorie Marca Augého pojmenovali jako ne-místa, tedy místa, v nichž jde pouze o co nejrychlejší a nejefektivnější průchod a z nichž jsou vylučovány zásadní lidské kategorie jako intimita, autenticita, identita, historie. V této souvislosti jsme na základě fenomenologie Norberga-Schulze hovořili o ztrátě místa, ztrátě identity, a posléze na základě konceptů Jana Gehla o absenci členitějších vztahů a jeho řešení této problematiky, kterou má být prostor pro spontánní setkání. Zjistili jsme, že právě prostor pro spontánní setkání na ne-místech stojí v jádru zkoumané práce Gob Squad a ta že má povahu vzdoru ne-místům a boje proti anonymitě a ztrátě zmíněných kategorií (intimita, autenticita, identita, historie). Konkrétně jsme si povahu doložili na příkladu performance *Super Night Shot*, již jsme kvůli jejímu hrdinskému rámci a práci s archetypálními prvky nahlédli mytologickou perspektivou za pomoci schématu monomytu Josepha Campbella a jungiánskou perspektivou za pomoci archetypů. Po analogii performerovy cesty městem k hrdinově cestě sestávající se z odloučení, iniciace a návratu jsme opět dospěli k důležitosti interakce, diváky jsme rozpoznali jako hrdinovy pomocníky či rádce, tedy ztělesnění archetypu moudrého starce, a tento vztah hrdiny a pomocníků jsme s odkazem na Meadův symbolický interakcionismus seznali jako vztah, skrze nějž probíhá obroda lidského „já“. Z pohledu diváků v sále jsme charakterizovali performance v duchu filozofie „umění jako dar“. Tento dar představuje vědění, které Gob Squad přináší divákům, jejichž město nahlédli z nové perspektivy a rozšířili tak jejich životní možnosti.

Zde již částečně odpovídáme na otázku, kterou jsme si na počátku výzkumu vytyčili a kterou jsme se v průběhu pokusili zodpovědět, totiž „Jak může divadelní (performativní) perspektiva obohatit problematiku současného města?“ Hovořili jsme o tom, že může navrátit zkušenost haptičnosti, že nám umožní zastavit se v tranzitních prostorech, což je jinak věc zcela nemožná, vnést do naší zkušenosti ozvláštnění a zaměřit naši pozornost na detaily. Zjistili jsme, že divadelní (performativní) perspektiva se může na ne-místech podněcováním k navazování vztahů pokusit vztahy obrodit, neboť hovoří jiným jazykem a ten toto umožňuje. V případě Gob Squad jsme v tomto jazyce rozkryli mytické archetypální struktury a zjistili jsme tak (či spíše znovu objevili či připomněli), že vedle jazyka uměle násilně

vytvořeného globalizací existuje ještě jiný jazyk společný kulturám po celém světě. Tímto jazykem je možno se domluvit a neztratit přitom intimitu, identitu, autenticitu a historii.

V průběhu našeho výzkumu se vynořilo mnoho otázek souvisejících s prací Gob Squad, které jsme pochopitelně nemohli všechny obsáhnout a k jejichž dalšímu studiu tato práce vybízí. Je to například mediální aspekt performancí, který by si zasloužil podrobit analýze skrze teorii nových médií, nebo postmoderní kontext a popkulturní odkazy, na kteréžto souvislosti jsme se pokusili upozornit, také by ovšem bylo možno jít v tématech mnohem hlouběji.

Snažili jsme se poukázat na to, jaké místo zastupují Gob Squad se svými performancemi v současném světě. Domnívám se, že síla jejich pozice tkví taktéž v nezdolném optimismu a laskavosti v přístupu k člověku a ke světu. Dramaturgyně a zástupkyně uměleckého šéfa berlínské scény Hebbel am Ufer¹⁷⁰ Aenne Quiñones píše:

„S naivní, slepou vírou v lepší svět, jak sami říkají, rozebírají Gob Squad všechno, co nás obklopuje. Poté to znovu seskládají a nahlédnou [...] v jiném světě. [...] Vztahy jsou postaveny na hlavu a již se ukazuje – lidé nejsou problém. Nemusíme sami sebe stále zpovídat a zlepšovat. Zcela v duchu zjištění Dietmara Datha: ‚Lidé už jsou dobří dost.‘“¹⁷¹

U Gob Squad nic není ztraceno. Věci ve světě se možná trochu vymkly z rukou, ale stále se dají napravit. Je pouze třeba najít odvahu stát se na okamžik hrdinou, riskovat. V jejich optimismu a hravosti spatřuji životní smysl a přístup a přesah za hranice divadla. Také proto jsem se pokusila seznámit případné zájemce z českého prostředí s jejich tvorbou.

¹⁷⁰ Od roku 2012.

¹⁷¹ QUIÑONES, Aenne. *Be Part of Something Bigger*, s. 50.

VI. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

odborná literatura

AUGÉ, Marc. *Antropologie současných světů*. Jitka UHDEOVÁ a Jarmila VOJTOVÁ, eds, Ivana HOLZBACHOVÁ, přel.. Vyd. 1. Brno: Atlantis, 1999. ISBN 978-80-7108-154-8.

AUGÉ, Marc. *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Éd. du Seuil, 1992. ISBN 978-2-02-129312-8.

AUGÉ, Marc. *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*. John HOWE, přel.. 2nd Edition. London; New York: Verso, 2008. ISBN 978-1-84467-311-7.

AUGÉ, Marc. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. John HOWE, přel.. London; New York: Verso, 1995.

AUGUSTOVÁ, Zuzana, Jan JIŘÍK a Daniela JOBERTOVÁ, eds. *Horizonty evropského dramatu: současný divadelní text mezi dramatickými a postdramatickými tendencemi*. Vydání první. V Praze: NAMU, 2017. Black-box 2. ISBN 978-80-7331-410-1.

AUSTIN, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. Clarendon Press, 1962.

BAILES, Sarah Jane. Profane Illumination: Theatre and Forced Entertainment. In: *Performance theatre and the poetics of failure: Forced Entertainment, Goat Island, Elevator Repair Service*. New York: Routledge, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernita*. Lubomír DROŽD, přel.. Vydání druhé, v Portále první. Praha: Portál, 2020. ISBN 978-80-262-1602-5.

BAUMAN, Zygmunt a David LYON. *Tekutý dohled*. Martin RITTER, přel.. Vyd. 1. Olomouc: Broken Books, 2013. ISBN 978-80-905309-1-1.

BAX, Sander, Pascal GIELEN a Bram IEVEN. *Interrupting the City: Artistic Constitutions of the Public Sphere*. Valiz, 2015. ISBN 978-94-92095-02-2.

BAY-CHENG, Sarah et al., eds. *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam University Press, 2010. ISBN 978-90-8964-255-4.

BLAŽKOVÁ, Tereza a Petra ČERVINKOVÁ, eds. *Krajina jako antropologická čítanka*. Vydání první. Praha: Togga, spol. s r.o, 2015. Steam 2. svazek. ISBN 978-80-7476-039-6.

BRECHT, Bertolt. *Kupování mosazi: Der Messingkauf*. Rudolf VÁPENÍK a Ludvík KUNDERA, přel.. Vyd. v českém jazyce 1. V Brně: Janáčkova akademie múzických umění, 2009. ISBN 978-80-86928-52-4.

CAILLOIS, Roger. *Hry a lidé: maska a závrať*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998. ISBN 978-80-902482-2-9.

CAMPBELL, Joseph. *Tisíc tváří hrdiny*. Hana ANTONÍNOVÁ, přel.. Vydání druhé, v Argu první. Praha: Argo, 2017. Capricorn svazek 22. ISBN 978-80-257-2184-1.

CERTEAU, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. University of California Press, 1988. ISBN 978-0-520-27145-6.

ERNST, Wolf-Dieter. Instance: Gob Squad, Room Service (2003). In: *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam University Press, 2010, s. 204–209.

ETCHELLS, Tim. *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*. London; New York: Routledge, 1999.

ETCHELLS, Tim. Nights in This City: diverse letters and fragments relating to a performance now past. In: *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*. 1 edition. London; New York: Routledge, 2000

FINK, Eugen. *Oáza štěstí*. Jiří ČERNÝ a Věra KOUBOVÁ, přel.. První vydání. Praha: Mladá fronta, 1992. Váhy sv. 6. ISBN 978-80-204-0224-0.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. 1 edition. London; New York: Routledge, 2005. ISBN 978-0-415-27676-4.

GEHL, Jan. *Život mezi budovami: užívání veřejných prostranství*. Karel BLAŽEK, přel.. Vyd. v češtině 1. Brno: Nadace Partnerství, 2000. ISBN 978-80-85834-79-6.

GOB SQUAD. *Gob Squad and the Impossible Attempt to Make Sense of it All*. Johanna FREIBURG, ed. Nottingham: Gob Squad, 2010.

GOB SQUAD. *The Making of a Memory: Ten Years of Gob Squad remembered in words and pictures / 10 Jahre Gob Squad erinnert in Wort und Bild*. Aenne QUIÑONES, ed. Berlin: Synwolt Verlag, 2005. ISBN 978-3-937065-06-9.

GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press, 1986. ISBN 978-0-930350-91-8.

GORIAUX PELECHOVÁ, Jitka. *Divadlo Thomase Ostermeiera: na cestě za novým realismem*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. Disk. Velká řada sv. 31. ISBN 978-80-7437-146-2.

HÁBLOVÁ, Anna Beata. *Nemísta měst: opomíjená, pomíjivá a míjená místa měst*. První vydání. Brno: Host, 2019. ISBN 978-80-7577-992-2.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o původu kultury ve hře*. Jaroslav VÁCHA, přel.. Vyd. 2. Praha: Dauphin, 2000. Studie 12. ISBN 978-80-7272-020-0.

JANDOUREK, Jan. *Průvodce sociologií*. Grada Publishing a.s., 2008. ISBN 978-80-247-2397-6.

JIŘIČKA, Lukáš. Pionýři retorgardy: Soubor Handa Gote a jeho cesta tam a zase zpátky. In: *Oáza neklidu: Sonda do nitra nezávislé scény Alfred ve dvoře*. Vydání první. Praha: Motus, z.s, 2018.

JIŘIČKA, Lukáš a Eva KYSELOVÁ, eds. *Oáza neklidu: sonda do nitra nezávislé scény Alfred ve dvoře*. Vydání první. Praha: Motus, z.s, 2018. ISBN 978-80-270-5238-7.

- JUNG, Carl Gustav. *Archetypy a nevědomí*. Eva BOSÁKOVÁ, Kristina ČERNÁ a Jan ČERNÝ, přel.. Vydání první. Brno: Nadační fond Holar, 2018. ISBN 978-80-906731-2-0.
- JUNG, Carl Gustav. *Hrdina a archetyp matky: symboly a proměny II*. Helmut BARZ, ed, Petr PATOČKA a Karel PLOCEK, přel.. Vyd. 1. Brno: Nakladatelství Tomáše Janečka: Emitos, 2009. Výbor z díla / C.G. Jung sv. 8. ISBN 978-80-85880-11-3.
- KAYE, Nick. *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*. 1 edition. London; New York: Routledge, 2000. ISBN 978-0-415-18559-2.
- KINTEROVÁ, Markéta. *Kam oči, tam hlava*. V Praze: NAMU, Nakladatelství Akademie múzických umění, 2020. ISBN 978-80-7331-526-9.
- KNAPSTEIN, Gabriele a René BLOCK. *Dlouhý příběh s mnoha uzly: Fluxus v Německu 1962-1994*. Jiří STRÁŽNICKÝ a Jan MATTUŠ, přel.. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen, 1995.
- KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. SLOUKOVÁ, přel.. 1. vyd. Praha: KANT pro AMU v Praze, 2010. Disk. Velká řada sv. 13. ISBN 978-80-7437-019-9.
- KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*. Praha: NAMU, 2019. ISBN 978-80-7331-511-5.
- KULMIŇSKI, Robert. Ne-místo – Praha hlavní nádraží. In: *Krajina jako antropologická čítanka*. Praha: Togga, spol. s r.o, 2015, s. 77–90.
- LAZAROWICZ, Klaus. Triadická koluze: O vztazích mezi autorem, hercem a divákem v divadle. In: *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9.
- MCSMITH, Andy. *No Such Thing as Society: A History of Britain in the 1980s*. London: Constable, 2011. ISBN 978-1-84901-979-8.
- MEAD, George Herbert. *Mysl, já a společnost*. Ondřej FAJEJTA, přel.. Vydání první. Praha: Portál, 2017. ISBN 978-80-262-1180-8.
- MELKOVÁ, Pavla, ed. *Ke stolu!*. Praha: Dokořán; IPR Praha, 2019. ISBN 978-80-87931-96-7.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius loci: krajina, místo, architektura*. Petr KRATOCHVÍL a Pavel HALÍK, přel.. 2. vyd. Praha: Dokořán, 2010. ISBN 978-80-7363-303-5.
- PEACOCK, D. Keith. *Thatcher's Theatre: British Theatre and Drama in the Eighties*. Westport, CT and London: Greenwood Publishing Group, 1999. ISBN 978-0-313-29901-8.
- QUIÑONES, Anne. Be Part of Something Bigger. In: *Gob Squad: „What are you looking at?“* Berlin: Alexander Verlag, 2020, s. 22–53.
- QUIÑONES, Anne, ed. *Gob Squad: »What are you looking at?«*. Berlin: Alexander Verlag, 2020. ISBN 978-3-89581-517-1.

ROUBAL, Jan. Od podstaty divadla k divadelnosti, teatralitě a performativitě. In: *Hledání kontextů a souřadnic divadla*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2018.

ROUBAL, Jan, ed. *Souřadnice a kontexty divadla: antologie současné německé divadelní teorie*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2005. ISBN 978-80-7008-189-1.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. London; New York: Routledge, 2013. ISBN 978-0-415-50230-6.

ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. *Teorie prózy*. Bohumil MATHESIUS, přel.. 3. vyd., V nakl. Akropolis 1. vyd. Praha: Akropolis, 2003. ISBN 978-80-7304-026-0.

TURNER, Victor Witter. *Průběh rituálu*. Vyd. 1. Brno: Computer Press, 2004. Eseje a studie. ISBN 978-80-7226-900-6.

VÁCLAVOVÁ, Denisa a Tomáš ŽIŽKA. *Site specific*. Praha: Pražská scéna, 2008.

WEBER, Samuel. *Theatricality as Medium*. Fordham University Press, 2004. ISBN 978-0-8232-2416-6.

články v tištěných periodikách

RAITEROVÁ, Eliška. Když bestie úřadují. *Hybris*. 2019, roč. 11, č. 34, s. 66–75.

RAITEROVÁ, Eliška. U bankomatu cizinec s vlčí hlavou. *SAD*. 2019, roč. 30, č. 6.

PLESSNER, Helmuth. K antropologii herce. *Disk*. 2008, roč. 3, č. 24, s. 21–28.

WIRTH, Andrzej. Lob der dritten Sache: Jubiläumsrede am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft. *Spiegel der Forschung: Wissenschaftsmagazin d. Universität Gießen*. 2003, roč. 20, č. 1/2.

diplomové práce

HAKLOVÁ, Tereza. *Proměny britské společnosti za éry Margaret Thatcherové*. Plzeň, 2015. Bakalářská práce. Západočeská univerzita v Plzni. Filozofická fakulta.

PACHOLAK, Krzysztof. *Prostory v moderní architektuře. Nemísta*. Opava, 2014. Bakalářská práce. Slezská univerzita v Opavě, Institut tvůrčí fotografie.

PROFTOVÁ, Veronika. *Francouzský model kulturní politiky: Francouzská výjimka?*. Praha, 2010. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Fakulta sociálních věd.

STUMPF, Berit. *Looking for the beauty in the everyday and mundane : zur Theatralisierung von Alltagsräumen im zeitgenössischen britischen Performancetheater am Beispiel der Gruppe The Gob Squad*. Giessen, 1997. Diplomová práce. Justus-Liebig Universität Giessen, Institut für Angewandte Theaterwissenschaft.

ŠAFÁŘ, Pavel. *Archetyp hrdiny v díle C. G. Junga*. Brno, 2013. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, Katedra hudební vědy.

elektronické zdroje

BARTOŠEK, Pavel. Nejradikálnější umělecká avantgarda: kniha a filmy Guye Deborda. *A2* [online]. 2008 [cit. 07.07.2020]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2008/8/nejradikalnejsi-umelecka-avantgarda>.

BILLINGTON, Michael. Margaret Thatcher casts a long shadow over theatre and the arts. *The Guardian* [online]. 2013 [cit. 02.05.2020]. ISSN 0261-3077. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/stage/2013/apr/08/margaret-thatcher-long-shadow-theatre>.

DEBORD, Guy-Ernest. Introduction to a Critique of Urban Geography. *Les Lèvres Nues* [online]. 1955, roč. 2, č. 6. Dostupné z: <https://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/geography.html>.

HLADEK, Marcus. Gob Squad: Der Unfug dieser Zeit. *Frankfurter Rundschau* [online]. 2019 [cit. 08.08.2020]. Dostupné z: <https://www.fr.de/kultur/squad-unfug-dieser-zeit-12962012.html>.

GOB SQUAD. *The unauthorised biography* [online] [cit. 06.11.2020]. Dostupné z: <https://www.gobsquad.com/about-us/the-gob-squad-story/>.

HUBINGER, Václav a Alban BENZA, eds. *Město: antologie francouzských společenských věd* [online]. Praha: Francouzský ústav pro výzkum ve společenských vědách, 1996. Cahiers du CEFRES no. 10. ISBN 978-80-901759-7-6. Dostupné z: http://www.cefres.cz/IMG/pdf/certeau_1996_vynalezani_kazdodennosti.pdf

PATTEN, Sean. *Máme dvojaký vztah k bytí na jevišti* [online] [cit. 05.12.2020]. Dostupné z: <https://jasuteren.cz/program/gob-squad-super-night-shot>.

PETRUŠEK, Miroslav. Každodennost – Sociologická encyklopedie. In: *Sociologická encyklopedie* [online] [cit. 07.08.2020]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Ka%C5%BEodennost>.

PROCHÁZKA, Vít. Thatcherismus a Margaret Thatcherová. *e-Polis.cz* [online]. 2009 [cit. 06.07.2020]. ISSN 1801-1438. Dostupné z: <http://www.e-polis.cz//clanek/thatcherismus-a-margaret-thatcherova.html>.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction - Liminal and Liminoid* [online]. 2012 [cit. 01.11.2020]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=dygFtTWyEGM>.

WIRTH, Andrzej. *Andrzej Wirth: Chraň bůh, abych zestárl v křesle recenzenta* [online]. 2012 [cit. 12.10.2020]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/andrzej-wirth-chran-buh-abych-zestarl-vkresle-recenzenta>.

Čtyři dny | Four days. In: [cit. 28.11.2020]. Dostupné z: <https://ctyridny.cz/>.

Gob Squad's Kitchen [online]. 2011 [cit. 02.12.2020]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=4_pH3OXDHs8&t=172s.

Gob Squad – Gob Squad Arts Collective [online] [cit. 02.12.2020]. Dostupné z: <https://www.gobsquad.com/>.

Gob Squad – Room Service (Help Me Make It Through The Night) [online] [cit. 12.09.2020]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=BuVYociVjJI>.

Gob Squad: Show Me A Good Time [online]. 2020 [cit. 12.09.2020]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=R_Pi9H1LITU&feature=youtu.be.

Gob Squad: Super Night Shot [online] [cit. 24.09.2020]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=gKj85COyAJk>.

Jan Němec: Monomytus [online]. 2018 [cit. 09.10.2020]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/jan-nemec-monomytus-7556029>.

Kitchen Show « Daily Life Ltd. [online] [cit. 01.05.2020]. Dostupné z: <https://dailylifeld.co.uk/our-work/daily-life-series-1991-2001/daily-life-series-1-kitchen-show/>.

Marek. IRONIE | Nový encyklopedický slovník češtiny. In: *czechEncy* [online] [cit. 01.05.2020]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/IRONIE>.

„*Monty Python's Flying Circus*“ celebrates 50th anniversary [online]. 2019 [cit. 02.05.2020]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Fh3ghPC-oEQ>.

Seznam nejvýdělečnějších filmů. In: *Wikipedie* [online]. 2020 [cit. 07.11.2020]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Seznam_nejv%C3%BDd%C4%9Ble%C4%8Dn%C4%9Bj%C5%A1%C3%ADch_film%C5%AF&oldid=19028331.

Terénní úprava | Terén. In: [cit. 28.11.2020]. Dostupné z: <https://jasuteren.cz/archiv/terenni-uprava>.

What is Live Art? In: *LADA Live Art Development Agency* [online] [cit. 04.10.2020]. Dostupné z: <https://www.thisisliveart.co.uk/about-lada/what-is-live-art/>.

Who's Who? – Gob Squad [online] [cit. 28.11.2020]. Dostupné z: <https://www.gobsquad.com/about-us/whos-who/>.

PŘÍLOHA Č. 1. OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

K pojednáváním performancím existuje pouze omezená fotografická dokumentace v tiskové kvalitě. Abychom si přesto mohli některé momenty ukázat, přikládám vedle fotografií s vysokým rozlišením taktéž snímky s nižším rozlišením a vlastní snímky pořízené z dostupných videozáznamů.



Obr. 1 Gob Squad, propagační fotografie k performanci *Western Society*, zleva Sean Patten, Sharon Smith, Simon Will, Berit Stumpf, Sarah Thom, Johanna Freiburg, Bastian Trost

Zdroj: *Gob Squad – Gob Squad Arts Collective* [online] [cit. 02.12.2020]. Dostupné z: <https://www.gobsquad.com/>



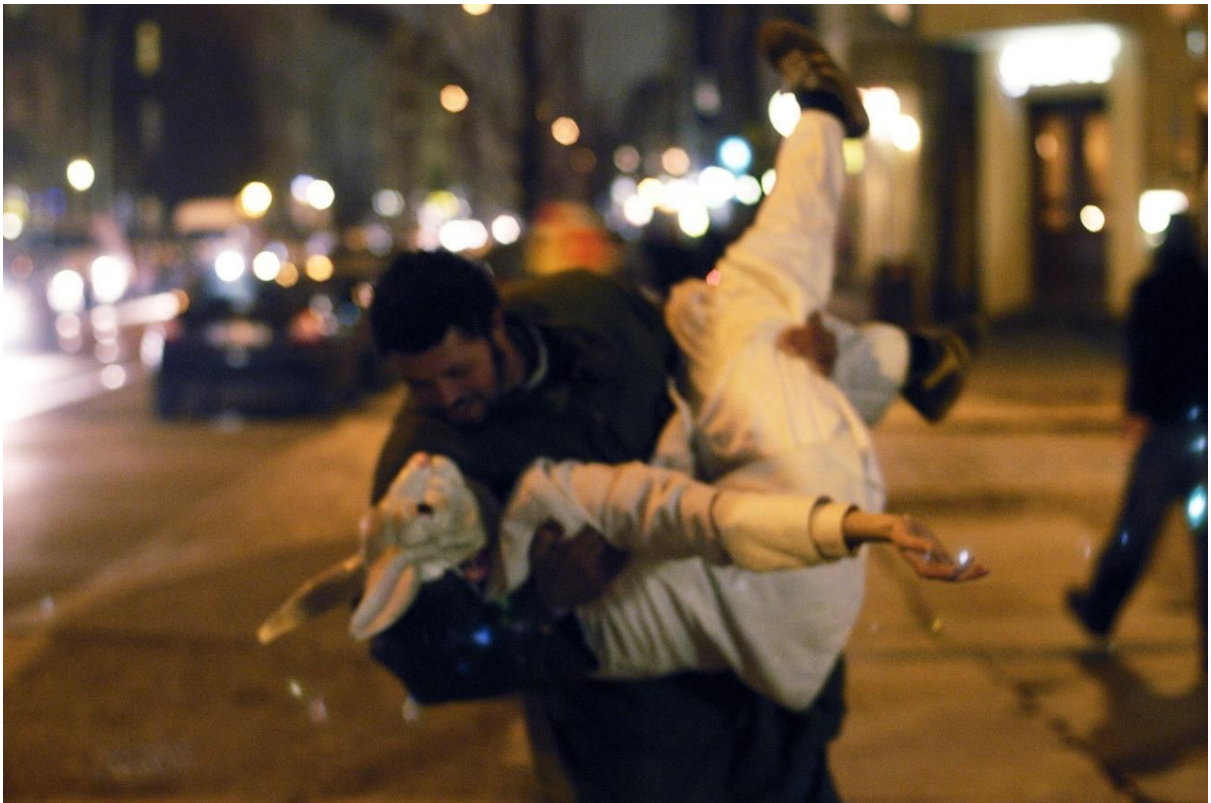
Obr. 2 *Super Night Shot*, Gob Squad se vrací ze své mise, performance v rámci festivalu Terénní úprava v Brně, zleva Bastian Trost, Berit Stupmf, Johanna Freiburg.

Zdroj: Terénní úprava | Terén. [online] [cit. 02.12.2020]. Dostupné z: <https://jasuteren.cz/archiv/terenni-uprava>. Autor fotografie: Dávid Hanko.



Obr. 3 *Super Night Shot* v rámci Terénní úpravy, Brno.

Zdroj: Terénní úprava | Terén. [online] [cit. 02.12.2020]. Dostupné z: <https://jasuteren.cz/archiv/terenni-uprava>. Autor fotografie: Dávid Hanko.



Obr. 4 *Super Night Shot*, „nalezený performer“ se chystá políbit hrdinu

Zdroj: *Gob Squad – Gob Squad Arts Collective* [online] [cit. 02.12.2020]. Dostupné z: <https://www.gobsquad.com/>.



Obr. 5 *Super Night Shot*

Zdroj: *Gob Squad – SUPER NIGHT SHOT* [online] [cit. 02.12.2020]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=IzWEzjZCndg>.



Obr. 6 *Super Night Shot* v ulicích indického Bengalúru, Simon Will tančí s deštníkem

Zdroj: *Gob Squad: Super Night Shot* [online] [cit. 02.12.2020]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=gKj85COyAJk>.



Obr. 7 *The Great Outdoors*, performer na cestě za objevením „skutečné reality“

Zdroj: *Gob Squad – Gob Squad Arts Collective* [online] [cit. 02.12.2020]. Dostupné z: <https://www.gobsquad.com/>.



Obr. 8 *Room Service*, diváci v hotelovém lobby sledují performery v jednotlivých pokojích na obrazovkách

Zdroj: *Gob Squad – Room Service (Help Me Make It Through The Night)* [online] [cit. 02.12.2020]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=BuVYociVjJI>.



Obr. 9 *Room Service*, performerka Sarah Thom a „nalezený performer“ z řad diváků, který „překročil rampu“

Zdroj: *Gob Squad – Room Service (Help Me Make It Through The Night)* [online] [cit. 02.12.2020]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=BuVYociVjJI>.



Obr. 10 *Kitchen*, interagující „nalezený performer“ instruovaný ve sluchátkách Simonem Willem, v pozadí Sharon Smith a Sean Patten

Zdroj: *Gob Squad's Kitchen* [online]. 2011 [cit. 02.12.2020]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=4_pH3OXDHs8&t=172s.



Obr. 11 *Western Society*, „nalezení performeři“ instruování ve sluchátkách kolem Berit Stumpf, v pozadí s mikrofonom Sean Patten

Zdroj: *Gob Squad – Gob Squad Arts Collective* [online] [cit. 02.12.2020]. Dostupné z: <https://www.gobsquad.com/>.



Obr. 11 *Western Society*, bezpečný prostor pro „nalezené performery“ oddělený od diváků obrazovkou, na níž se interakce snímaná kamerou přenáší

Zdroj: *Gob Squad – Gob Squad Arts Collective* [online] [cit. 02.12.2020]. Dostupné z: <https://www.gobsquad.com/>.



Obr. 12 Dálniční mimoúrovňové křížení coby výmluvný příklad vyjadřující krizi současného města. Fotografie Edwarda Burtynského *Highway #1, Los Angeles, California, USA*, z roku 2003.

Zdroj: PACHOLAK, Krzysztof. *Prostory v moderní architektuře. Nemísta*. Opava, 2014. Bakalářská práce. Slezská univerzita v Opavě, Institut tvůrčí fotografie.

PŘÍLOHA Č. 2 Soupis vybraných performancí Gob Squad

Soupis je sestaven převážně z ikonických performancí a performancí, o nichž jsme pojednávali v textu. Obsahuje zejména performance typu *site-related* a tzv. živé interaktivní filmy, jak sami Gob Squad nazývají například performance *Kitchen* či *Room Service*. Najdeme v něm ale také například „Karaoke-Casting Show“ (*Neukölln sucht den Superstar*) „robotickou operu“ (*My Square Lady*) nebo „parlamentní kuchařskou show“ (*I Love You, Goodbye*). Ze soupisu jsem nakonec vypustila některé instalace, rozhlasové hry či performance online, o nichž se mi nepodařilo dohledat mnoho informací a které měly se vší pravděpodobností krátké trvání.

Datum premiéry	Název performance	Místo premiéry, akce
25. 6. 1993	<i>Domestic Bliss</i>	Glastonbury Festival, Glastonbury
10. 5. 1994	<i>Is There Anybody Out There?</i>	The Newton Building, Nottingham
13. 11. 1994	<i>House</i>	Expo 94, Nottingham
23. 6. 1995	<i>Way Out West</i>	Glastonbury Festival, Glastonbury
13. 11. 1995	<i>Work</i>	NOW Festival, Nottingham
28. 6. 1996	<i>Show & Tell</i>	Bunter Abend 5, TAT-Probebühne Daimlerstrasse, Frankfurt nad Mohanem
19. 9. 1996	<i>Getting from A to B: And</i>	Worcester City Museum, Worcester
19. 10. 1996	<i>An Effortless Transaction</i>	Wades, Broadmarsh Centre, NOW Festival, Nottingham
5. 9. 1997	<i>15 Minutes To Comply</i>	Theaterskizzen documenta X, Kassel
24. 10 1997	<i>Close Enough To Kiss</i>	Festival SpielArt, Mnichov
26. 3. 1998	<i>Calling Laika: A Secret Meeting Under The Stars</i>	TAT, Frankfurt nad Mohanem
26. 6. 1998	<i>Stars and their Pies</i>	Glastonbury Festival, Glastonbury
3. 3. 1999	<i>Safe</i>	Kampnagel, Hamburk
25. 6. 1999	<i>Christmas in Stuntland</i>	Glastonbury Festival, Glastonbury
20. 11. 1999	<i>Little White Lies</i>	Akademie der Künste Berlin a Deutschlandradio Kultur
15. 3. 2000	<i>Say It Like You Mean It – The Making Of a Memory</i>	Kampnagel, Hamburk
19. 6. 2000	<i>Where Do You Want To Go To Die?</i>	EXPO 2000, Hannover
9. 10. 2001	<i>The Great Outdoors</i>	Podewil, Berlín
24. 1. 2003	<i>Room Service: Help Me Make It Through The Night</i>	Intercity Hotel Hamburg, ve spolupráci s Kampnagel, Hamburk
28. 6. 2003	<i>Neukölln sucht den Superstar</i>	Rollende Road Schau, Berlín
5. 12. 2003	<i>Super Night Shot</i>	Volksbühne im Prater, Berlín
10. 1. 2004	<i>Who Are You Wearing?</i>	Lust Lies Art & Fashion at Podewil, Berlín

10. 12. 2004	<i>Prater-Saga 3: In diesem Kiez ist der Teufel eine Goldmine</i>	Volksbühne im Prater, Berlín
31. 3. 2005	<i>King Kong Club</i>	Hebbel am Ufer, Berlín
1. 6. 2006	<i>Me The Monster</i>	Volksbühne im Prater, Berlín
30. 3. 2007	<i>Gob Squad's Kitchen: You've Never Had It So Good</i>	Volksbühne im Prater, Berlín
4. 2. 2010	<i>Revolution Now!</i>	Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlín
22. 10. 2010	<i>Are You With Us?</i>	Hebbel am Ufer, Berlín
28. 4. 2011	<i>Before Your Very Eyes</i>	Hebbel am Ufer, Berlín
12. 10. 2011	<i>We Are Gob Squad and So Are You: Adventures in Remote Lecturing</i>	Arnolfini, Bristol
2. 6. 2012	<i>The Conversationalist</i>	Steffi-Graf-Stadion, Berlín
8. 11. 2012	<i>Dancing About</i>	Roter Salon, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlín
5. 10. 2013	<i>Western Society</i>	Hebbel am Ufer, Berlín
15. 7. 2015	<i>My Square Lady</i>	Komische Oper Berlin, Berlín
23. 3. 2016	<i>War and Peace</i>	Müncher Kammerspiele, Mnichov
2. 5. 2018	<i>Creation: Pictures for Dorian</i>	Hebbel am Ufer, Berlín
29. 3. 2019	<i>I Love You, Goodbye</i>	Hebbel am Ufer, Berlín
20. 6. 2020	<i>Show Me a Good Time</i>	Hebbel am Ufer, Berlín

Zdroj: QUIÑONES, Aenne, ed. *Gob Squad: »What are you looking at?«*. Berlin: Alexander Verlag, 2020.

PŘÍLOHA Č. 3 Soupis českých hostování Gob Squad

Datum hostování	Název performance	Místo hostování, akce
13.11.1999	<i>Safe</i>	Tovární hala ČKD, Karlín, Praha, 4+4 dny v pohybu
28.10. 2001	<i>The Great Outdoors</i>	Tyršův dům, Praha, 4+4 dny v pohybu
3. a 4. 10. 2008	<i>Gob Squad's Kitchen: You've Never Had It So Good</i>	Divadlo Archa, Praha 4+4 dny v pohybu
15. a 16. 10. 2011	<i>Before Your Very Eyes</i>	Divadlo Archa, Praha, 4+4 dny v pohybu
3. 10. 2019	<i>Super Night Shot</i>	Sál Břetislava Bakaly, Brno, Terénní úprava

Zdroje: Čtyři dny | Four days. Dostupné z: <https://ctyridny.cz/>; Terénní úprava | Terén. Dostupné z: <https://jasuteren.cz/archiv/terenni-uprava>.

PŘÍLOHA Č. 4 Překlad výňatku z knihy Marca Augého *Ne-místa: Úvod do nadmodernity (Non-Places: An Introduction to Supermodernity)*

Následující pasáž je překladem výňatku z kapitoly *Od míst k ne-místům (From Places to Non-Places)* z knihy Marca Augého *Ne-místa: Úvod do nadmodernity (Non-Places: An Introduction to Supermodernity)*. Výňatek autorka práce přeložila v roce 2020 dle druhého vydání anglického překladu Johna Howa (AUGÉ, Marc. *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*. John HOWE, přel.. 2nd Edition. London; New York: Verso, 2008) s výrazným přihlédnutím k francouzskému originálu (AUGÉ, Marc. *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Éd. du Seuil, 1992).

Od míst k ne-místům

[...] Jestliže lze místo definovat jako relační, historické a dotýkající se identity, bude tudíž prostor, který jako relační, historický a dotýkající se identity definovat nelze, ne-místem. Předkládaná hypotéza je taková, že nadmodernita produkuje ne-místa, tedy místa, která nejsou místy antropologickými a na rozdíl od baudelairovského pojetí modernity nezahrnují místa dřívější: ta jsou označovaná, roztříděná, povýšená do stavu ‚míst paměti‘ a zaujímají vymezenou a specifickou pozici. Svět, ve kterém se lidé rodí i umírají v nemocnici, kde se tranzitní místa a dočasná obydlí rozrůstají za luxusních i nelidských podmínek (hotelové řetězce i squaty, rekreační resorty i uprchlické tábory, chudinské čtvrti odsouzené k demolici nebo věčné hnilobě); kde se rozvíjí hustá síť dopravních prostředků, taktéž obydlených; kde pravidelní návštěvníci supermarketů a herních automatů a věrní držitelé kreditních karet komunikují beze slov, prostřednictvím gest, abstraktním obchodním stykem bez přímého kontaktu; svět tudíž zaslíbený osamělému individualismu, prchavému, dočasnému a pomíjivému, nabízí antropologovi stejně jako komukoli jinému nový předmět, jehož bezprecedentní rozměry by bylo vhodné prozkoumat ještě předtím, než si položíme otázku, jakým prizmatem na ně nahlížet. Dodejme, že totéž co pro místo platí i pro ne-místo: nikdy neexistuje v čiré podobě, místa se v něm znovu utvářejí, vztahy obnovují, „vynález každodennosti“ a „umění dělat“ coby „mileniální lsi,“ které tak rafinovaně analyzoval Michel de Certeau, sem mohou vniknout a začít rozvíjet své strategie. Místo a ne-místo jsou jakýmsi ubíhajícími polaritami: první není nikdy zcela vymazáno, druhé nikdy zcela vyplněno. Jsou jako palimpsesty, na nichž se nepřetržitě rozehrává změť identity a vztahů. Ovšem

skutečným měřítkem dnešní doby jsou právě ne-místa. Lze je vyčíslit – pomocí několika převodů mezi obsahem, objemem a vzdáleností – součtem veškerých leteckých, železničních a dálničních tras, pohyblivých kabin zvaných ‚dopravní prostředky‘ (letadla, vlaky a silniční vozidla), letišť a nádraží, hotelových řetězců, zábavních parků, velkoobchodů a konečně také spleťtých praden kabelů a bezdrátových sítí, které mobilizují mimozemský prostor pro účely komunikace natolik podivné, že jednotlivec často komunikuje pouze s dalším obrazem sebe sama.

Rozlišování mezi místy a ne-místy pramení z rozdílu mezi místem a prostorem. Zásadní východisko představuje analýza konceptů místa a prostoru předložená Michelelem de Certeau. Certeau sám nestaví proti sobě ‚místo‘ a ‚prostor‘ způsobem, jakým jsou si protichůdná ‚místo‘ a ‚ne-místo‘. Prostor je pro Certeaua ‚frekventovaným místem‘, ‚průsečnicí mobilních těles‘: právě chodci proměňují ulici (územními architekty geometricky definovanou jako místo) v prostor. Tato paralela mezi místem jakožto soustavou prvků koexistujících v určitém řádu a prostorem jakožto animací těchto míst mobilními tělesy je podložena několika referencemi, které ji definují. První z nich je *Fenomenologie vnímání* Merleau-Pontyho, který rozlišuje mezi ‚geometrickým prostorem‘ a ‚antropologickým prostorem‘ ve smyslu ‚existenciálního prostoru‘, místa zakoušení světa ze strany bytosti, která se nachází ‚ve vztahu k určitému prostředí‘. Druhou referenci představují slova a akt promluvy:

“Proces, při kterém se místo proměňuje v prostor, je analogický k aktu vyslovení: slovo je uchopeno v nejasnosti dosažení, proměněno ve výraz pramenící z několika konvencí, vysloveno jako akt jedné přítomnosti (nebo jedné časovosti) a modifikováno v důsledku vlastních postupných kontextualizací.”

Třetí reference, která pramení z druhé, zdůrazňuje narativ coby úsilí neustále ‚transformovat místa v prostory a prostory v místa‘. Z toho pochopitelně vyplývá rozdíl mezi ‚dělat‘ a ‚vidět‘, patrný jak z každodenního jazyka, který střídavě předkládá obrazy (“tady je...”) a organizuje pohyby (“vejdete, přejdete, otočíte se”), tak z map a systému jejich značení: od středověkých, obsahujících především obrysy tras a itineráře, k novějším, z nichž popisy tras vymizely a které na základě ‚prvků různorodého původu‘ zobrazují ‚inventář geografických znalostí. A konečně, narativ, zejména narativ cesty, souvisí s dvojitou nutností ‚dělat‘ a ‚vidět‘ (příběhy cestování a jednání jsou opatřené zmínkami o místech, která je

umožňují, či do kterých jsou vetkané'), ale zejména ztělesňuje to, čemu Certeau říká ‚delikvence‘, neboť potvrzuje ‚převahu trasy nad inventářem‘.

Nyní je zapotřebí několika terminologických definic. Místo, jak ho definujeme zde, není zcela stejným místem, které Certeau vymezuje vůči prostoru (stejně jako vymezuje geometrický útvar vůči pohybu, nevyslovené vůči vyslovenému nebo inventář vůči trase): je to místo, jehož smysl je pevně ukotvený a symbolický, místo antropologické. Smysl se musí pochopitelně aktivovat, místo přivést k životu a cesty podnikat, a k pojmenování tohoto pohybu nelze užívání slova prostor zakázat. To zde ovšem není předmětem našich úvah. Do pojetí antropologického místa zahrnujeme možnosti v něm uskutečněných cest, vyslovených promluv a jazyka, který ho charakterizuje. Pojem prostor se v současné době užívá různými způsoby. Za použití výrazů, které jsou spíše funkční než lyrické, mluvíme například o dobývání meziplanetárního prostoru, nebo jimi označujeme bezejmenná či těžko pojmenovatelná místa, a nebo jich užíváme v mírně nepřesném, ovšem již stereotypizovaném jazyce institucí cestovního ruchu a volnočasových aktivit. Máme na mysli prostory pro volný čas či sport (hřiště, sportoviště...), svou funkcí blízké ‚místům setkání‘. Zdá se tedy, že pojmem ‚prostor‘ lze díky jeho nedostatečné charakterizaci označovat nesymbolizované povrchy planety.¹⁷²

V důsledku toho bychom mohli být v pokušení vymezit symbolizovaný prostor místa proti nesymbolizovanému prostoru ne-místa. To by nás ale přimělo držet se stávající negativní definice ne-míst, kterou nám může analýza pojetí prostoru Michela de Certeau pomoci překonat.

Pojem ‚prostor‘ je sám o sobě abstraktnější než pojem ‚místo‘, jehož použití odkazuje alespoň k nějaké události, mýtu,¹⁷³ nebo historii („posvátná místa“). Podobným způsobem bývá pojem aplikován v oblasti rozlohy, vzdálenosti mezi dvěma předměty či body (mezi plotovými sloupy je ponechán dvoumetrový ‚prostor‘) nebo při vyjádření časového

¹⁷² V českém jazyce užíváme pojem prostor v tomto nesymbolizovaném, více abstraktním smyslu například pro ‚venkovní prostory‘, ‚obchodní prostory‘, ‚nebytové prostory‘ atp. Pozn. překl.

¹⁷³ Jazyková realita češtiny se v tomto případě liší od francouzské a anglické, k nimž zde odkazují autor originálu i anglický překladatel. Ve francouzštině i angličtině tvoří sloveso ‚odehrát se, konat se‘ fráze obsahující podstatné jméno ‚místo‘: v angličtině to take place, doslova bychom mohli říct „vzít místo“; ve francouzštině avoir lieu, opět doslovně „mít místo“. Pojem místa v těchto jazycích tedy odkazuje k události, která se odehrála („an event which has taken place“, „un événement qui a eu lieu“) nebo k mýtu, který se měl odehrát („said to have taken place“, „lieu-dit“). Česká etymologie nás v tomto případě odvádí spíše k ději samotnému, k procesu, k aktu ‚odehrání‘ nebo ‚konání‘. Pozn. překl.

rozpětí.¹⁷⁴ Je tedy nesmírně abstraktní a je podstatné, že je systematicky, i když stále poněkud diferencovaně používán dnes, v současné řeči a ve specifickém jazyce nejrůznějších institucí charakteristických pro naši dobu. Slovník *Grand Larousse illustré* uvádí jako zvláštní případ ‚vzdušný prostor‘, který označuje tu část atmosféry, v níž letecký provoz řídí daný stát (případ méně konkrétní než jeho námořní ekvivalent ‚teritoriální vody‘), ale zmiňuje také další užití, která svědčí o plastičnosti tohoto termínu. Ve výrazu ‚evropský soudní prostor‘ je zjevně implikován pojem hranic, ovšem ve skutečnosti vyjadřuje určitý institucionální a normativní celek, jež nelze lokalizovat. Výraz ‚reklamní prostor‘ se vztahuje buď na určitou oblast či na určitou dobu ‚vyhrazenou pro reklamu v různých médiích‘, ‚nákupní prostor‘ odkazuje ke všem ‚operacím prováděným reklamní agenturou v souvislosti s reklamním prostorem‘. Posedlost slovem ‚prostor‘ bez rozdílu uplatňovaným při pojmenování divadelních a koncertních sálů či zasedacích místností (‚Espace Cardin‘ v Paříži, ‚Espace Yves Rocher‘ v La Gacilly), parků nebo zahrad (‚zelený prostor‘), letadlových sedadel (‚Espace 2000‘) a automobilů (Renault ‚Espace‘) prozrazuje nejen témata, která pronásledují současnou epochu (reklama, obraz, volný čas, svoboda, cestování), ale i abstraktnost, která je rozleptává a ohrožuje, jako kdyby konzumenti současného prostoru byli vyzváni především k tomu, aby se hýčkali slovy. [...]

¹⁷⁴ Zde se opět liší francouzština a angličtina od češtiny, neboť časové rozpětí vymezují prostorem: ‚in the space of a week‘, ‚en l'espace d'une semaine‘, tedy doslovně ‚v prostoru jednoho týdne‘. V češtině bychom řekli spíše ‚po dobu týdne‘, nebo, z hlediska metaforického významu k oběma jazykům neadekvátněji, ‚v horizontu týdne‘. Pozn. překl.