

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

MAGISTERSKÁ PRÁCE

Praha, 2020

Zuzana Sceranková

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Scénografie alternativního a loutkového divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Divadlo a počasí: sdílené podněbí divadelního představení

Zuzana Sceranková

Vedoucí práce : MgA. Lukáš Jiříčka, Ph.D.

Oponent práce: MgA. Linda Dušková, Ph.D.

Datum obhajoby: 17.6. 2020 – 18.6. 2020

Přidělovaný akademický titul: magisterský

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Stage Design of Alternative and Puppet Theatre

DIPLOMA WORK

Theatre & Weather: Shared Climate of Theatre Performance

Zuzana Sceranková

Leader : MgA. Lukáš Jiříčka, Ph.D.

Opponent: MgA. Linda Dušková, PhD.

Date of defense: 17.6. 2020 – 18.6. 2020

Allocated to the academic degree: master

Prague, 2020

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Divadlo a počasí: sdílené podněbí divadelního představení

Kde končí tělo a kde začíná svět

vypracoval(a) 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.

Poděkování

Ráda bych poděkovala mému vedoucímu diplomové práce Lukášovi Jiříčkovi za cenné rady a mimořádně vstřícný přístup, Kláře Hutečkové za pečlivou zpětnou vazbu a mojí sestře Pavle za laskavou podporu.

Abstrakt

V této magisterské diplomové práci se budu zabývat paralelou mezi divadlem a počasím. Pokusím se popsat, čemu lze říkat podnebí divadelního představení a jak by to mohlo obohatit naše nahlížení divadla. Budu to zkoumat na půdorysu otázky, kde začíná a kde končí divadelní představení. Tuto otázku budeme zkoumat prizmatem jak divadelních představení, tak výtvarného umění, ale rovněž očima meteorologie, biogeografie a informatiky. Nejdříve popíši vymezení času a prostoru divadelního představení ve srovnání s ohraničením odlehlého ostrova. Budu se opírat o příklady z představení *Oči v sloup* a *Pustý ostrov* chrání 15.000 obyvatel. Pokusím se nahlížet na ohraničení divadelního představení optikou pohyblivých a propustných hranic. Dále se budu věnovat vztahovým soustavám v rámci divadla, výtvarného umění, zemské atmosféry i digitálního prostředí. Nejdříve popíši výstavu francouzského výtvarného umělce Philippa Parrena v *Martin Gropius Bau*. S myšlenkami holistického nahlížení světa a efektu motýlích křídel na pozadí budu analyzovat, v čem může být jeho přístup k výstavě jako k médiu přínosný pro divadlo. Na závěr se pokusím nastínit, v čem je pojem hypertext blízký divadlu jako vztahové soustavě. V poslední části budu na ohraničení divadelního představení nahlížet skrze diváka a shrnu, jakým způsobem představení vnímá, podílí se na jeho vzniku a jak se do něj otiskuje a přetrvává v něm. Viditelné a neviditelné hranice představení popíši na příkladu představení *NVSBL* maďarské choreografky Eszter Salamon. V závěru shrnu styčné plochy divadla a počasí. Formuluji, jak podle mého názoru divadelní představení expanduje mimo představení jako událost. Otiskuje se do diváků i tvůrců a lze jej charakterizovat jako neuzavřený procesuální systém. Po formální stránce si tato diplomová práce klade za cíl tuto procesualnost otisknout i do formy psaní jako otevřeného systému. V práci uvádím nejen poznámky pod čarou, ale rovněž postranní komentáře, slepé argumentační uličky a přeškrtnané části textu.

Abstract

In this master's thesis I am going to reflect what has theater and the weather in common. I am going to describe idea of a shared climate of a theatrical performance and how this idea could enrich our view of the theater in general. I will examine the question of where the theatrical performance begins and ends. I am going to deal with this question through the prism of both theatrical performances and fine arts, but also through the eyes of meteorology, biogeography and computer science. Firstly, I am going to describe the boundaries of a theatre performance and compare it to the idea of deserted island. As example I am going to use performance *Deserted Island* with 15.000 inhabitants. In this chapter I am going to introduce the idea of moving and permeable borders. Secondly, I am going to focus on systems and relations between their respective parts. As systems I am going to use theater performance, fine arts exhibition, climate and digital environment. I am going to describe in detail the exhibition of the French contemporary artist Philippe Parreno held in Martin Gropius Bau Museum. With the ideas of a holistic view of the world and butterfly effect in the background, I am going to analyze how his approach to the exhibition as a medium can be useful for the theater. Then, I will try to outline that the term hypertext is close to theater as a relational system. Finally, I am going to focus on a spectator as a medium in which the theatre performance is recorded. The visible and invisible boundaries of a performance are going to be seen through an example of performance *NSVBL* by Hungarian choreographer Eszter Salamon. In the end, I will summarize the shared aspects of theater and weather. I formulate how, in my opinion, a theatrical performance expands beyond the performance as an event. I believe that theatre performance can be characterize as an open, procedural system of becoming. Formally this master's thesis represents an attempt to see the form of writing as an open system as well. In my work I present not only footnotes, but also side comments and crossed out parts of the text.

Obsah

Upozornění	4
Evidenční list	5
Poděkování	6
Abstrakt	7
Abstract	8
1 Úvod	11
1.1 Němci říkají, že v zimě jsou hory vyšší	11
1.2 Nezměřitelné zažívání věcí	12
1.3 Kam zmizelo představení	14
1.4 Hledání tématu diplomové práce	14
1.4.1 Pohyblivé hranice	16
1.4.2 Vztahy věcí	17
1.4.3 Zúčastněný divák	18
1.5 Z ohromného do nepatrného	19
1.6 Neexistující trojúhelník	21
2 Pohyblivé hranice	26
2.1 Pustý ostrov chrání 15.000 obyvatel	26
2.1.1 K dramaturgii	27
2.1.2 Neustálé adaptování modulů	29
2.1.3 Pole pro divákovu pozornost	29
2.1.4 Paralelní probíhání	30
2.1.5 Jediná správná verze představení neexistuje	30
2.2 Co dělají Obyvatelé Pustého ostrova, když tam návštěvníci nejsou	33
2.2.1 Ostrov je divadelním prostorem	33
2.2.2 Ostrov je obrazem toho, co ho obklopuje	38
2.2.3 Rozhraní dvou živlů	39
2.2.4 Živé hranice	40
2.2 Závěr	41
3 Vztahy věcí	46
3.1 O vztazích obecně	46
3.1.1 Souhrn, než, jeho, víc, částí, celek, je	47
3.1.2 Motýli a tornáda	48
3.2 Philippe Parreno	51

3.2.1 Kdo je Philippe Parreno a co dělá	52
3.2.2 K modulům: Co jsem viděla na letní výstavě v Martin Gropius Bau	53
3.2.3 Bioreaktor	54
3.2.4 Citlivost vůči počátečním podmínkám	55
3.2.5 V žádných dvou momentech není výstava stejná	57
3.2.6 Představení není definitivní tvar	58
3.3 Hypertextové možnosti divadla	62
3.3.1 Jeden nápad může být na více místech	64
3.3.2 Zploštění myšlenek lineárního řazení	66
3.3.3 Divácké trasy	68
4 Zúčastněný divák	71
4.1 Divá se divák?	71
4.1.1 Vidění jako komplexní zpětnovazebná smyčka	73
4.1.2 Uvidění je jiný stav než vidění	73
4.1.3 Vidění jako něco utvářeného	74
4.2 Podílí se divák na tom, co vidí?	74
4.2.1 Představení se děje skrze diváka	76
4.2.2 Tvůrce vidí, co udělal, teprve očima diváků	77
4.2.3 Divák zrcadlí představení; a to mu proměňuje myšlení a citění	78
4.2.4 Divák je médium	80
4.3 Divák nahrává představení (jako kvasinky)	81
4.3.1 Mozek a tělo jako skicář	81
4.3.2 Každá vzájemná reakce dvou věcí nahrávka	82
4.3.3 Potřebujeme nové přehrávací přístroje	83
4.3.4 Muchy štípu, bude pršet	83
5 Závěr	87
5.1 Je ostrov dočasné území, nebo je jím naopak pevnina?	87
5.2 Divadlo a počasí	88
5.3 Otevřený systém	91
5.4 Hledání otázek, na niž známe odpovědi	96
6 Seznam obrazové přílohy	101
7 Seznam použité literatury	103
8 Internetové zdroje	104

Divadlo a počasí: sdílené podnebí divadelního představení

Kde končí tělo a kde začíná svět

1 Úvod

1.1 Němci říkají, že v zimě jsou hory vyšší¹

Teplota vzduchu je jedním z osmi základních parametrů, na jejichž základě určujeme počasí. Atmosféra je tvořena převážně plyny, ale když říkáme, že je teplo, tak nejde o teplotu jednotlivých molekul vzduchu. Molekuly jako takové nejsou studené, ani teplé. Jsou to hmotná tělíska v neustálém pohybu a pro teplotu vzduchu je určující, na jaké vzdálenosti se pohybují. Teplý vzduch je řidší a lehčí než studený vzduch, protože jeho částice jsou od sebe více vzdálené. Díky větší vzdálenosti mezi sebou mohou dosahovat vyšších rychlostí, než na něco narazí, a tím zahřívají okolí. Čím vyšší kinetickou energii plyn má, tím vyšší teplotou se projevuje. Molekuly studeného vzduchu jsou víc nahuštěny a jejich rychlost kmitání je nízká. Jelikož je tedy studený vzduch hustší než teplý, klesá v něm tlak vzduchu s výškou rychleji než ve vzduchu teplém². Meteorolog Petr Dvořák uvádí názorný příklad jízdy lanovkou: „Když si na dolní stanici nastavíme výškoměr na správnou nadmořskou výšku a vyvezeme se pak lanovkou na nějaký kopec, naměříme v zimě na vrcholu kopce vyšší hodnotu než v létě kvůli jinému chování tlaku vzduchu s narůstající výškou“³. Jinými slovy, *v zimě jsou hory vyšší*.

Ta věta se mi líbí, protože opouští exaktní půdu vědy a otevírá nové myšlenky. Pustím se zde do mírně křehké argumentace. Tvrzení, že hory jsou v zimě vyšší, je stejně pravdivé jako vysvětlení, proč naměříme hory v létě a v zimě jinak. Nemusíme se na odchylku měření, která vzniká v různých teplotách vzduchu, dívat jako na chybu. Tento rozdíl můžeme číst i jako interpretaci hory z pohledu chování tlaku vzduchu s narůstající výškou v různých teplotách. Naměřené číslo je stejně reálné jako jízda lanovkou, jako zpocené dlaně anebo pocit zkřehlých prstů. Z molekulárního hlediska podoby vzduchu se hora zkrátka jeví vyšší. To, že má hora určitou výšku, je jedna věc. Druhá věc je, jak horu zažíváme za určitých podmínek.

¹ DVOŘÁK, Petr. *Pozorování a předpovědi počasí*. Cheb: Svět křídel, 2012. ISBN 978-80-87567-20-3.

² tamtéž

³ tamtéž

Zuzana Sceranková 22/4/20 22:22

Comment [1]: „Je to podobné, jako když tleskáme rukama: dlaně se zahřejí, protože energie nárazů při tleskání se projeví zvýšením pocitu tepla.“ (zdroj DVOŘÁK, Petr. *Pozorování a předpovědi počasí*. Cheb: Svět křídel, 2012. ISBN 978-80-87567-20-3.)

Podobně jako když podle Turingova testu nerozeznáme, že robot je robot, tak to v tu chvíli robot skutečně není. Turing pracuje s tím, že inteligenci nejde snadno definovat. Jaký je výstup na horu za teplého a jaký za mrazivého dne rovněž nejde přesně popsat. To, že si někdo myslí, že robot je člověk, je v tu chvíli stejně skutečné jako trafo, kterým se robot nabíjí. Ráda bych pro nás navrhla tezi, že v určitých věcech jde o rámec, který si vybereme jako hlavní. Není jasně dané, že by jeden rámec byl důležitější než jiný. Pokud se hora očima molekul studeného vzduchu jeví vyšší, tak je z určitého hlediska v zimě skutečně vyšší.

1.2 Nezměřitelné zažívání věcí

V předešlém odstavci jsem si vybrala schválně jako hlavní rámec to, jak můžeme výstup na horu a její výšku zažívat. Můžeme se u výstupu dívat na výškoměr, užívat si výhled z lanovky a měření si nevsímat anebo se můžeme vydat pěšky a zažívat bolest v kolenou. V každém případě budeme výšku kopce nějakým nezměřitelným a bytostným způsobem zažívat. Jako přemostňující informaci mezi prožíváním zemské atmosféry a atmosféry divadelního představení mi poslouží meteorologický pojem kryptoklima, který označuje mikroklima uzavřených prostor. (Architekt Peter Zumthor ve své knížce *Atmosféry* mluví o „kryptoklimatu“ mnohem poetičtěji.) Tady si dovoluji přiblížit se konečně k divadlu a k „molekulovému“ složení jeho atmosfér. Německá teatroložka Erika Fischer-Lichte píše o kryptoklimatu scénografie v Marthalerově inscenaci *Zab Evropana! Zab! Zab! Zab! Zab ho!* a připomíná nám, že Gernot Bohme „atmosféry definuje jako ‚prostory‘, ‚zabarvené‘ přítomností věcí, lidí a konstelací, které je obklopují – neboli jejich extází. Ony samy jsou pak sférami existence něčeho – jejich skutečností v prostoru. Atmosféry náleží performativnímu, nikoli geometrickému prostoru.“⁴ Atmosféry popisuje dále jako něco, co nepatří ani věcem, ani živým bytostem, ale lokalizuje je někde mezi, dokonce „výhradně mezi ně“. Říká, že nejsou ani objektivní (nejde přesně říct, jaké atmosféry, na kterém představení *byly*), ani subjektivní (není to nepřenosný, osobní, duševní pocit), ale jsou „subjektové“ a patří subjektům, jsou-li pocíťovány tělesně přítomnými osobami.“⁵ Lichte atmosféry představení popisuje z hlediska záměru inscenace a tvrdí, že dochází k souhře věcí a jejich vztahů, které tvůrci pečlivě připraví podle potřeby daného díla. To považuji nesporně za přesné a ráda bych

⁴ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. Teorie (Na konáři). ISBN 978-80-904487-2-8, s. 167

⁵ tamtéž

se později vrátila k „prostorům zabarveným přítomností věcí, lidí a konstelací“. Chci zde zároveň zmínit představení *Oči v sloup* (a v průběhu celé práce se k představení obracet), které jsme s Jiřím Adámkem, Klárou Hutečkovou, Ladislavem Železným, Pavlem Havrdou, Martinou Hajdyla Lacovou a kolektivem herců připravili pro Studio Hrdinů s premiérou v listopadu 2019. Zabýváme se v něm atmosférou samotné *události*, toho, že člověk jde do divadla, sedne si tam na sedačku, dívá se, zatleská a odchází domů. Zaměřili jsme se na to jako na fenomén a na to, co všechno člověk prožívá a očekává od takové události, a sice před jejím začátkem, během jejího trvání a cestou domů. Kromě diváka a toho, co s sebou přináší na danou událost, jsme (díky velkému autorskému vkladu herců) tematizovali rovněž i moment, kdy a jak herec vstupuje do postavy, s jakými pocity, studem, přesvědčením atd.

Myslím, že není sporu o tom, že očekávání, vnímání ani prožívání divadelního představení není možné celkem přesně změřit. Hora a divadelní představení v jejich zakoušení se k sobě snad začínají četbou tohoto textu pomalu přibližovat. Divadelní představení, ani výstup na kopec nejsou ve své podstatě nezměřitelné systémy. Meteorologie je věda o počasí a počasí je o hledání výrazu pro jednotu celku, který v sobě zahrnuje řadu divotvorných jevů. Vtip je v tom, že počasí nás zajímá hlavně ve smyslu předpovědi, pozorování, předpokladu, budoucnosti, věštění, připravenosti, kontroly, a to proto, že má nesmírný vliv na celou řadu lidských činností (zemědělství, lesnictví, pozemní doprava, letectví, námořnictví, lékařství,...). Počasí je okamžitý stav atmosféry na určitém místě. Spočívá v souboru všech „atmosférických jevů pozorovaných na určitém místě v určitém krátkém časovém úseku“⁶. Změřitelnost počasí jako systému zůstává otázkou. Jednotlivé meteorologické prvky lze více či méně měřit. Horší je to s určováním výchozích podmínek a vyhodnocováním všech dat zároveň v čase, ale i to se vědcům daří. Přes vyspělost současné vědy si ale počasí někdy dělá tak trochu co chce. Vědci určité extrémní jevy dokáží zpětně vysvětlit, ale předvídat takové chování je od určitého momentu nad vědecké kapacity a v takovém kontextu mi art brutové meteorologické mapy Zdeňka Koška připadají jako podobně legitimní nástroj měření jako teploměr, srážkoměr, barometr, anemograf, pyranometr anebo družice. Dvořák str. 49 „Kalamitní stav nastane, když velmi studený vzduch pronikne ze severních polárních oblastí daleko na jih. V roce 1993 se o tom přesvědčili obyvatelé státu New York, kde blizzard

⁶ DVOŘÁK, Petr. *Pozorování a předpovědi počasí*. Cheb: Svět křídla, 2012. ISBN 978-80-87567-20-3.

způsobil vydatné sněžení, při němž napadlo 5 m sněhu a teplota vzduchu klesla na -40 C. (...) Pamětníci si vzpomenu na přelom let 1978/1979, kdy se během silvestrovské noci ochladilo na většině Československa o více než 20 C.“

1.3 Kam zmizelo představení

Co se týče divadelního představení, všechna jeho vstupní data se všemi očekáváními všech příchozích diváků, potlačenými sezónními nemocemi herců nebo mírou připravenosti techniků nelze změřit. Ze strany tvůrců lze akorát reagovat na výchozí podmínky vzniku představení s co nejvyšší citlivostí. Chování zemské atmosféry je podobně nepředvídatelné jako průběh divadelního představení. Divadelní představení má oproti meteorologii ale výhodu v tom, že jeho průběh nepotřebujeme nutně předvídat, nepředvídatelnost jeho atmosfér je snad jedna z nejvíc vzrušujících věcí na světě. Vratme se ale ještě k atmosférám divadelního představení ve smyslu představení Oči v sloup. Když se měřítko takto rozšíří a najednou do diváckého zážitku započítáváme i to, co bezprostředně obklopuje samotnou událost představení, a sice odkud jdeme, kolik máme zavazadel, s kým tam jsme, jestli máme umyté vlasy, a posléze jakým dopravním prostředkem se dostaneme domů, pozornost se z představení přesouvá na moment, než začne, a těsně poté, co skončilo. Je to prožívání toho procesu, jehož jsme v daný okamžik součástí s tím vším, co si s sebou do divadla neseme. (Formujeme ho tím, jací jsme v ten konkrétní večer.) Je to tu, my s tím a najednou to skončí, zmizí a my zůstáváme opuštěni v rozsvíceném hledišti. Ale zmizí to úplně? Nezůstává určitým způsobem s námi? Nemutuje v něco jiného? Nezůstává ve vzduchu? Představení je určitý výřez světa a mne bude v této práci zajímat, kde tento výřez začíná a končí. Kontext počasí jako okamžitého výřezu stavu atmosféry takové hledání určitě pouze zkomplikuje, ale věřím v jeho esenciální blízkost divadlu jako živému divotvornému organismu, kterou zde zkusím ověřit.

1.4 Hledání tématu diplomové práce

„Už ve výkladu knihkupectví jsi rozpoznal přebal s titulem, který jsi hledal. Vydávající se po této vizuální stopě, prodral ses do obchodu přes husté zátarasy Knih, Které Jsi Nečetl. Zachmuřeně na tebe zíraly ze stolů a z polic a snažily se podlomit tvou vůli. Ty však dávno víš, že nesmíš projevit slabost, že se mezi nimi nalézají celé hektary Knih, Bez jejichž Četby

Zuzana Sceranková 14/5/20 18:04

Comment [2]: „Atmosféru můžeme přirovnat k rozbouřenému oceánu. Pohybují se v něm obrovské vlny, vyjádřeny tlakem vzduchu. Promíchávají se, vyměňují si teplotu a doslova mění tvar i své vlastnosti na nové, tyto změny jsou pak přemazávány novými změnami, a tak to jde do nekonečna. Jevu, u kterého se nemísí pouze jednotlivé molekuly, ale celá obrovská kvanta vzduchu, se říká turbulence. Určité vzduchové hmoty jsou obvykle umístěny na určitých místech na Zemi, ale někdy se tyto ohromné vzdušné masy se svými konzervovanými vlastnostmi přenesou přes obrovské vzdálenosti a ocitnou se v úplně jiných zeměpisných šířkách, velmi vzdálených od těch, ve kterých se formovaly. Děje se tak vlivem otáčení země, pestrostí jejího povrchu, různorodého prohřívání povrchu a vlivem všeobecné cirkulace atmosféry.“ (zdroj DVORÁK, Petr. *Pozorování a předpovědi počasí*. Cheb: Svět křídla, 2012. ISBN 978-80-87567-20-3.) Vlivem zemské rotace se masy vzduchu a vody na severní polokouli většinou pohybují ve směru hodinových ručiček. Na jižní polokouli mají tendenci pohybovat se opačným směrem. Souvisí to s velmi zajímavou Coriolisovou silou, kterou bych si chtěla víc nastudovat

Zuzana Sceranková 16/5/20 21:40

Comment [3]: „In any weather conversation, one of you is going to mention global warming at some point. Or you both decide not to mention it but it looms over the conversation like a dark cloud, brooding off the edge of an ellipsis. This failure of the normal rhetorical routine, these remnants of shattered conversation lying around like broken hammers (they must take place everywhere), is a symptom of a much larger and deeper ontological shift in human awareness.“ (zdroj MORTON, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. 1. Minneapolis: University of Minnesota, 2013. ISBN 0816689237.) Počasí bylo dříve (mylně) považované za relativně nudné, neutrální konverzační téma. Kvůli alarmující situaci globálního oteplování se tyto konverzace hluboko proměnily. Probíhající ekologická katastrofa je latentně přítomná v každé konverzaci o počasí a ústí v ní rovněž velká řada rozhovorů na úplně jiná témata. V této práci jsem se rozhodla téma změny klimatu nechat v pozadí. Jednak nevidím cestu, jak se k tak obrovskému tématu vztáhnout skrz divadlo, a jednak necítím, že disponuji aparátem na vytvoření přínosného komentáře. V neposlední řadě si myslím, že toto téma nemusí nutně prostopovat skrz vnitřnosti každé naší myšlenkové aktivity. Naopak by mělo probíhat paralelně, autonomně, vedle všech aktivit s neustálým vlivem na naše jednotlivá rozhodnutí. Alespoň takto sama sobě vysvětluji to, že nadále dělám svoji práci, která přímo k řešení této obrovské krizi nepřispívá. Může jí však přesto vnímat a snažit se tu kterou práci dělat udržitelně.

Se Obejdeš, Knih Určených K Jiným Účelům Než K Četbě, Knih, Které Jsi Už četl, Aniž si je Musel Vůbec Otevřít, Neboť Náleží Do Kategorie Toho, Co Bylo Přečteno Ještě Předtím, Než To Bylo Napsáno. A tak překonáváš první pás šancí, načež proti tobě vyráží pěchota Knih, Které By Sis Jistě Rád Přečetl, Kdybys Tu Byl Věčně, Jenže Máš Bohužel Jenom Tenhle Život. Rychlým úhybným manévrem jim unikáš a vrháš se doprostřed šiků Knih, Které Máš V Úmyslu Přečíst, Ale Dříve Si Musíš Přečíst Ještě Některé Jiné, Knih, Které Jsou Moc Drahé A Které Si Koupíš Později, Až Je O Polovinu Zlevní, Knih, Které Viz Výše, Až vyjdou jako Paperbacky, Knih, Které Si Můžeš Od Někoho Vypůjčit, Knih, Které Už Všichni Četli, Takže Máš Pocit, Že Jsi Je Už Četl I Ty. Odraziv tyto výpady, míříš pod věže pevnosti, kde ti kladou odpor

Knihy, Které Sis Chtěl Přečíst Už Dávno,

Knihy, Které Léta Beznadějně Sháníš,

Knihy, Které Se Týkají Něčeho, Čím, Se Právě Zabýváš

Knihy, Které Chceš Mít, Abys Je Měl Pro Každý Případ Po Ruce,

Knihy, Které Bys Mohl Dát Stranou A Přečíst Si Je Eventuálně Letos V Létě,

Knihy, Které Patří K Jiným Knihám A Ve Tvém Regálu Zatím Chybějí,

Knihy, Které V Tobě Vyvolávají Náhlou Frenetickou A Ne Zcela Odůvodnitelnou Zvědavost.

Nuže, dokázal jsi neohraničený počet sil, jež jsi našel v poli zredukovat na množinu, která je pravda značně rozsáhlá, nicméně kalkulatelná v řádu konečných čísel; nic na tom nemění ani skutečnost, že tato relativní úleva, je ze zálohy ohrožovaná Knihami, Které Jsi Četl Strašně Dávno a Měl by Sis Je Přečíst Znovu a Knihami, O Kterých Jsi Vždycky Tvrdil, Žes Je Četl A Je Nejvyšší Čas, Aby Sis Je Přečetl Doopravdy.⁷

Přestávám už pro tuhle chvíli číst, protože neumím volit informace. Připadá mi zajímavé skoro všechno. Když mám pocit, že si potřebuju k napsání tohoto textu ještě něco přečíst, začnu se v četbě topit a všechny čáry v mém mozku začnou být divergentní, rozbíhavé do všech možných směrů. Neumím to pak ukočírovat, akorát se mi hrozně rozbuší srdce. Chci

⁷ CALVINO, Italo. *Když jedné zimní noci cestující*. Druhé vydání v českém jazyce (v Dokořán první). Praha: Dokořán, 2017. ISBN 978-80-7363-833-7, s. 8

se naučit vybírat si a umět zahazovat věci, které bezprostředně teď nepotřebuju. Je to ekologické myšlení nebo naopak? Volit mezi věcmi, určovat jejich důležitost, hierarchii je pro mne těžké. Jediné, co mi pomáhá, je moje vnitřní vypilovaná schopnost třídít věci do kategorií, množin a podmnožin a vymýšlet vnitřní systémy pro všechno. Je to můj způsob, jak si s návalem pocitu, že všechno je hrozně zajímavé, poradit. Horší je to, že u této metody uklidňování se musím vynaložit hodně námahy na potlačení pocitu, že tento způsob třídění a rozřazení do kategorií není zdaleka jediný ani nejlepší. (Leeloo v Pátém Elementu měla informace o životě na planetě Zem seřazeny abecedně do hesel. To by bylo praktické, jenže náš svět lze spíš popsat sítí než lineárním seznamem.)

Hledání tématu diplomové práce, v němž bych mohla obsáhnout všechno, co jsem si přála dostat vedle sebe na jedno místo, bylo pro mne obtížné, podobně jako jeho samotné zpracování. Díky psaní této práci bych se chtěla, pokud možno upřímně zamyslet nad tím, co chci dál dělat a co mne zajímá zkoumat. Jaké postupy jsem dosud používala ve své práci? Chtěla bych zkusit zareagovat na věci, které jsem viděla, slyšela nebo četla a dotkly se mne. Lukáš Jiříčka mi na jedné z konzultací řekl: „*k zúžení okruhů dojde procesuálně*“. Této rady se držím a po napsání velkého množství textu k němu vytvářím legendu a snažím se dát dohromady mapu **jednoho místa, jednoho tématu**. Co se týče těch okruhů, narážím na technické problémy. Kružnice se totiž podle mých nabytých zkušeností nezužují: mohou se propojovat, dotýkat, překrývat, přerušit, přibližovat, oddalovat, uspořádat, očíslovat, vygumovat, zvýraznit, mutovat do elipsy anebo se můžou soustředit kolem jednoho středu, ale nezužují se. Střed, kolem kterého by se soustřeďovaly, se mi nedaří najít, ale vytyčila jsem si tři body, kolem kterých bych se ráda pohybovala, takové tři kapitoly: pohyblivé hranice divadla, vztahy věcí a zúčastněný divák.

1.4.1 Pohyblivé hranice

Počasi považuji za dobrý nástroj pro přemýšlení o divadle a jeho hranicích. Co jsou hranice počasi a divadelního představení. Jsou vůbec? Mohou nebýt? Přítomnost v divadle mi připadá stejně okamžitá jako věčná. Přitom o divadle tak často mluvíme jako o pomíjivosti, jako o sdíleném momentálním prožitku a následném rozplývání se. Ten zážitek mi připadá nesmírně komplexní a živý, nejen v přítomnosti jako takové, ale i ve svém přímém napojení na život a svět a jeho trvání. Počasí je zase takový performativní výřez veškerého chování atmosféry, je

Zuzana Sceranková 27/4/20 11:24

Comment [4]: „Kartografie by konečně měla být chápána jako poetický žánr a atlas jako krásná literatura. Však je také jeho dřívější označení *Theatrum orbis terrarum* (divadlo světa) více než oprávněné.“ (zdroj SCHALANSKY, Judith. *Atlas odlehlých ostrovů: Padesát ostrovů, které jsem nikdy nenavštívila a nikdy nenavštívím*. Praha: 65. pole, 2011. ISBN 978-80-87506-05-9.)

to podobně komplexní systém založený na vztazích mezi jednotlivými složkami. Počasí je okamžité, nevyhnutelné a věčné. Nemůže nebýt. Divadlo jako počasí je pokus o zvýšení pozornosti vůči jednoduchým, samozřejmým parametrům divadla: že se odehrává v nějakém prostředí, kam musíme přijít, čelit určité teplotě vzduchu v sále, dívat se s vědomím toho, že je to připravené a přesto křehké, že se každá repríza trochu liší od té předešlé, že to nelze předvídat, neboť diváci působí na herce, herci působí na zdi, zdi působí na objekty, objekty působí na diváky atd. Tato celá situace je ale pouze okamžitým výřezem z něčeho, co trvá mnohem déle a pokračuje i po skončení představení: je to výřez ze života diváka, který mu věnuje svůj čas, výřez celé myšlenkové přípravy tvůrců, výřez místa v divadelním skladu, výroby, nákupů, péče techniků o scénografii, stavby, bourání, prodeje lístků, sestavování rozpočtů, dramaturgických plánů sezóny atd. A toto celé je pouze výřezem historie divadla, myšlenek, všech tvůrců, rozhovorů, škol a hnutí, kteří tu jsou odjakživa. Úplně nejlepší na tom je, že divadlo mizí nejen s koncem konkrétní reprízy, ale v určité podobě mizí s tím, jak něco vymizí ze společnosti. Můžeme jej takové, jaké je, zažívat jen dnes, ale to včerejší už zaniklo, protože zanikla společnost, která jej tvořila a žádný pramen ani záznam jej živě nezprostředkuje. Neexistuje přehrávač, který by starověká divadla uměl přehrát. **Divadlo se rozplývá** tak, jak se rozplýváme my, a jediné, co zůstává, jsou nějaké vzpomínky, které rychle blednou. Nakonec zůstává jen nejasný pocit, jak si někde seděl a bylo ti teplo, a jak se paní vedle tebe začala ovívat vějířem a ty jsi byl tak vděčný za ten slabý vánek v sále bez klimatizace. Může se ale divadlo rozplynout, když nikdy nepřišlo, ani nikdy neodešlo, ale zkrátka tady je a neustále mutuje? Vzduch tvořící atmosféru taky nikam neodchází a nevrací se, je pořád tu, proudí, kondenzuje, stojí, prosakuje, zvětrává horniny atd. Čas zkoušení divadelního představení má svoje mantinely, a to je dobře, nemůže být věčný, stejně jako jedno představení nemůže trvat věčně, ale chci si zde připomenout, že to, co na jevišti vidíme, není nikdy celé, úplné, není to všechno. Je to takové nahlédnutí do jiného světa, pootevření dveří, ale nikdy nám žádná postava například nemůže ukázat dům, ve kterém vyrůstala, říct nám o svých alergiích, ani navařit svoje oblíbené jídlo. To zůstává v hlavě herce, v jeho představách a jeho neviditelné práci na oné postavě, ve skicáku, v rešerších, představách diváka.

1.4.2 Vztahy věcí

Zuzana Sceranková 25/4/20 00:01

Comment [5]: Zase jak je to s efemérností například v malbě? Když sleduji přednášku Vladimíra Kokolii, kde tipuje a představuje si, jak co asi malíř myslel, představuje si nejen jeho mysl a jak o tom přemýšlel a jak to konstruoval, ale taky se do toho promítá doba, ve které žil, společnost, která například prožívala následky výbuchu sopky v roce 1815 atd., čili i ten obraz není jen výřez ve smyslu rámu, ale i výřez ve smyslu momentu, v němž vzniká, ten čas je už pryč a tak kontext, v němž ta malba vzniká je pryč, a tak částečně i ta malba visí v takovém vzduchoprázdnu, jako by všichni už dávno odešli a ona tady zůstala sama a nikoho tu už neznala.

Vesmír, lidský mozek a internet jsou si podobné v tom, že jsou to tři nesmírně komplexní a složité struktury. Jsou to celky, které můžeme vnímat rozdíferencovaně na svoje jednotlivé části, anebo jako celistvě celé celky, jejichž součástí je všechno. Nedokážu se vypořádat s celistvostí světa a s tím, že jednotlivec nemá šanci jej obsáhnout. Existuje něco jako holistické vnímání světa. Proto jsem se rozhodla tuto diplomovou práci napsat o divadle a počasí, o vnímání divadla jako celku, v němž není něco víc nebo míň důležité, ale je to umožněné jen tím, že je tu všechno dohromady po celé trvání všeho. Všechny jeho složky, hmotné i nehmotné, přítomné i absentující, dobré i špatné jsou vzájemně provázané a tvoří jej. Jedno představení ovlivňuje druhé, někde je tlaková výš, jinde tlaková níž. Všechna divadelní představení světa tvoří jeden univerzální celek. To, že počasí je souhrn dynamických, proměňujících se faktorů pro určitou chvíli v čase a pro určitou výseč Země mi pomáhá uvažovat o představení jako o neustále se proměňujícím organismu, který je založený na vztazích mezi jednotlivými prvky a na tom, že všechny na sebe navzájem neustále působí (stejně jako země mě odtlačuje stejnou silou, jakou na ni vyvíjím já). V divadle i v počasí se simultánně, aniž si to uvědomujeme, odehrává řada různých jednotlivostí a my je zažíváme všechny najednou. To mi připadá pozoruhodné a pozornosti hodné.

1.4.3 Zúčastněný divák

Divadlo je křehké setkání. Často si na začátku představení říkám, co když se to dnes prostě nestane. Diváci tomu vůbec nebudou rozumět, rozpadnou se všechny dekorace, osvětlovač v polovině představení odejde domů, herec si vzpomene na něco smutného a začne plakat... Co je to za zvláštní situaci, konvenci, že se všichni domluvíme, aby to ten večer dopadlo tak, jak má? Divadla se zúčastňují stejně jako počasí. Zvuk tleskání na konci představení mi připomíná bubnování deště na střeche. Často si na konci představení představuji, že místo potlesku prší. Jako by se diváci na okamžik změnili na děšť. Taková představa se mi líbí, protože se z potlesku najednou vytrácí hodnotící parametr a hierarchie mezi divákem a hercem. Jako by se diváci stali samotným potleskem. Představení vzniká tím, že přijde divák. Divák, který přišel, se stává součástí představení, tvoří ho, zúčastňuje se na něm podobně, jako se zúčastňuje na tom, že venku prší. Nemůže se tvářit, že se ho to netýká, ačkoliv by byl radší, kdyby zrovna nepršelo. Divák, pary, baletizol, kašírovaný jelen, vypraný kostým, herec, slova naučená z paměti z papíru, topení, židle *jsou* představení. V nastavení představení se toho nemusí tolik radikálně měnit, aby se změnilo něco důležitého. Za důležité považuji, aby

Zuzana Sceranková 24/4/20 22:42

Comment [6]: Podobně jako permanentně prší v kanceláři ve filmu Wrong od Quentina Dupieux

představení k divákovi skutečně doléhalo, aby mu byl vystaven, aby ho mohl svobodně procítit, uhnědít se v něm, aby ho obklopilo, prostoupilo. Aby nezůstával jen v poloze toho, kdo se dívá na toho, kdo něco předvádí, ale aby za to, jak to sdílení probíhá, cítil zodpovědnost. Takové rozpuštění se v představení, předpokládám, umožňuje citlivé nastavení jeho podmínek. Těmto podmínkám chci v této práci říkat podnebí divadelního představení a na skutečné počasí se v tomto aspektu i obracet.

V čem může být počasí analogií pro podmínky, v níž zažíváme představení? Jsou parametry počasí v něčem analogické s jednotlivými složkami představení? Divadelní představení a jeho počasí. Počasí ani představení nemá svoje přídavné jméno. Funguje divadelní představení podobně jako počasí? Má text taky nějaké počasí? Počasí i divadlo jsou provizorní struktury. Může být i tato diplomová práce provizorní? Jaký na ni má vliv to, že jsem ji napsala od středu? Kde tedy začíná a kde končí? Co rozhoduje o jejím uspořádání? Lze počasí nějak ohraničit? Víme, kde přesně začíná a končí divadelní představení? Můžeme o počasí a představení vůbec mluvit, aniž bychom je ohraničili? Má představení a počasí konec? Mizí? Diplomová práce jako rozcestník. Jaké představení bych si ještě přála vidět? Jaké představení bych chtěla udělat? Jaká je předpověď divadelních představení? Umi se na ně divák dívat? Díváme se? Vidíme? Pozorujeme počasí?

1.5 Z ohromného do nepatrného

Počasí vnímám jako nekonečnou sérii dočasných struktur vyjadřujících jednotu celku. Okamžitý stav chování všech meteorologických prvků na vymezeném místě a v určitém čase. Je to teď a tady. Výjimečný, neopakovatelný stav věcí. Je to chování, aktivita, přítomnost. Je to samozřejmé, komplexní, nezbytné, nudné a vzrušující zároveň. Týká se všeho a nedá se ignorovat. Je nesmírně mocné, ale ukazuje se, že není neovlivnitelné. Fascinuje mě celistvost informace, o jakou se meteorologové pokouší, když ho předpovídají. Atmosféra mi připomíná gigantický organismus, který obaluje krajinu, a jsme mu vydáni napospas jako některým zvukům, pachům a obrazům v představení. Je to příliš složitý systém na to, abychom jej mohli vnímat v celku, prostorově. Z velkých vzduchových hmot až po nejdrobnější detail kapky rosy. Přitom jediný způsob, jak mu porozumět je pozorovat a měřit ho vcelku. Je to spojená nádoba, v níž jedna dešťová kapka může způsobit tajfun. Meteorologové jako první přiznali existenci efektu motýlích křídel, jak nám připomíná spisovatel Jaroslav Typl v rozhovorech s

Zuzana Sceranková 16/5/20 21:42

Comment [7]: Počasí textu. Studený vzduch je hustší než vzduch teplý, protože jsou v něm molekuly blíže u sebe, zatímco v teplém vzduchu jsou od sebe molekuly vzdálené mnohem víc. Představuji si, že s textem to může být podobné jako s teplotou vzduchu nebo snad i s jinými faktory počasí. Text je někdy na myšlenky hustší, někdy řídký, někdy jsou od sebe vzdáleny a meziprostory (řádky textu) mezi nimi překonáváme rychleji. Když v textu tzv. přší, znamená to nejspíš hodně nových přicházejících impulzů, které smývají ty původní, a tak se rozpijí na papíře stránky. Někdy se na nás text valí jako lavina, až nás někdy cestou zaválí a znehybní, jindy se zase ztratí v mlze a my ani nevíme, kterou stranu jsme už četli a která je pro nás nová. Některé texty jsou až hluboko pod zemí jako podzemní voda a jsou pro nás nepřístupné, dokud nenajdeme pramen, odkud vyvěrájí. Jindy čteme přesný opak toho, co jsme si mysleli, že budeme číst, a naopak text, po kterém bychom podle názvu a typografie na přebalu nikdy ani nesáhli, se ukáže být velmi krásný, podobně jako krásné počasí na horách oproti zimě a mlze v nížinách během teplotní inverze. Jiné texty jsou celkem zmrzlé anebo chaoticky měnící směr a rychlost, ale přinášející svěžest a pohyb, jako je tomu u meteorology neoblíbeného větru. Nikdy ale na světě nevzniknou žádné dva identické texty, podobně jako na zem nikdy nedopadnou dvě stejné sněhové vločky. Kdybych se v tomto textu důkladně zaměřila pouze na teplotu vzduchu, tak je to jeden z osmi faktorů určujících počasí. Tento text by tedy byl přibližně osminou celého textu, který ještě neexistuje, a asi ani existovat nebude.

Zuzana Sceranková 6/5/20 17:01

Comment [8]: „Skok z ohromného do nepatrného. Z neviditelného do nedozírného. A zpět a znovu. Skok přímo uvnitř lidského JÁ, které si prožilo svoji naprostou zanedbatelnost – tak naprostou, že až nemyslitelnou –, protože se začalo vidět z perspektivy něčeho nepředstavitelně velkého a mocného.“ (zdroj TYPLT, Jaromír. *Jak se dělá počasí* [online]. 2001 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <http://www.typlt.cz/ecrits/img/kosek-pocasi-2001/>)

malířem Zdeňkem Koškem. U počasí můžeme vždy mluvit jen o určitém výřezu, ale vždy s vědomím celku. O divadelním představení také mluvíme odděleně, jako o výřezu, o jedinečné události, přitom ho ovlivňuje všechno, co ho obklopuje, co mu předchází a s čím se setkává. Funguje počasí jako metafora pro divadelní představení? Od počasí si nemůžeme poodstoupit ani časově. Probíhá teď. A teď. Atakdale. Proměňuje se, žije, pracuje neúnavně bez ustání, nikdy nespí, nikdy nechybí, je odrazem neúnavné rotace ve vesmíru. Divadelní představení je jedinečná událost, v níž je předvedena divadelní inscenace v konkrétním čase a prostoru jeho tvůrci před diváky. Počasí je akt jedinečného provedení klimatu v konkrétním čase a místě jeho složkami před (živými) bytostmi. Počasí obvykle rozumíme jako stavu troposféry, ačkoliv probíhá ve všech vrstvách zemské atmosféry, plynného obalu naší planety. Je to proto, že troposféra nás bezprostředně obklopuje, je nám nejbližší, přímo se dotýká naší pokožky, když vyjdeme ven. Počasí se může měnit velmi rychle, změna klimatu je obvykle velmi pozvolná. Klima nebo podnebí je to, jaké počasí se dá někde předpokládat. Jsou to statistické charakteristiky chování meteorologických prvků pro určitý výřez krajiny, tedy např. průměrné teploty vzduchu nebo srážky v povodí nějaké řeky. Ty jsou podmíněné „energetickou bilancí, cirkulací atmosféry, charakterem aktivního povrchu a patrně i člověkem.“⁸ Co je podnebí divadelního představení?⁹ Můžeme z určitých prvků vyvodit

⁸ DVOŘÁK, Petr. *Pozorování a předpovědi počasí*. Cheb: Svět křidel, 2012. ISBN 978-80-87567-20-3.

⁹ **Vztah divadla a metafory.** Počasí jako metafora pro divadelní představení. Metafora, archaicky „přenáška“, je jazyková konstrukce, která spočívá v přenášení významu na základě vnější tedy strukturální podobnosti z původního pojmenování na jiný předmět. Kognitivní lingvista George Lakoff v „*Contemporary Theory of Metaphor*“ ukazuje, že metafora není především poetický nástroj nebo lingvistický zvláštní obrat, ale integrální součást každodenního prožívání věcí. Americká režisérka Annie Dorsen ve své eseji o algoritmickém divadle z jeho eseje čerpá a tvrdí, že metafora je spíše jakési zavedené pojmové zobrazení („*fixed conceptual mapping*“), které předchází jakékoli aktivizaci ať už jazykové nebo vizuální. Spojuje určité koncepty pevně a navždy, a ačkoliv jsou metafory často vázané na historii a kulturu, mohou se dotýkat i určité univerzality. Lakoff komentuje rozdíl mezi metaforou a algoritmem tak, že metafory zavádí určité pevné korespondence mezi některými jevy, které můžeme ve svém vnímání aktivovat, zatímco algoritmy jsou procesy, které potřebují vstup, aby mohly vytvořit výstup. Tím popisuje, jak metafora uvnitř mozku vzniká a jak rozhodně nevzniká. Není to tak, že by lidský mozek začal od doslovného významu slovního spojení a transformoval ho do metaforické roviny. Metaforu můžeme teoreticky popsat jako přenesení významu (přenášku), ale v praxi to je nesprávné označení, nevzniká žádným přenosem, překladem, transformací, ani žádným jiným procesem. Toto zavedené pojmové zobrazení přichází před jakýmkoliv obrazem nebo výrokem, který by ho mohl vyvolat, před jakoukoliv logickou operací. Divadlo se do určité a ne zanedbatelné míry zakládá na metaforách a dobře dělá, protože podle toho, co říká Lakoff jsou metafory velmi stabilního, pevného charakteru a tedy spolehlivým způsobem komunikace. Racionální, logický původ metafory si můžeme vysvětlit i skrz její roli ve snění. Když sníme, naše racionalita je více méně vypnutá. Najednou se dostáváme do prostoru, v němž metaforu nepoužíváme jako prostředek k vysvětlení nebo popisu určitých jevů, ale jsme uvnitř metafory, v její doslovnosti. Stává se legitimním prostředím, v němž se náš sen odehrává. Do metafor zaobalujeme určité informace, které dokážeme přesněji formulovat skrz určitou obraznost než doslovnost. Zatřáslo to se mnou, vzalo mi to dech anebo ztrácím

průměrné hodnoty představení? Meteorologických prvků, pomocí kterých vědci popisují, pozorují a předpovídají počasí, je celkem osm:

1. Teplota vzduchu (parametr určující skupenství a srážky, je neviditelná, závisí na rozestupech jednotlivých molekul vzduchu a jejich dosahovaných rychlostí pohybu, molekuly přímo narážejí na naši pokožku a tomuto kontaktu říkáme, že je nám teplo, teplota vzduchu je spojená s velmi konkrétním pocitem, proto si pro ni v divadle vybírám jako partnera slova a scénář)

2. Vlhkost vzduchu a srážky (ty jsou viditelné, haptické, jejich dočasnost je nejlépe pozorovatelná na schnoucím oblečení, v divadle by jejím protějškem mohl být možná kostým, do kterého se herci převlékají)

3. Atmosférický tlak (je to působení celé hmoty vzduchu na naše hlavy, těla, a jsou to právě ony, které dávají do pohybu atmosféru, neustálým vyvažováním tlakové níže a výše, v divadle bych ke tlaku vzduchu přirovnala režii a komponování prvků do určitých konstelací)

4. Mraky a oblačnost (Jsou to pohyblivé obrazy, viditelné soustavy nepatrných částic, proměňující se znaky a informace, to, jak vypadají, znamená, jak se budou projevat, jsou viditelné, dočasné a funkční a přirovnala bych je ke scénografii)

5. Rosa a rosný bod (nasycení, premiéra)

6. Vítr (je to vektor, má směr pohybu a rychlost, je velmi proměnlivý, neviditelný ale viditelný tím, jaký má vliv na okolí, v divadle je to možná herectví)

7. Sluneční svit (je to světlo, je viditelný, je to přesný moment v čase, začátek představení, proměnlivý, určující a časující, je to dramaturgie dnů)

8. Dohlednost (je to průzračnost, plán, pokračování, rozeznávání, je to dramaturgický plán)

1.6 Neexistující trojúhelník

pevnou půdu pod nohama, se ve snu stává doslovným: zažíváme zemětřesení, dusíme se anebo se přepadáme pod zem. Co to může znamenat pro divadlo? Nestojí to za přezkoumání? Doslovné využití metaforického obratu vytváří zvláštní skutečnosti (meta-metafory). Počasí jako metafora pro divadelní představení? Nebo je to zkratka přirovnání? Společník? Anebo doslovné srovnání? *Pozn. S doslovným předváděním přísloví pracuje ruská divadelní skupina Akhe (<https://akhe.ru/en/performances/>)*

(Zdroj: DORSEN, Annie. *Algorithm, composition and metaphor: What is algorithmic theater?* [online]. 2017 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://e-tcetera.be/algorithm-composition-and-metaphor/>)

„Meteorologická mapa je obrazem okamžiku, schéma dějů probíhajících v daném čase a prostoru.“¹⁰ Teprve ve snaze zaznamenat počasí se vyjevuje jasněji jeho vztah k divadelnímu představení, jako k něčemu, co tu je a pak najednou není, k okamžiku, k procesu. Po konci představení zůstává všechno, co tu musí být na to, aby vzniklo (prostor, technika, námět, tvůrci, vytištěné programy, kostýmy, diváci, kteří se na něj dívali atd.), všechno to, co ho přímo obklopuje, ale samotné představení tu není. Podnebí tu je neustále, nezačíná a nekončí, zkrátka je. Ale počasí určitého okamžiku jako by neustále začínalo a končilo, po skončení tohoto okamžiku zůstává všechno kromě samotného počasí: meteorologická mapa, naměřená čísla, zmoknuté chodníky, mistralem ohýbané stromy, kroupy za stěračí auta, ale vítr, déšť a krupobití ustalo, není tu. Obojí, jak proběhlé představení, tak proběhlá bouře, se určitým způsobem vepisují do všech zúčastněných, přesto zachytit je, znehybnit je, mentálně je vyfotografovat, nahrát a přehrát znovu se jeví nemožné.

Kde končí tělo a kde začíná svět? Narážející molekula vzduchu na moji pokožku. Vpíjející se déšť do mého oblečení. Pohled diváka dopadající na jednajícího herce. To jsou všechno třecí plochy dvou jevů, později, v první kapitole, tomu budeme říkat „rozhraní“. Na těchto třecích plochách vzniká jako by vždy něco navíc, něco, co tu je jen díky tomu, že se dvě věci setkaly, dotkly se navzájem, něco navíc, „*surplus*“. Představení neexistuje, dokud se na něj někdo nedívá. Existuje na té třecí ploše mezi přítomností herců a diváků. Kam se až rozpíná? Mezi poslední řadou sedaček po zákulisí? Kde začíná a kde končí?

Vhodným výchozím obrázkem, zobrazením, mapou pro následující kapitoly mi připadá Kanisza trojúhelník. Je to optická iluze, vzniklá třemi vyplněnými černými kruhy s vykrojeným ostrým úhlem v každém z nich. Když jsou k sobě správně nasměřované, vidíme stejnostranný trojúhelník, ačkoliv přímky, které by tyto body spojovaly, tam nejsou. Trojúhelník se vyjevuje, ačkoliv na obrázku není. Vzniká právě na třecí ploše mezi kruhy s vykrojenými úhly. Na obrázku je to, čeho by se vrcholy trojúhelníku potenciálně dotýkaly, jeho bezprostřední okolí, to, co by ho obklopovalo. Současný kanadský filozof Brian Massumi to popisuje jako okamžité, nepopíratelné vidění něčeho, co tam není. Situace je o

¹⁰ TYPLT, Jaromír. *Jak se dělá počasí* [online]. 2001 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <http://www.typlt.cz/ecrits/img/kosek-pocasi-2001/>

tom, že nemůžeme nevidět to, co tam ve skutečnosti není.¹¹ To, co tam není, je právě to „surplus“. Vzniká tam to jedinečné „navíc“, to, co se vyjevuje díky vztahu mezi kruhy a jejich orientací podobně jako v případě proběhlého představení anebo bouře. Massumi dále tvrdí, že trojúhelník je skutečný, přestože je pouze virtuální, pokud za skutečné považujeme to, co má sílu trvat na své vlastní existenci. (Jako německé hory, které jsou v zimě vyšší než ty v létě.) Něco nepřítomného, co charakterizuje situaci. Massumi nám připomíná, že naše tělo má přirozenou tendenci vyplňovat mezery. Trojúhelník má na obrázku funkci vyplnění mezery mezi černými kruhy. „Život probíhá v mezerách.“¹² Po skončení představení vzniká jakási mezera mezi tleskajícími diváky a herci na děkovačce. Chybí tady to, co charakterizuje toto setkání. Představení tu už není. V této práci se na divadelní představení budeme dívat jako na něco, co tu je, i když tu není, co určitým způsobem přetrvává, trvá na své existenci i po skončení ohlášeného trvání představení.

Na tento trojúhelník budeme myslet v první kapitole v tom smyslu, že budeme analyzovat chování výřezu z něčeho. Výřez je podle mne definovaný tím, co v něm není, tím, co ho obklopuje. Ve druhé kapitole se zaměříme na orientaci kruhů s vykrojenými úhly, a tedy na to, že správně nastavené podmínky vedou k tomu, že se mezi nimi vyjevují nové vztahy, něco navíc, v tomto případě trojúhelník. V poslední kapitole se pozastavíme nad rozdílem mezi slovesy „vidět“ a „uvidět“ a nad tím, že naše vědomí se podílí na vnímaných věcech a tvoří je.

Brian Massumi nás ještě upozorňuje na to, že jakmile začneme počítat strany trojúhelníku, tak trojúhelník mizí, přestane se vyjevovat. **Je to nezměřitelný systém vztahů.** Soustavy jsou totiž změřitelné, když jsou v klidu, když jsou neaktivní, nicméně tento systém je živý, proměnlivý, neustále se vyjevující, přesvědčující nás o existenci trojúhelníku. (Meteorologická mapa je v tomto smyslu pokusem o nemožné, neboť atmosféra není nikdy neaktivní.) Na to, abychom spočítali jeho strany, jej musíme znehybnit. To, že ho vidíme, je určené tím, že má tři strany. Ale nevyjevuje se nám trojicí přímek, vyjevuje se nám svojí jednotou, tím, že tyto tři přímky tvoří právě jeden trojúhelník. Trojúhelník je něco extra, *surplus*. V tomto duchu mi připomíná představení nebo okamžik počasí, vyjevuje se nám, ale zároveň neustále mizí, uniká

¹¹ BÖHLER, Arno, Krassimira KRUSCHKOVA a Susanne VELRIE. *Wissen wir, was ein Körper vermag?: Rhizomatische Körper in Religion, Kunst, Philosophie*. 1. Bielefeld: Bielefeld, 2014. ISBN 978-3-8376-2687-2, s. 27

¹² BÖHLER, Arno, Krassimira KRUSCHKOVA a Susanne VELRIE. *Wissen wir, was ein Körper vermag?: Rhizomatische Körper in Religion, Kunst, Philosophie*. 1. Bielefeld: Bielefeld, 2014. ISBN 978-3-8376-2687-2, s. 27

Zuzana Sceranková 16/5/20 21:44

Comment [9]: Meteorologie myslí "Otočil jsem se a sledoval červená světla, dokud nezmizela za kopcem. Potom jsem vešel do domu. Chvilí jsem zkoušel číst si v posteli, ale nedokázal jsem se dostatečně uklidnit, a tak jsem místo toho šel do Yngveho pokoje, odkud bylo vidět otce venku. Když jsem ho zahlédl, věděl jsem, na čem jsem, nějakým způsobem byla právě ta jistota nejdůležitější. Znal jsem jeho nálady a dávno jsem se naučil je předvídat pomocí jakéhosi podvědomého kategorizačního systému, jak jsem si později uvědomil, kde vztah mezi několika stálými veličinami stačil na to, abych usoudil, co můžu čekat, a mohl se na to připravit. Jakási meteorologie myslí... Rychlost, jakou vyjžděl mírné stoupání k domu, jak dlouho trvalo, než vypne motor, vezme své věci a vystoupí, způsob, jakým se rozhlédne, až bude auto zamykat, nuance v různých zvucích, jež se ozývaly z předsíně, když se svlékal - to všechno byla znamení, všechno se dalo nějak vyložit. K tomu se přidaly informace o tom, kde dosud byl, jak dlouho byl pryč a s kým, a teprve z toho pak vyplynul závěr, což byla jediná část procesu, již jsem pocítil. Proto jsem se nejdříve bál prostě toho, že přijde. Když z jakéhokoli důvodu nejsem na pozoru..." (zdroj KNAUSGARD, Karl Ove. *Můj boj*. Přeložil Klára DVOŘÁKOVÁ WINKLEROVÁ. Praha: Odeon, 2019. ISBN 978-80-207-1925-6.)

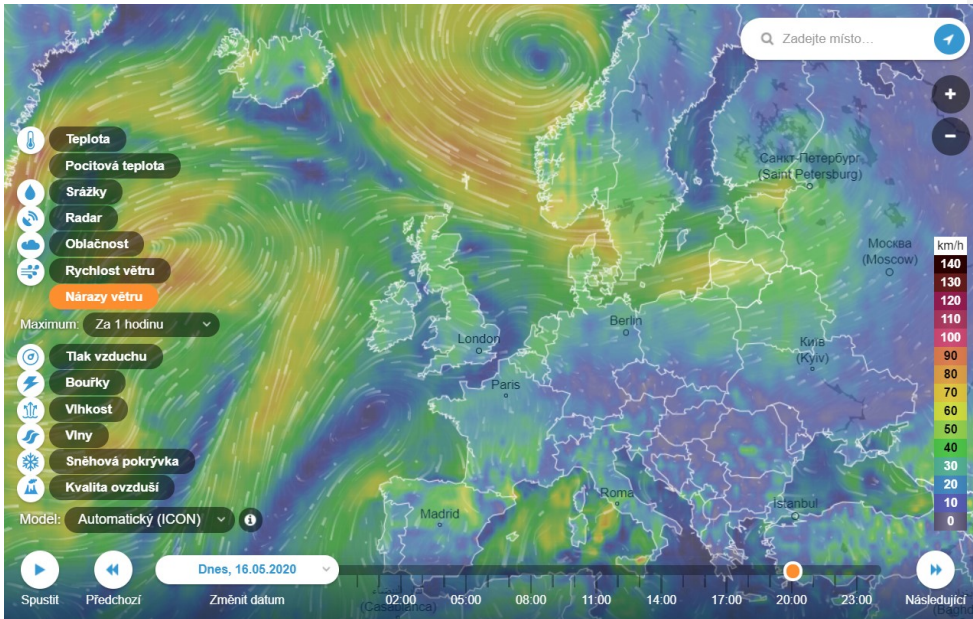
jakémukoliv měření, není možné je znehybnit. Budeme se ale dále zabývat tím, jestli tento neustále se proměňující okamžik za sebou zanechává nějakou stopu či otisk.



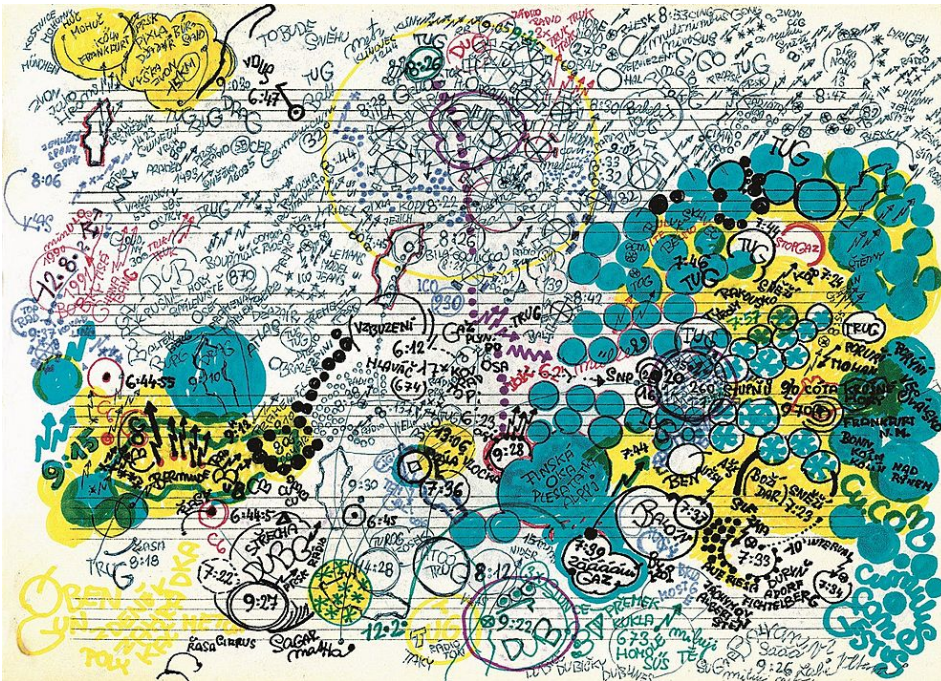
/1



/2



/3



/4

2 Pohyblivé hranice

Úvodem bych si ráda zde odložila myšlenku „second origin“¹³ (druhý původ/druhotný vznik/sekundární původ) z eseje *Pusté ostrovy* od Gillesse Deleuzeho a podívala se její optikou na fenomén opakování v divadle a v životě inscenace, na reprízování a na adaptování divadelního představení podle podmínek určitého prostoru a události. Předesílá myšlenku podstaty ostrovů, kterou popisuje jako mytologickou a nikoli geografickou. Píše o tom, že ostrov není prostorem prvotního vzniku, ale druhotného původu (creation a re-creation, beginning a re-beginning). Všechno na ostrově vzniká na novo. Ostrov je nutné minimum pro druhotný vznik, materiál, který přežil „first origin“, vyzařující semínko nebo vejce, ze kterého musí vzniknout všechno znovu. Mluví o tom, že potopa nastala všude, pouze jediné místo na zemi nebylo zaplavené a odtud svět začíná nanovo. Je to ostrov nebo hora a na ní se nachází kosmické vejce, čímž se pravděpodobně odkazuje k mytologickému mateřství, k partenogenezi. Je to nový začátek pro lidi, který již nepřichází od bohů, ale zevnitř lidského světa. Deleuze vyvrací, že nastalo druhé zrození, protože došlo ke katastrofě, nýbrž argumentuje, že katastrofa proběhla proto, aby mohlo dojít ke druhotnému stvoření, vzniku na novo. Tvrdí, že nemůže všechno pouze začínat a pokračovat od tohoto jediného, výsostně postaveného bodu, momentu. Naopak, je nutné, aby všechno začalo, poté bylo narušeno, a posléze začalo od ničeho opětovně. Vzniká díky tomu cyklus možných kombinací a vrací nás neustále k uvědomování si esenciálního počátku. Odlehlý ostrov je místem pro začátek na novo. „Second origin“ nám dává zákon opakování, cyklů, sérií, návratů, prohlubuje naše základy a ověřuje naše přežití. „Second origin“ očima divadla je vlastně každá repríza. Každé jedno uvedení ověřuje představení a jeho životnost. Je to jako malovat neustále dokola ten samý obraz. Někdy sedím v divadle a tiše se ptám sama sebe, jestli se to stane i dnes. Jestli se to podaří.

2.1 Pustý ostrov chrání 15.000 obyvatel

¹³ DELEUZE, Gilles. *Desert Islands and Other Texts: 1953-1974*. 1. Paris: Les editions de Minuit, 2002. ISBN 1-58435-018-0

Pustý ostrov chrání 15.000 obyvatel je pohybovo-vizuální představení, které jsme připravily v autorské dvojici s Natálií Rajnišovou a v další spolupráci s Emílií Formanovou. Navázaly jsme tak na scénografickou spolupráci z představení *skončí to ústa* v divadle Disk, které jsem reflektovala ve své bakalářské práci Mezi divadlem a výtvarnou instalací: scénografie jako autonomní složka. Zatímco *skončí to ústa* jsme připravovaly v úzké tvůrčí spolupráci s režisérem Jiřím Adámkem, dramaturgyní Klárou Hutečkovou a herci, výchozím momentem pro Pustý ostrov bylo pro nás s Natálií jednak hlubší prozkoumání hranic mezi divadlem a výtvarným uměním, ale také ověření ideje scénografie jako autonomní složky. Obohaceny harmonickou zkušeností s Adámkem a Hutečkovou a objevenými principy, rozhodly jsme se vytvořit formu představení, která do jisté míry vynechává režii i herectví a na dramaturgii se pokouší nahlížet netradičním způsobem, který popíší níže. Jinými slovy, představení jsme založily na kostýmu jako na artefaktu a nositeli postavy zároveň, na scénografii, která měla obstát sama o sobě jako prvek schopen jiného, vizuálnějiho módu narace. Zapůjčím si zde pasáže z našeho teoretického článku *Hledání ostrova, který umožňuje setkání*, pro uvedení do myšlenek o dramaturgii, které jsme uplatnily v představení. „Představení Pustý ostrov chrání 15.000 obyvatel si klade za cíl vytvářet ideální podmínky pro setkání návštěvníků Ostrova s jeho obyvateli. Je to přehlídka kostýmů obyvatel Pustého ostrova doprovázena četbou fiktivní kroniky Ostrova a poslechem autorských hudebních tracků, jejichž názvy tvoří jednotlivé kapitoly kroniky. Cílem tohoto projektu je hledání různých podmínek pro toto setkání, které balancuje na hranici mezi představením, přehlídkou a výstavou.“¹⁴

2.1.1 K dramaturgii

V představení jsme si předem určily omezené pole s konečným počtem modulů v podobě 15 kostýmů Obyvatel ostrova. V rámci výzkumu této divadelní formy na hranici s vizuálním uměním nás zajímá pro setkání jako takové hledat stále nové podmínky, díky nimž se návštěvníci s obyvateli Pustého ostrova setkají vždy trochu jinak. Toto setkání proběhlo v pěti různých formátech a momentálně ho čeká poslední repríza v Plato Ostrava v rámci festivalu Norma a posléze derniéra, ve které imaginativní prostor Pustého ostrova s 15.000 obyvateli zanikne a v ideálním případě se zanoří zpět k zemskému jádru. Když se vrátíme v čase do

¹⁴ SCERANKOVÁ, Zuzana a Natálie RAJNIŠOVÁ. *Hledání ostrova, který umožňuje setkání*. 1. Praha, 2019

roku 2019, během dubnové rezidence v galerii INI proběhly tři volné formy Pustého ostrova bez předem domluvené dramaturgie. Byly to improvizované performance, v níž jsme s Natálií Rajnišovou pracovaly volně s předem definovanými moduly: předvádění určitých kostýmů, pouštění 8 autorských tracků, ulita-převlékárna, projekce, živý zpěv písně Blue Velvet, živá hra na harfu a četba vybraných autorských i převzatých textů. Ostrov všech prvků se stal polem pro volné skládání asociací a také divákovo fázované bloudění. V květnu posléze proběhla premiéra fixované formy představení v Prostoru 39, kde jsme se vydaly naopak cestou promyšlené dramaturgie s jemnou narativní linkou. Došlo k systematizaci jednotlivostí, celek byl vytvořen přesně nafázovanými obrazy, které se střídaly v přesných časech. Prostor pro náhodu uvnitř Pustého ostrova byl setřen, ale zůstal potenciál svobodného pole možných uspořádání modulů. Loni na podzim proběhla přehlídka obyvatel v brněnské galerii FAIT v rámci výstavy utopických projektů Karla Malicha. Zde se obyvatelé Pustého ostrova vydali na výlet dovnitř výstavy. Návštěvníci se dívali na to, jak se obyvatelé dívají na jednotlivá díla a jemně je konfrontují (Zakrslý slon bloudil mezi modely, Ukazatel směru větru běžel s kopím mezi křehkými sochami, Barvoslepý obyvatel se proměnil v Hmyz během jízdy výtahem do druhého patra výstavy apod.). Pro festival 4+4 dny v pohybu jsme připravily verzi Pustého ostrova ve formě módní přehlídky, jejíž parametry byly podrobovány otázkám souvisejícím s pomíjivostí rychlého sledu obrazů a dočasností, otázkám hodnocení vizuální kvality vytržené z kontextu, separovanosti modelů a pojetí mentálního prostoru Pustého ostrova jakožto konceptuální kolekce. Bylo to taky poprvé, co představení neprobíhalo za denního světla. Pustý ostrov na festivalu 4+4 dny v pohybu připravil pro diváky jeden malý dárek: na konci přehlídky nastalo jediné dosud uvedené souvislé defilé všech kostýmů. Bylo to defilé, které, doufáme, že jinak vzniká v návštěvníkově hlavě.

29. února 2020 proběhlo setkání v galerii Fotograf s velkými výlohami, rozhraním, skrze které je člověk oddělený a zároveň spojený s děním v rušné Jungmannově ulici. Držely jsme se zde formy módní přehlídky, kterou jsme vypilovaly vyvýšením mola a posazením diváků do velmi těsné, až intimní blízkosti prostoru, po němž se pohybují Obyvatelé. Zároveň jsme na prostor zareagovaly zakopáním Pokladu do podzemních prostor, kde se odehrál závěr představení. Významně se na této verzi podílel rozměr ulice, která se setkání zúčastnila zpoza skla výlohy: Ulice se jako výletní loď plující kolem ostrovů s mávajícím pasažéry dívala na návštěvníky Ostrova, kteří si prohlíželi jeho Obyvatele.

Zuzana Sceranková 12/4/20 16:13

Comment [10]: 29. únor je den, který se v kalendáři vypočítá jen jednou za 4 roky. Je to den, který vznikne kumulací „přebytečných 6 hodin“, které má každý 365denní rok. Jsou to takové nechtěné hodiny, které způsobují zmatek v lidské organizaci času a pozornost jim věnujeme teprve, když dohromady vytvoří 24hodinový den. Jsou to takové kusy času, které svůj prostor v kalendáři získají, až když nabydou rozměr jeho minimální jednotky. Kde je určující moment, kdy se ze skály stává už ostrov?

2.1.2 Neustálé adaptování modulů

„Pustý ostrov chrání 15.000 obyvatel je pokusem o hledání míry volné dramaturgie, aplikování předem vytyčených modulů na různé divadelní a galerijní prostory a zkoumání diváka a jeho svobodného vnímání divadelního představení-přehlídky.“¹⁵ Důkladná a poctivá adaptace představení do každého z prostorů je pro mne jednou z neodmyslitelných kvalit Pustého ostrova. Pokaždé vznikalo představení trochu od začátku a znamenalo to velké úsilí. Zároveň to ověřovalo funkčnost dramaturgického východiska, které jsme si pro projekt na počátku vytyčili: pečlivý výběr a zpracování modulů, které samy sebe zastřešily do funkčního celku, ostrova jako mentálního prostoru pro vynořující se významy, nám umožnil představení tvarovat vždy podle podoby prostoru. Každou adaptací jsme vlastně sledovaly druhotný vznik představení, ověřovaly, jestli se to opět *stane*. „(...) Volná dramaturgie ohraničeného počtu modulů Pustého ostrova (...) nám navíc umožňuje „plout“ s nimi oceánem prostor, vynořovat se a zanořovat se do vody podle aktuálních okolností, možností a potřeb té dané události.“¹⁶ Vzniklo 5 různých verzí jednoho představení a nelze říct, která z nich byla ta správná.

2.1.3 Pole pro divákovu pozornost

Představení si dále kladlo za cíl nabídnout divákovi pole, ve kterém se jednotlivosti odehrají. U příležitosti každé z adaptací představení jsme zvolily pořadí modulů podle potřeb určitého prostoru a kontextu. Moduly tvoří pole, v němž se divákovu pozornost může pohybovat po svém. Nezáleží tu, v jakém pořadí se jednotlivosti odehrají, přesto ale pro diváka vytváří koherentní celek. Tato dramaturgie sleduje pokus o nelineární vyprávění a volné řazení složek vedle sebe. Všechny složky představení-moduly (kostým, živá i nahraná hudba, projekce slov a obrazů, tištěné slovo) mají společné to, že se nachází na jednom *Pustém ostrově* s divákem-návštěvníkem, v jehož hlavě se spojují v jeden celek. Ostrov je ohraničený, a tak v něm vyprávění nemusí být lineární. Jevy, příběhy, kostýmy, situace mohou zde být kladeny vedle sebe, různě se dotýkat, ale nenásledují žádná schémata a hierarchii, imaginativně plynou paralelně vedle sebe. Zajímalo nás kontext ostrova jako možnost vyprávění v kruzích,

¹⁵ SCERANKOVÁ, Zuzana a Natálie RAJNIŠOVÁ. *Hledání ostrova, který umožňuje setkání*. 1. Praha, 2019

¹⁶ tamtéž

kolekcích, kolážích. Kostýmy předvádí jediný performer, což samo o sobě určuje nemožnost setkání jednotlivých obyvatel, jejich vztahy jsou ale naznačeny v mapě, kterou návštěvník obdrží, a posléze si je skládá dohromady. Tento dramaturgický princip lze přirovnat k výstavě, kde není možné vnímat všechny artefakty najednou, nejdříve věnujeme pozornost jedné věci, pak od ní odcházíme a věnujeme pozornost věci další. Celek výstavy všech artefaktů vzniká skrze zážitek a paměť až v naší hlavě. V tomto duchu se odehrávají i setkání na Pustém ostrově. Celek tu vzniká až v momentu, kdy dílo končí, až od něj odjíždíme, opouštíme ho, zaostřujeme pryč, za hranici ostrova, vzpomínáme na něj. Výsledek přichází s nutným zpožděním. Obrazové a informační fragmenty se skládají ex-post do jednoho celku v divákově hlavě po odjezdu. Setkání Zakrslého slona s Ohýnkem probíhá až v hlavě toho, kdo se na oba kostýmy díval. Do té doby Obyvatelé existují odděleně, ve výřezech, bez interakce. Vztahy mezi nimi vznikají až po představení.

2.1.4 Paralelní probíhání

Naše moduly nám navíc umožnily, že jednotlivé složky probíhaly simultánně, paralelně a příliš se dohromady nemíchaly. Hudba doprovází obyvatele, ale jednotlivé tracky se překrývají a s obyvateli se spojují jen v některých momentech. Obyvatelé jsou od sebe navzájem oddělení. Přítomnost projekce, obyvatelky Coconaty a ostatních návštěvníků existují vedle sebe, paralelně. Důležitý paralelní motiv byla pro nás již zmíněná četba diváků z mapy. Uspořádání textu na papíře je fragmentární, lze se v něj orientovat spíše podle souřadnic než podle navazujícího textu. Textové fragmenty jsme volily tak, aby diváka vedly představením, ale nevysvětlovaly ho. V obsahové rovině měly za úkol obohatit půdu Pustého ostrova, informovat diváka o vztazích jednotlivých obyvatel, o jejich původu, ale taky je potěšit básní, vyvolat otázku a nastartovat jejich imaginaci. Integrací časových prodlev, čekání na dalšího Obyvatele, a tím pádem volné četby během samotného představení jsme experimentovaly s nelinearitou v rámci představení. Obyvatelé i hudební tracky a plochy mluveného slova byly inscenované, ale zajímalo nás, na kolik je divák bude ignorovat a ponoří se do četby textových fragmentů, jejichž formální seřazení je náhodné a rozložení na papíře příliš neurčuje směr ani pořadí četby.

2.1.5 Jediná správná verze představení neexistuje

Zuzana Sceranková 12/4/20 16:11

Comment [11]: Jediný performer předvádějící 14 kostýmů je rozhodnutí, které nedává dobře smysl, jelikož dochází k časovým prodlevám a v zákulisí vzniká stres z rychlých převleků. Jak jinak ale šlo dostat paradoxu obsaženému v názvu Pustý ostrov chrání 15.000 obyvatel? Obyvatelé Pustého ostrova se nemohou nikdy potkat, protože je pustý. Z pohledu každého jednoho z 15.000 obyvatel je ostrov Pustý.

Tento přístup pro mne definuje pojem *představení jako ostrov* skrze 4 nástroje divadelního představení: modularitu, nelineární probíhání jevů, pole pro pohyblivou pozornost diváka a představení jako rozcestník významů. S Natálií věříme, že s vytvořenými moduly neexistuje jediné „správné“ dramaturgicko-režijní řešení divadelního představení. Naopak, jediná otázka, kterou s sebou modulární nahlížení představení přináší, pro mne zní: je počet možných variací představení vyčíslitelný v řádu konečných čísel? Tato otázka mi záhy připadá trochu zbytečná, protože samotnou by mne nebavilo pracovat celý život na variacích jediného představení a z diváckého hlediska mi většinou stačí vidět určité představení jednou. Ta otázka mě zajímá víc jako myšlenkový experiment. Představuji si představení, ve kterém probíhá neustále přeskupování modulů v rámci rozhodnutého systému tak, že žádné seřazení není definitivní. V praxi by to znamenalo pravděpodobně pracovat na jednom představení do smrti¹⁷. Anebo snad hotový systém předat jinému tvůrci, aby s ním pracoval, jak uzná za vhodné (později se tomuto budeme věnovat u výstavy Philippa Parrena a u autorství hypertextu). Ale z abstraktnějšího hlediska to znamená, že díky otevření možnosti neustálého přeskupování modulů, se z divadelního představení může stát jakýsi živý organismus, který tvoří nové buňky, staré zase odumírají, probíhá v něm dýchání, přijímání živin, metabolismus, vylučování atd. **Správná možnost kompozice prvků divadelního představení tedy neexistuje?** Je to trochu frustrující, ale myslím si, že ne. Myslím si, že to, jakým životem bude žít divadelní představení máme ve svých rukou do momentu, kdy vybíráme jednotlivé prvky/moduly, vymýšlíme jeho DNA. V naší moci je výběr těchto prvků. Do komponování¹⁸ podle mne vstupuje třetí strana, neviditelná ruka, živoucí organismus, který se rodí ve vztazích mezi jednotlivými prvky, vzniká podnětí divadelního představení a počásí se mění každým dnem.

¹⁷ Zdálo se mi o představení, které trvalo 4 roky.

¹⁸ Takové myšlení jde proti principu komponování a víru v jeho smysl. Tak to nemyslím. Chci si tady vzpomenout na Annie Dorsen, v jejímž algoritmickém divadle mluví o tom, že od počítače se chce učit jiné módy myšlení: algoritmus totiž se vstupními daty umí vypočítat *všechny* možné kombinace prvků představení (v řádu konečných čísel). To pro smrtelníka není užitečné, protože to pracuje s úplně jiným rozměrem informací, než jaký dokážeme absorbovat. Ale fakt, že tyto kombinace jsou někde vypsány a spočítané je v něčem vzrušující. Vracení se k jednotlivým prvkům představení, jejich přeskupování, zkoušení nových kombinací a celkové komponování je integrální součástí divadelního zkoušení. Tvůrce ale hledá variantu, která mu bude připadat nejlepší a s přibližujícím se datem premiéry, ohraničení se taky této zdánlivě nejlepší variantě podřizuje. Tímto ale představení přeci nekončí. Premiéra není konec, je to milník. Deleuze mluví o znovustvoření jako o ověřování a prohlubování základů naší existence. Takové myšlení se mi líbí, neboť alespoň na chvíli utopicky uvolňuje hlavu ze sevření produktově-orientované tvorby směřující k premiéře. Každá další adaptace a jiná verze kompozice přicházející potom je nová příležitost, pokračování živoucího organismu, jeho života a ověřování jeho životnosti.

Zuzana Sceranková 14/5/20 21:44

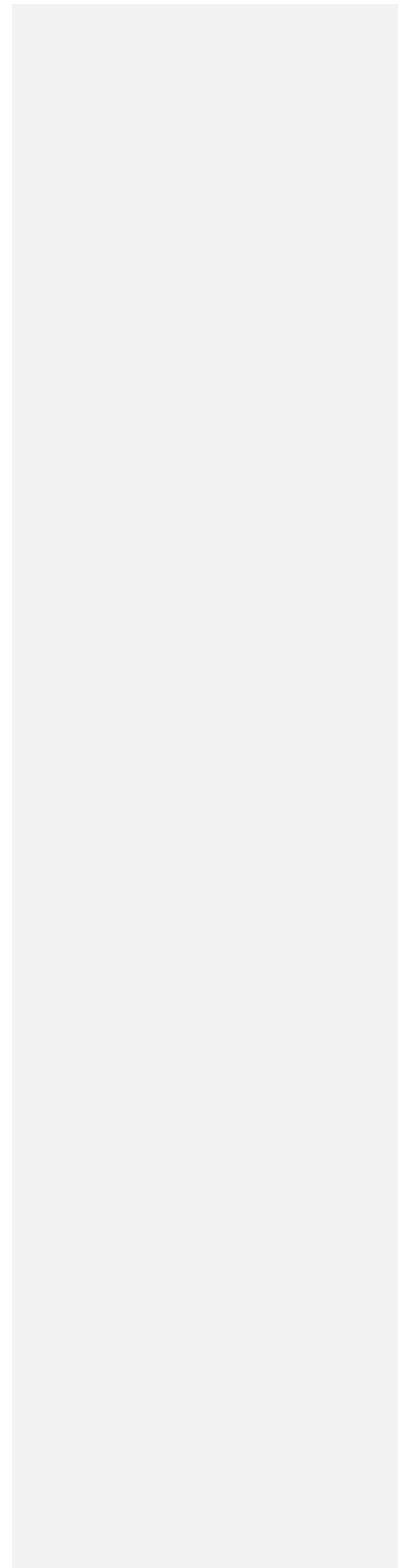
Comment [12]: Na tyto myšlenky mě přivedl na magisterském semináři Tomáš Procházka, který nám vyprávěl o modulárním syntetizátoru, o vstupech, výstupech, permutacích modulů atd. Pomocí kabelů se v něm zapojují libovolným způsobem jednotlivé funkční segmenty zvukotvorby (oscilátory, filtry, fáze), což umožňuje neuvěřitelné množství kombinací, řazení a míchání. Tento přístup k představení lze charakterizovat modulární soustavou, kterou je možné číst nelineárně a divák nebo čtenář takového díla za svoji diváckou nebo čtenářskou trasu do jisté míry zodpovídá sám. Zde bych si chtěla odložit referenční díla, která jsou zpracována podobnými postupy. Divadlo Forum Augusta Boala (uzavřený ostrov problematických situací; se moduly, rozcestník probíhá skrze Jokera a interagujícího diváka, který se z příjemce stává aktivním performerem navrhuje vhodná řešení); Anna Romanovská a jejich 36 dramatických situací; Jen čtvrt vteřiny na život od Lewise Trodheima (stripý, které společně vymezují celek, Trodheim obrázel od J.-C. Menuho osm obrázků, z nich vytvořil sto stripů, které lze číst v různém pořadí a vytváří spolu bohatý metafyzický svět); Nebe, peklo ráj od Julia Cortázara anebo interaktivní díl seriálu Black Mirror: Bandersnatch od Charlieho Brookera a Davida Sladea. Toto bych si chtěla v této souvislosti přečíst: Lev Manovich- Jazyk nových médií; Jozef Cseres, Michal *Murin* - Od analogového k digitálnímu; Vilém Fluser - Moc obrazu; Tomáš Dvořák - Temporalita nových médií; Jem Bendell- "Our non linear world" in Deep adaptation. Zároveň se ve druhé kapitole dozvíme, že takové přemýšlení je blízké počasí, neboť jeho předpověď nelze založit na lineárních modelech.

Zuzana Sceranková 12/4/20 21:24

Comment [13]: Tepló, tepló, samá voda, tepló, příhořívá, příhořívá, tepló, samá voda, samá voda. Může tedy jen příhořívát? Kde je pak zakopaný poklad? Je poklad pohyblivý? A mapa k jeho nalezení se neustále překresluje?



15,6



2.2 Co dělají Obyvatelé Pustého ostrova, když tam návštěvníci nejsou

“Pro empirický výzkum je každý ostrov darem, přírodní laboratoří; zde se konečně jednou nemusí předmět zkoumání pracně vymezovat, skutečnost zůstane hmatatelnou minimálně tak dlouho, dokud flóra a fauna nebude vyhubena invazivními zvířecími druhy a obyvatelstvo nevyumře na zavlečené nemoci.”¹⁹

V druhé části této kapitoly bych se ráda soustředila na divadelní představení jako na určitý výřez širšího celku, tedy vlastně na to, co dělají Obyvatelé Pustého ostrova, když tam zrovna návštěvníci nejsou. V úvodu jsme si pojmenovali počasí rovněž jako určitou výšeč stavu celkového chování atmosféry v krátkém časovém rozpětí a na určitém místě. Hranice počasí jsou však natolik abstraktní, že jeho vymezování se chopily číselné intervaly: na Zemi totiž rozlišujeme různé podnebné pásy-tropický, subtropický, mírný, subpolární a polární. Pro každé pásmo vědci stanovili přesné intervaly hodnot základních klimatických prvků (teplota, srážky, sluneční svit atd.). Podnebí daných oblastí lze dělit rovněž na základě intenzity vlivu oceánu na oceánické a kontinentální. Pro názornost budu v této kapitole pokračovat s motivem odlehlého ostrova jako osamělé výšeče pevniny, která podléhá oceánskému vlivu. Pohyblivost a živost hranic divadelního představení budeme zkoumat na půdorysu hranic odlehlého ostrova jako takového a počasí se zde stane jedním z působících elementů. Budeme se zde dále obracet na představení Oči v sloup zmíněné v úvodu této práce.

2.2.1 Ostrov je divadelním prostorem

Součástí našeho výzkumu k představení Pustý ostrov chrání 15.000 obyvatel bylo také otiskování dat o odlehlých ostrovech nebo jejich historie do umělecké práce a hledání paralel mezi ostrovy a divadlem. Ostrov nám sloužil jako mentální prostor pro divadlo. “Ostrov je divadelním prostorem: vše, co se zde odehrává, se téměř automaticky zahušťuje do příběhů, do komorních her v Nikde, do literární látky. Těmto příběhům je vlastní, že v nich již není možné oddělit skutečnost a fantazii, realita se prolíná s fikcí a fikce s realitou.”²⁰ Německá spisovatelka Judith Schallansky ve své knize Atlas odlehlých ostrovů podává cennou zprávu o zmapování několika desítek pustých ostrovů na celém světě s konkrétními detaily popisujícími aspekty života těchto specifických prostor. Tato publikace je na jedné straně

¹⁹ SCHALLANSKY, Judith. *Atlas odlehlých ostrovů: Padesát ostrovů, které jsem nikdy nenavštívila a nikdy nenavštívím*. Praha: 65. pole, 2011. ISBN 978-80-87506-05-9.

²⁰ tamtéž

zásadní v precizní analýze uzavřenosti, izolovanosti a křehkosti těchto míst. Na druhé straně si ji vážím i proto, že to přesto **není cestopis**. Schalansky tyto ostrovy sama nenavštívila a se čtenářem sdílí, jak si tato místa na základě faktografie představuje. Jsou to její imaginární kabinety kuriozit.

2.2.1.1 Dynamická rovnováha modelů (Teorie ostrovní biogeografie očima divadla)

Poetický rozměr Atlasu odlehlých ostrovů jsme v našem zkoumání neváhaly kombinovat s přírodovědou. Divadlo i ostrov mají společné to, že jsou ohraničeným, autonomním, totálním kódem, v němž jsou zahrnuty všechny prvky. Předpokládáme, že ostrov se má k pevnině tak, jako divadlo ke světu. Teorie ostrovní biogeografie nám z vědeckého hlediska vysvětluje dynamiku života na ostrově vyplývající z jeho izolovanosti, z jeho oddělenosti od pevniny: popisuje počet druhů a druhové složení ostrovní fauny a flóry v závislosti na rozloze ostrova a jeho vzdálenosti od pevniny. Autory teorie jsou ekolog Robert MacArthur a zoogeograf Edward Wilson (1963).

Ostrovní biotop se vyznačuje dvěma charakteristikami: první je, že na ostrově se vyskytuje méně druhů, než je tomu v pevninských oblastech o stejné velikosti. Představení je v tomto smyslu rovněž méně „obydlené“ než svět. Na jeho omezeném půdorysu musíme z celého myšlenkového spektra vybrat jen určité postavy, věci a slova, které budou nositeli toho, co se má stát. ~~Ostrovní fauna a flóra je omezená na ty druhy, jejichž předci byli sto dostát se na ostrov. Míra omezení závisí na vzdálenosti ostrova od pevniny a schopnosti druhů dispergovat. Jak dispergují postavy, náměty, rekvizity a věty představeními.~~

Druhým rysem jsou mírné či nápadné odlišnosti ostrovních druhů od těch, které žijí na nejbližší pevnině. Na ostrovech, které jsou více vzdálené od pevniny, je speciálně čili evoluční proces vzniku nových biologických druhů obvykle rychlejší než kolonizace novými druhy a jejich vymírání. Díky tomu dochází ke vzniku unikátních druhů a dalším výjimečným evolučním změnám.²¹ (Jen se podívejte na Madagaskar.) „Obyvatelé“ konkrétního představení, postavy, jsou také jakousi hyperbolou toho, čím by byly ve skutečnosti. Jejich výraz je zahuštěný do scénického tvaru a projevuje se významnými činy a gesty. Nejenže na

²¹ MACARTHUR, Robert H. a Edward O. WILSON. *The theory of Island Biogeography*. 1. Princeton: Princeton University Press, 1967. ISBN 9780691088365.

Zuzana Sceranková 28/4/20 11:10

Comment [14]: „Objevitelé jsou za své objevy oslavováni, jako by šlo o tvůrčí dílo, jako by nové světy nejen našli, ale i vynalezli. Významnou roli tu sehrává udílení geografických názvů. Zdá se, že teprve jméno dopomůže místu k jeho existenci. (...) Při objevení přichází na řadu kartografie, nový název je zrozením. Cizí kraj je obsazen a přivlastněn podruhé, akt dobytí je zopakován na mapě. Teprve když je všechno proměřeno a zakresleno, je to skutečné a pravdivé. Každá mapa je výsledkem koloniální moci.“ (zdroj SCHALANSKY, Judith. *Atlas odlehlých ostrovů: Padesát ostrovů, které jsem nikdy nenavštívila a nikdy nenavštívím*. Praha: 65. pole, 2011. ISBN 978-80-87506-05-9.)

představení jsou jasně vytyčení domorodci a návštěvníci. Domorodci, tedy herci na sebe v tomto prostoru přebírají endemitické hybridní postavy po vzoru těch ostrovních. Některé vlastnosti, věci a projevy jsou zde celkem zapomenuty, potlačené, vyhynulé, zakrslé. Postava Muže v přítmí v představení *Oči v sloup* tematizuje hybridní ostrovní druh, který by nejradši nebyl diváky vnímán a byl paradoxně přehlížen. („Zdá se, že si muž v ústraní nevybral to správné ústraní. Všechny oči jsou upřeny v sloup. Muž za sloupem doufá, že lidé (ať už v přítmí nebo ve světle) upřou zrak jiným směrem a tím ho vysvobodí z role postavy hlavní...“²²) Jiné se v tomto představení rozeznávají v opačném extrému, jsou znásobeny a zkoncentrovány. Postava Vévody představuje oproti Muži v přítmí jakýsi gigantický druh, který se díky absenci jiných predátorů, pokouší přerůst nad celkem. („Nejlepší čas se do toho vložit, vložit se do věty hlavní a stát se postavou hlavní, to hlavně. Muž v popředí, muž na výsluní je rozhodnutý nikoho jiného nepustit ke slovu.“²³) Účinky obou postav na diváky a ostatní postavy jsou samozřejmě nejednoznačné, nicméně lze říct, že, v tomto smyslu se v divadle nachází jakési nanismy a gigantismy. Druhy jedinců, které se vyvinuli buď do zakrslých forem kvůli nedostatku potravy, anebo se oproti pevninským druhům zvětšily z důvodu absence přirozeného predátora²⁴.

Ostrov jako předmět zkoumání je pro vědce jakýsi model, laboratorní vzorek, prototyp. Žijí a rostou na něm modely, vzorky, prototypy, vzory a idey. Divadelní představení je model určité výšece světa a našich představ o něm. Oba tyto modely jsou křehkými systémy neustále hledající rovnovážnost. Rovnováha ostrova i divadelního představení bude vždy dynamická, neboť počet druhů zůstává stejný, přestože druhové složení se neustále mění. Miroslav Petříček, český filozof, estetik a překladatel, se ptá, jestli „(...) je model světa nějak oslabená verze skutečnosti, anebo naopak – je v něm cosi více, ale co? A jak?“²⁵

2.2.1.2 Jak dlouho trvá pobyt v divadle a na ostrově

²² ADÁMEK, Jiří, HUTEČKOVÁ, Klára, ed. *Oči v sloup*. 1. Praha, 2019, s. 12

²³ ADÁMEK, Jiří, HUTEČKOVÁ, Klára, ed. *Oči v sloup*. 1. Praha, 2019, s. 14

²⁴ „Ostrovy tíhnou stejnou měrou k velké biodiverzitě i k tomu, aby byly pusté.“ MACARTHUR, Robert H. a Edward O. WILSON. *The theory of Island Biogeography*. 1. Princeton: Princeton University Press, 1967. ISBN 9780691088365.

²⁵ PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann, 2009. ISBN 978-80-87054-18-5, s. 57

Analogie divadelního představení a ostrovů tkví i v časovosti. Přítomnost člověka na ostrovech je v mnoha ohledech více či méně **dočasná**, a to ať už jde o potřebu doplňovat zásoby, o vliv omezené populace na její genetický vývoj (barvoslepi obyvatelé na ostrově Pingelap) anebo o kruté zvyky, které v těchto odlehlých částech světa mimo dosah obecné morálky panují²⁶. Návštěva ostrova vyžaduje příchod, přítomnost na něm a následný odchod. To se opět nápadně podobá návštěvě divadelního představení. Kromě této struktury času stráveného návštěvou ostrova i představení, jsou si tyto systémy blízké i v jiném, specifickém tempu, které čas zde dosahuje. Scénický čas divadelního představení je pružný, umožňuje rychlé stříhy i zpomalování, setkává se v něm minulost s budoucností, mikroskopické jednotky času s makroskopickými. Na ostrově se život přehrává z druhového pohledu rychleji než na pevnině. **Ostrovní biodiverzita** se podle zjištění MacArthura a Wilsona mění mnohem rychleji než ta pevninská. Ostrovy jsou rovněž místy, kde zatím vymřelo nejvíce druhů. „Čím menší je ostrov a čím dál leží nejbližší pevnina, tím jsou tyto změny dynamičtější a evoluční proces nových biologických druhů rychlejší. Čím bude ostrov větší a zároveň blíže k pevnině, tím bude zase druhově bohatší.“²⁷ Život na ostrovech se jako by přehrává rychleji, modelově a víc viditelně, názorně. Jedinci se na ostrovech vyvíjejí specifickým způsobem a jejich adaptace je zde lépe pozorovatelná. Výskyt nanismů a gigantismů dobře ukazují, že ostrov je uzavřená, křehká soustava, jež neustále hledá nějakou rovnovážnost a v němž se každá drobná změna oproti pevninskému systému projeví relativně rychle. Vysokou citlivostí představení na drobné změny v jeho konfiguraci se budeme zabývat ve druhé kapitole v kontextu teorie chaosu. Ostrov a divadelní představení jsou si blízké v dočasném, omezeném charakteru pobytu stráveném na nich, ve vysoké citlivosti vůči drobným změnám v konfiguraci soustavy, rychlým projevem těchto změn a vůbec celkovou pružností plynutí času.

2.2.1.3 Pohyblivé hranice

Ostrov a divadelní představení jsou viditelně ohraničená, vymezená, definovaná teritoria. Ostrov vodou, představení příchodem a odchodem diváků. „Ostrov je pevnina, menší než

²⁶ „V uzavřenosti těchto míst mohou propuknout příšerné nemoci a panovat divné zvyky (...) Na krajích nekonečné zeměkoule nečeká žádná nedotčená rajská zahrada. Místo toho se z daleka přicházející lidé mění na monstra, která v sobě potlačili při vyčerpávající objevitelské práci s mapami.“ SCHALANSKY, Judith. *Atlas odlehlých ostrovů: Padesát ostrovů, které jsem nikdy nenavštívila a nikdy nenavštívím*. Praha: 65. pole, 2011. ISBN 978-80-87506-05-9.

²⁷ MACARTHUR, Robert H. a EDWARD O. WILSON. *The theory of Island Biogeography*. 1. Princeton: Princeton University Press, 1967. ISBN 9780691088365.

Zuzana Sceranková 23/4/20 23:30

Comment [15]: „Nezdíka se těch několika málo návštěvníků na místě zmocní čiré zoufalství. Tváří v tvář ohraničenému prostoru se jakoby samovolně vplíží znepokojující myšlenka, že na opuštěném ostrově budou muset žít až do konce svých dní.“ (zdroj SCHALANSKY, Judith. *Atlas odlehlých ostrovů: Padesát ostrovů, které jsem nikdy nenavštívila a nikdy nenavštívím*. Praha: 65. pole, 2011. ISBN 978-80-87506-05-9.)

Zuzana Sceranková 28/4/20 11:18

Comment [16]: Z Pustého ostrova: „Ostrovy můžeme dělit takto: Vzdálený malý ostrov
Blízký malý
Blízký velký ostrov
(...)
Ostrovní gigantismus je jev, se kterým se lze setkat především na ostrovech nebo místech izolovaných od okolního světa. Způsobuje, že se živočišné nebo rostlinné normální velikosti na těchto izolovaných místech zvětší. (Pustý ostrov, na němž se nacházíte, chrání rostlinnou gigantickou formu *Pleurophyllum Criniferum*)
Velmi malý druh slona (viz kostým *Zakrslý slon*) prokazatelně obýval oblast, která se v současnosti zformovala na ostrovy Sicílie a Mtilley. Panovaly na nich podmínky, které byly zcela rozdílné od těch dnešních, i od těch kontinentálních. Na ostrově byl nedostatek potravy, což zřejmě vedlo k výraznému zmenšení některých organismů, tzv. "nanismu". Menší vzrůst slonům umožnil taky snazší pohyb v porostu. Teorie o možném původu Kyklopů je legenda, podle které byly starověkými Řeky nacházeny na Krétě a Sicílii lebky trpasličích prehistorických slonů, které jsou jen dvakrát větší než lebka lidská. Vzhledem k velké centrální nosní dutině (pro chobot) v lebce, mohli uvěřit tomu, že se jedná o jediný velký oční důlek. Menší, skutečné oční důlky jsou umístěny po stranách lebky a jsou velmi mělké a díky tomu stěží rozeznatelné. Zatímco je obvykle přijímáno, že kyklop má pouze jedno oko, Homérův popis Polyféma tomu neodpovídá. Na jedné z věz je zobrazen Odysseus oslepující Polyféma pomocí velké vidličky s dvěma hroty, což by předpokládalo, že kyklop měl dvě oči. Znamená to, že zakrslí sloni měli dva choboty?“

kontinent a větší než skála, která vystupuje nad hladinu vody²⁸.” Divadelní představení je to, když divadelní inscenaci předvádí tvůrci před diváky v určitém prostoru a v čase. Výstup ostrova nad hladinu bohužel není prostým okem diváka viditelný. U divadelního představení zase není jasné, jestli je větší nebo menší než například jízda tramvají nebo snídaně. Zopakujme náš předpoklad: Ostrov se má k pevnině tak, jak se má divadlo ke světu. Můžeme si představit, že oceán, který obklopuje ostrov, je v mnohém podobný jako každodenní svět, který opouštíme, když jdeme do divadla. „Opustíme své domy, zavrhneme bratra i sestru, otce a matku, pohrbíme své mrtvé, zapudíme své děti, ukončíme svá zaměstnání, vyrovnáme všechny dluhy, vypneme své mobilní telefony, hluboce vydechneme zbytky světa, a jdeme do divadla.“²⁹ Každodenní život obklopuje událost představení. Území ostrova má tu výhodu, že je jasně izolované od pevniny, a tedy zde nemůže docházet ke sporům ohledně jeho vnější hranice. Podobnou výhodou disponuje i divadelní představení.

Ale je to doopravdy tak jasné? Zkusíme s tímto tvrzením polemizovat na příkladu představení *Oči v sloup*, které začíná tím, že herci sedí v poslední řadě v hledišti a hlasem, jakým mluvíme většinou sami k sobě, komentují, co se děje před nimi: drobná poposednutí, zakašlání, nohu přeloženou přes nohu atd. Do představení zde prosakuje běžný život. Hranice začátku se rozmlžuje. Fedir Kis diváky ubezpečí, že „celou dobu už to běží“, nicméně není jasné co. Začátek setkání? Konec příchodu? Co do prostoru, ten je téměř prázdný. Scénografie imituje architekturu divadla, tudíž v příšeří zcela zaniká. Věci jsou nenápadně rozmístěny po okrajích, scénografie je shrnuta do stran jako závěs. Tomáš Procházka to komentuje „Předměty jsou nenápadně rozestavěny podél stěn jeviště a v rozích a zprvu je těžké rozlišit, kde končí scénografie a začíná samotné vybavení divadla, které někdo jenom zapomněl uklidit.“³⁰ Právě každodenní život, který obklopuje událost představení, se do něj vždy více či méně prolíná a naopak. Je to jakási výměna, jejíž frekvence se v průběhu představení často zeslabuje, ale nikdy celkem nezmizí. (Když dva herci jdou během představení na toaletu anebo Dan Šváb omylem zapne pracovní světlo po stranách hlediště není jasné, co ještě patří do představení a co je již lidská potřeba nebo chyba.) Pokud se člověk vedle mě směje způsobem, který mi je nepříjemný, zpřítomňuje mi fakt, že tu sedíme a díváme se do světla právě proto, abychom si alespoň na chvíli neuvědomovali cizí smích, vůni, blikání mobilu a

²⁸ <https://cs.wikipedia.org/wiki/Ostrov>

²⁹ ADÁMEK, Jiří, HUTEČKOVÁ, Klára, ed. *Oči v sloup*. 1. Praha, 2019, s. 4

³⁰ PROCHÁZKA, Tomáš. *Svět a divadlo*. 2020, XXXI. (Druhé), s. 66

Zuzana Sceranková 15/5/20 13:53

Comment [17]: „Představení ve smyslu podívané je vše, co se nabízí pohledu (...). Je to obecný pojem, který se týká viditelné části hry (představení), všech forem znázorňujících umění (tanec, opera, film, mím, cirkus atd.) i dalších činností, pro něž je nezbytná účast obecnstva (sport, rituál, kultovní obřady, společenská interakce), zkrátka všech kulturních performancí (...).“ Pavis nás ve své definici navádí na to, že se jedná o „viditelnou část představení“, čili naznačuje, že existují i neviditelné části představení, ponořeny ve vodě, mimo výhled. (zdroj PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0, s. 334)

kručení v břiše. Oči v sloup chtějí pozornost diváka nasměřovat na to, že se dívá, a ne tolik na to, na co se to dívá. Herci na scéně berou v potaz to, že divák nevnímá jen herce, ale i svoje spolusedící. Představení nemluví o Lukrécii a Vévodovi, ale o tom, že lidé v přítmi spolu sedí jeden vedle druhého a dívají se na lidi ve světle. Nelze přesně určit, jestli to, že zde sedí lidé v přítmi, je představení, nebo je to součást divákova života. Domnívám se, že je obojím zároveň, a tedy hranice samotného divadelního představení není tak jasně definovatelná, jak by se mohlo zdát.

2.2.2 Ostrov je obrazem toho, co ho obklopuje

Pustý ostrov představuje metaforu jednoho bodu, v němž se projevují dopady nejrůznějších aktivit přicházejících ze všech stran, které ostrov obklopují a zároveň od zbytku světa oddělují³¹. Funguje jako zachytávač materiálu a zpráv z kontinentů, plastu nebo bludných balvanů, které se zde dostávají díky ledovcům. Ostrov je obrazem toho, co ho obklopuje: nezměrného množství vody, která ho dělí a spojuje s nejbližší pevninou. Podobně jako je tomu u Kanisza trojúhelníku, ostrov je výřezem, ale tvar a podobu tohoto výřezu určuje všechno, co ve výřezu není, tedy to, na co se ostrov „dívá“. (Vzpomeňme si zde na úhly vyřiznuté v kruzích Kanisza trojúhelníku a orientované na sebe tak, že vytváří ve výřezu neexistující tvar.) Představuji si, že pobyt na odlehlém ostrově je z velké části ovlivněn zíráním na horizont. Opuštěný ostrov má nesmírně nudný, nekonečně stejný, neměnný horizont. Je to výřez ze světa, výhřez z oceánu a svět je všude kolem něj. „Obyvatelé ostrova Rapa Nui nazývají svou domovinu Te Pito Te Henua, 'Pupek světa'. Na nekonečné, kulaté zemi se může stát jakékoli místo středem.“ **Z celého ostrova je svět stejně daleko.** Představuji si, že být na odlehlém ostrově je jako být za horizontem událostí. Je to jako čekat na světlo, které k nám neustále cestuje, ale nikdy se k nám nedostane, protože galaxie expandují rychleji se pohybuje světlo. V představení Oči v sloup dochází často k autoreferenčním komentářům sebe sama v situaci, do níž se zúčastnění dostávají. „Herci představují podivuhodnou skupinu v krásně nesourodých kostýmech (...), často o sobě mluví ve třetí osobě a svou postavu pojmenovávají podle okolností, ve kterých se zrovna nacházejí.“³² Herci zde definují sami sebe situaci, v níž se nachází, žena ve světle, muž v přítmi atd. Postavy jsou zde jako ostrovy definované oceánem představení. Definovat sám sebe okolím, tím, co mě obklopuje a dotýká

³¹ SCERANKOVÁ, Zuzana a Natálie RAJNIŠOVÁ. *Hledání ostrova, který umožňuje setkání*. 1. Praha, 2019

³² PROCHÁZKA, Tomáš. *Svět a divadlo*. 2020, XXXI. (Druhé), s. 66

Zuzana Sceranková 14/5/20 23:50

Comment [18]: „Odehlý ostrov je ve své podstatě vězením; uzavřený monotónní, nepřekonatelnou hradbou vsudyprítomného moře a vzdálený od obchodních cest, které zámožské kolonie spojovaly jako pupeční šňůra s jejich mateřskou zemí. Vhodné sběrné místo pro všechno nechtěné, potlačované a pochybné.“ (zdroj SCHALANSKY, Judith. *Atlas odlehlých ostrovů: Padesát ostrovů, které jsem nikdy nenavštívila a nikdy nenavštívím*. Praha: 65. pole, 2011. ISBN 978-80-87506-05-9.)

se mě je analogické k tomu, když sami sebe definujeme počasím, jakému čelíme: zmokla jsem, je mi teplo, je nízký tlak, jsem zmrzlá, tedy jsem člověk a nacházím se v určitém počasí. Český malíř Vladimír Kokolia mluví o extrémně ohnutém stromě na louce. Když ho vidíme, tak vidíme vlastně mistrál, který to má na svědomí. Strom je modelovaný, předefinovaný pohybem vzduchu, mistrál je dále „modelovaný údolím Rhony a tlakovou níží Baleánů.“³³ Scénografie v tomto představení funguje v určitých chvílích na podobném principu. Přerušený sloup a plošina kopírující reálnou architektonickou plošinu v prostoru jsou něčím mezi architekturou a kostýmem. Jsou na míru šitou okolností pro dva herce. Plošina je navržena tak, aby ze všech stran úplně zakrývala obličej Fedirovi Kisovi, když se na ni postaví. Mezera ve sloupu je umístěna ve výšce očí Daniela Švába, aby znepréhlednila situaci, v níž herec hledá útočiště za sloupem. Tyto prvky modelují zvenku chování protagonistů, podobně jako mistrál určuje tvar stromu a oceán formuje svým působením ostrov a život na něm.

2.2.3 Rozhraní dvou žvlů

Ostrov je rozhraní. Posuňme se z ostrova k jeho vnější hranici, jako bychom se připravovali na odjezd. Jak toto místo, kde se ostrov dotýká se světem, který jej modeluje, vypadá? Uděláme u toho jeden kotrmelec a sice připomeneme si, jak Gilles Deleuze interpretuje původ ostrovů. Ve svém eseji *Pusté ostrovy* vychází z poznatků geografie, že existují dva typy ostrovů: kontinentální, které jsou odvozené, náhodně oddělené od kontinentu erozí, a oceánské, jež jsou naopak pravé, původní, esenciální a vznikají například erupcí podvodních sopek. Mluví o tom, že kontinentální ostrovy jsou připomínkou toho, že oceán neváhá a využije sebemenšího záchvěvu pevniny, aby ji svojí činností narušil. Oceánské ostrovy zase přináší na světlo světa to, co leželo hluboko mimo lidský dosah, a připomínají nám, že země je živá a neustále shromažďuje všechnu svou sílu, aby se katapultovala nad hladinu. Dvojí způsob vzniku ostrovů (oddělení a nové tvoření) odpovídá dvojímu pohybu lidské imaginace, jak individuální, tak kolektivní. „Podstata pustého ostrova je imaginární, a nikoli reálná, mytologická, a nikoli geografická.“³⁴ Deleuze píše o opozici mezi oceánem a pevninou, jimž lidé přiřazují vlastnosti otce a matky. Ostrovy jsou obrazem aktivního zápasu žvlů, jsou třecí

³³ KOKOLIA, Vladimír. *Vizualizovat viděné. Ale proč?* [online]. KISK, 2014 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=s5bnKEDT2b8&t=2842s>

³⁴ DELEUZE, Gilles. *Desert Islands and Other Texts: 1953-1974*. 1. Paris: Les editions de Minuit, 2002. ISBN 1-58435-018-0

plochou dvou sil generujících napětí. Země a voda jsou tady v neustálém sváru, který je pro lidskou mysl příliš znepokojivý na to, aby si ho člověk bytostně připouštěl. Hranice ostrova jsou místem setkávání dvou živlů. Je to rozhraní. Myšlená čára, která vzájemně odděluje dvě různé entity s velmi odlišnými vlastnostmi, zemi a vodu. Ale také formát zajišťující spojení mezi dvěma zařízeními (*interface*), čili to, že ostrov a nejbližší pevnina jsou spojeny mořem, díky kterému mezi sebou mohou komunikovat.

2.2.4 Živé hranice

Představme si vlny, které se valí na pobřeží nebo přímo bouřlivý příboj³⁵. Rozbíjí se o skály anebo se odrazí a vrací zpět na moře. Mohou u toho například sebrat deku s plážovým vybavením, knížku anebo láhev s vodou. Nemluvě o přílivu a odlivu, kdy pohyb vody před našima očima tvaruje samotný ostrov. U této představy mě napadá, že hranice ostrova se sice jeví jasně, ale proměňují se každým okamžikem. Jsou to pouze ty okamžité hranice. Pevnina se zde neustále tvaruje, proměňuje, potápí, vynořuje. Mont St. Michel je přílivový ostrov v Normandii, k němuž je možné během odlivu dojít pěšky po obnaženém mořském dnu, zatímco za přílivu plave v moři. Jeho hranice se tedy v průběhu každého dne radikálně promění. Několik hodin je možné dostat se na ostrov pěšky, několik hodin pouze na lodi. Stezka vedoucí k ostrovu je část dne pod vodou, utajena. Hranice ostrova jsou tedy jasně viditelné, ale podstupují neustálou transformaci. Jsou to živé hranice. Každý tvar ostrova je pouze jeho momentálním tvarem, tvar pevniny, který je v tuhle chvíli nad hladinou. To, co je pod hladinou zůstává skryté, ale je rovněž jeho součástí.

Divák v divadle má ze své sedačky omezený výhled, zírá na určitý horizont, podobně jako návštěvník ostrova. Tvrdíme, že divadelní představení se rodí na rozhraní mezi diváky a herci. Jevišť je v jiném smyslu rovněž určité rozhraní: všechny zúčastněné odděluje a zároveň spojuje se světem. Je to rozhraní reality a fikce. Vnější tvar tohoto do sebe uzavřeného systému je definovaný tím, co jej obklopuje stejně jako lidská pokožka se celou svojí plochou

³⁵ „Bouřlivý příliv nastává tehdy, když je astronomicky podmíněný příliv podporován ještě terestrickými fenomény. Vane-li silný vítr nad mořem dlouho a po dlouhé dráze jedním směrem, tlačí tím směrem i vodu, a tak může dojít k zvednutí hladiny na pobřeží i o několik metrů a současně s tím může probíhat mohutný příboj. (...) Na změně výšky přílivu během bouří se podílí nejméně 5 procesů, a to: vliv atmosférického tlaku, přímý vliv větru, vliv rotace Země, vliv vln poblíž pobřeží, vliv srážek.“ (zdroj https://cs.wikipedia.org/wiki/Bou%C5%99liv%C3%BD_p%C5%99%C3%ADliv)

dotýká vzduchu, a to jí dává určitou podobu. Divadlo se celou svojí plochou dotýká světa, a to mu dává určitou podobu. Ostrov je vynořená nebo oddělená část pevniny, je výřezem. To, co se nachází pod vodou, nevidíme. Výřez je přítomný stav vynořených věcí. Říká nám něco o tom, co v něm je, a taky o tom, co v něm není. To, co v něm je, není to, co v něm není. Výřez je částí celku, informuje nás o tom, že nenesou celistvou informaci. Výřez je negativem chybění. Není výřez informací o tom, že všechno mimo něj, zde chybí? Tedy informací o tom, co všechno se nachází pod vodou?

Představme si, malbu, která je tak velká a odstup od ní je tak nedostatečný, že ji člověk nikdy nemůže vidět celou v jeden moment. Vidí neustále výřezy, které se mu musí skládat v hlavě dohromady. Aby si ji mohl alespoň takto po fragmentech prohlédnout, musí se pohybovat tam a zpátky (osa x) a zároveň pohybovat hlavou nahoru dolů (osa y). **To celé probíhá v čase a je závislé na divákovi.** Potom musí odejít a nechat malbu, aby se mu vyjevila v hlavě vcelku.

Posaďme tohoto diváka do divadla. Co se stane? Jeho tělo zůstává na místě, zatímco obrazy před ním se prochází po prostoru. Jeho výhled je zaostřený. Malba i představení se nachází v určitém rámu: Záramovaná malba představuje fyzickou hranici ostrova, pevniny. Představení můžeme zase rozumět jako hranici viditelnosti, tedy horizontu, na který máme z ostrova výhled. Malba i představení jsou výřezem komplexního procesu (skici, myšlenky, pozorování, plátno, tahy, režie, šatny, texty, knížky, školy, tradice, kritiky, čistírna kostýmů). Hranice fyzického artefaktu, objektu jsou jaksi definitivní, ale hranice představení jsou pohyblivé: za dveřmi, kam se chodí převlékat herci během představení, kouří technici, kteří kulisy budou bourat a zase stavět. Po skončení představení si divák jde odskočit a u toho se zasměje něčemu, co mu během představení nedošlo. Tvar představení neustále cestuje prostorem a jemně mutuje. A to jak materiálně, tak i v hlavách zúčastněných: hercům se nazkoušené dílo jeví v průběhu času jiné, divákům se připomíná doma nebo cestou do obchodu. Divadelní představení má podobně jako ostrov živé, dostupné, **okamžité hranice**, proměňující se, pohybující se. Je výrazem neuzavřené procesualnosti. Pohyblivé hranice jsou jako dýchání divadelního představení a pokožka každé inscenace je obklopena svojí vlastní atmosférou různého složení.

2.2 Závěr

Zuzana Sceranková 16/5/20 22:46

Comment [19]: Ostrov možná vnímáme ve dvou systémech: vidíme jeho horizontální hranici (x), moment, kde se pevnina dotýká moře svým vnějším okrajem, a jeho méně viditelnou vertikální hranici (y), moment, kde se země dotýká moře celou svojí plochou. Funkce jeho hranic se pohybuje po obou osách zároveň a v čase. To je to, co pro mne činí ostrov zajímavým referenčním bodem pro divadlo: Jeho hranice jsou v pohybu, jsou neuzavřeným procesem pohybujícím se ve dvou osách, který nám o samotném ostrově dává jiné informace, říká nám, že ostrov může nabývat i netušených tvarů, skrývá pod vodou tajné skutečnosti. Ostrov například může mlčet o podvodní stezce na mořském dnu k pevnině jako Mont St. Michel.

Zuzana Sceranková 29/4/20 23:48

Comment [20]: "Soudobá hudba není hudbou budoucnosti ani hudbou minulosti, ale jen hudbou nám přítomnou: tento okamžik, nyní, tento přítomný okamžik. (...) stále se měnící okamžik. (byl jsem zticha: nyní mluvím.) jak jen vyjádřit, co je to soudobá hudba, když teď nenasloucháme jí, ale řečí o ní. a to není totéž. tohle je jen „mletí hubou“. protože jsme zrovna od soudobé hudby vzdálení (pouze o ní uvažujeme), každý z nás přemýšlí o tom svém, o svých zkušenostech, a každá zkušenost je jiná a každá zkušenost se mění, a zatímco přemýšlíme, já mluvím a soudobá hudba se mění." (zdroj CAGE, John, Kratochvíl MATĚJ, Jaroslav ŠTASTNÝ a Radoslav TEJKAL. *Silence*. 1. Praha: tranzit.cz, 2010. ISBN 978-80-87259-07-8.)

V úvodu jsme zmínili, že žádná postava v divadle nám nemůže navařit svoje oblíbené jídlo. Stejně jako nevíme, co dělají Obyvatelé, když se na Pustém ostrově žádný návštěvník nenachází. Každé představení je svým způsobem absolutní systém, ale my do něj vidíme jen přes pootevřené dveře. Vladimír Kokolia nás upozorňuje na místo, které se nachází hned vedle toho hlavního, důležitého místa, těsně za pootevřenými dveřmi. „Americký Výbor pro nefilmovou činnost (...) rozhodl, že pro každou zmrzačenou postavu v akčním filmu bude napříště povinností realizovat samostatný film, v němž musí být popsána následující životní cesta mrzáka (...) se všemi zmařenými příležitostmi, nekonečnými hodinami na lůžku, osaměním a vůbec pokazeným životem. (...) Diváci se zavazují, že na každý jeden akční film odsledují tolik takových celovečerních filmů, kolik zmrzačených osob, včetně statistů přejetých autem nebo i jen mimochodem postřelených, se v daném filmu vyskytlo.“³⁶ Kokolia zde upozorňuje na to, že viditelný příběh akčního filmu je pouze výřezem ze širších souvislostí. Tyto vedlejší souvislosti ale stejně jako „hlavní“ film stojí za povšimnutí. Podobně jako v akčních filmech, ani v představení není prostor na to, věnovat se každé vedlejší postavě nebo objektu. Přesto, každý jeden jednotlivý vyříznutý fragment představení má svoji vlastní minulost, paměť i budoucí „plány“ (dvacetileté houpací křeslo po dědečkovi, kostým, kterého se u šití intenzivně dotýkaly ruce švadleny, dovezený produkt z Číny,...). Představení je celé samo o sobě výřezem. Co je tedy celek? Celek není možné určit, ale je možné dívat se různými směry, kterými se jeho hranice rozpínají. Je třeba být citlivý a pozorný vůči tomu, z čeho je představení vyříznuté a co je jeho bezprostřední okolí. Diváci i tvůrci jsou za proměňující se tvar představení zodpovědní. Určují, kdy pro ně začíná a kdy končí. Člověk je jako vlna, tedy oceánem, co rozmělněňuje ostrov, a zároveň ho spojuje se světem. Divák-vlna představení rozmělněňuje svým fragmentárním vnímáním, a zároveň ho udržuje ve spojení se svým běžným životem.

Hranice ostrova i divadelního představení jsou nejen pohyblivé, ale taky do určité míry propustné. Představení a jeho podněbí jsou otevřený systém. (V mracích nad oceánem se odráží to, co je pod nimi. Díky tomu můžeme vidět za roh, za obzor, za hranice bezprostřední viditelnosti.) Ekoton v přírodě je přechodná zóna mezi dvěma nebo několika ekosystémy. Jeden druh zde nahrazuje postupně jiný, a tak na tomto rozhraní vzniká ekologické napětí. Ekoton může fungovat jako bariéra. Může zamezovat pohybu vody nebo větru, které

³⁶ KOKOLIA, Vladimír a Božena SPRÁVCOVÁ. *Jení*. Praha: Trigon, 2012. ISBN 978-80-86159-89-8, s.11

transportují prašné částice nebo semena rostlin. Stupeň, v jakém k tomuto odklonu či blokaci pohybu dochází, se vyjadřuje propustností. Propustnost je vlastně optika, pomocí které můžeme ekotonem ohraničené území vnímat jako otevřený nebo uzavřený systém³⁷. Ekotonem je například pláž, kde se vyměňují suchozemské rostliny za mořské anebo první řada v hledišti, kde herce nahrazují diváci. Na hranice divadelního představení se můžeme dívat i z pohledu jejich propustnosti. Je-li stupeň propustnosti dostatečně vysoký, představení můžeme vnímat jako otevřený systém. Diváci-přiliv mohou tento ekoton do jisté míry rozměňovat, a tedy podílet se na jeho tvaru a propustnosti. Je představení věc, na dívání se, nebo proces, jehož jsem součástí? Vidět svět jako objekty, nebo jako procesy? Touto otázkou se budeme zabývat v následující kapitole.

~~V této kapitole jsme obepluli ostrov.~~

~~Zabydleli jsme se na něm a došli nám zásoby.~~

~~Cítili jsme se sami a že svět probíhá někde jinde, možná v jiných kapitolách nebo pod čarou.~~

~~Postupně jsme začali rozumět vztahům mezi jednotlivými odstavci. Na konci jsme se vrátili doprostřed a zpět na konec a až potom jsme dočetli úvod. Všimli jsme si opakujících se motivů. Vraceli se v rovnoměrných cyklech.~~

~~Potkali jsme Deleuzeho i Zakrslého slona.~~

~~Každý odstavec připomínal spíš osamocené ostrovy, nanejvýš souostroví (archipel) než pevninu.~~

~~Opakující se motivy dosáhly rovnovážného stavu, ale spojení mezi nimi vznikají neustále, i po opuštění ostrovů, nebo snad právě až tehdy.~~

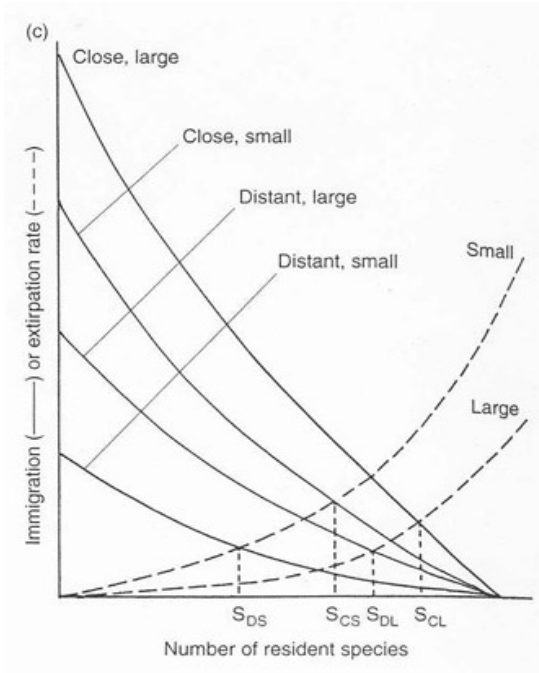
~~Horizont, ke kterému se přibližujeme je monotónní a nic moc neslibuje. Ostrov za našimi zády se pomalu zmenšuje a zapomínáme na něj.~~

~~Vypadá to, že zůstáváme uvězněni na plavidle obklopeni neměnným, nudným polem.~~

~~Zůstává vzpomínka na kručení v bříše, pokožku a slovo „výřez“³⁸.~~

³⁷ <https://www.enviwiki.cz/wiki/Ekoton>

³⁸ Ostrov jako poznámka pod čarou: „Tento zřetelně ohraničený kousek země byl naprosto dokonalý a současně ztracený, stejně jako volný list papíru, na kterém byl nakreslen. Zbytek světa byl prostě zamlčen. Osamělejší ostrov jsem nikdy neviděla. Skutečně existuje řada ostrovů, které jsou od svých mateřských zemí tak vzdálené, že se nevejdou na jejich mapy. (...) Je u nich sice měřítko, ale žádná informace o jejich skutečné poloze. Stávají se tak poznámkou pod čarou, svým způsobem postradatelnou, ale nesrovnatelně zajímavější než odulý kontinentální korpus.“ (zdroj SCHALANSKY, Judith. *Atlas odlehlých ostrovů: Padesát ostrovů, které jsem nikdy nenavštívila a nikdy nenavštívím*. Praha: 65. pole, 2011. ISBN 978-80-87506-05-9



/7



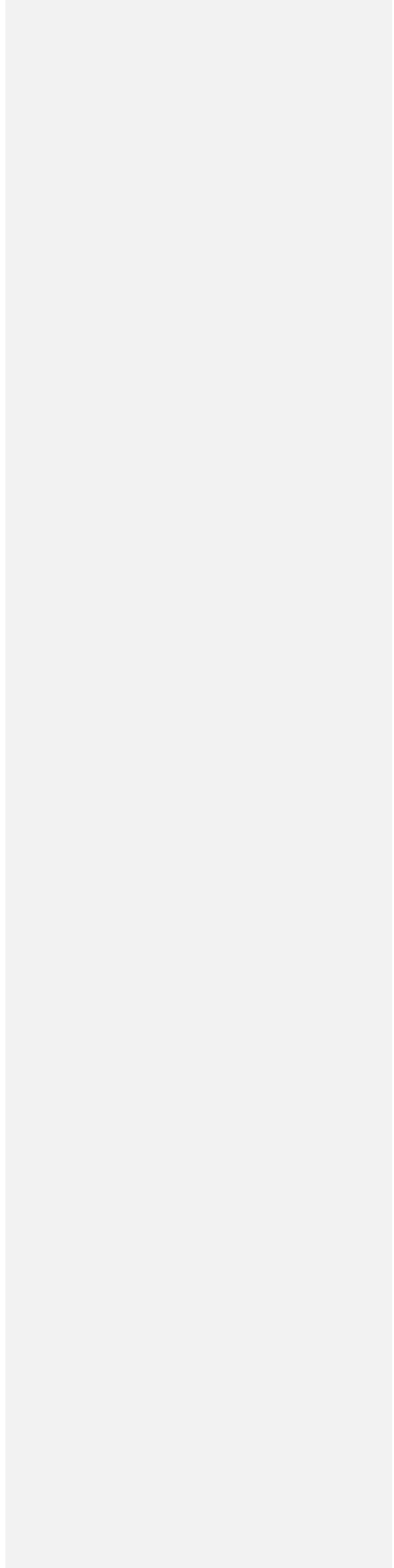
/8



/9



/10



3 Vztahy věcí

3.1 O vztazích obecně

Teorie ostrovní biogeografie nás v předchozí kapitole provedla tím, jak vypadá souvztažnost modulů na určeném území a jak každá drobná výchylka nebo změna v chování hraje svou roli pro celek. Nastínila nám myšlenku divadla jako ekosystému. Počasí je nesporně založené na vztazích mezi jednotlivými jevy, ať už jde o bouřku, cyklónu, vznik duhy, mlhy a jinovatky anebo teplotní inverzi. Je to takový atmosférický ekosystém. Miloš Šejn tyto procesy vnímá ve své tvorbě a v Benátkách pracoval s pozorováním chování některých atmosférických jevů: s mrakem nad sochou Fortuny, příbojem na schodišti paláce Ca' D'oro a chladem mozaikové podlahy v Torcellu³⁹. Myšlenku živých vztahů v rámci systému si můžeme představit taky na jejím negativu. Ekologická krize vyčísluje vymírající živočišné a rostlinné druhy. Nicméně, po zkušenosti s právě probíhající pandemií víme, že číslo, které nás obecně v prognózách zajímá, je, kolik lidí jeden člověk nakažený virem může dál nakazit, tedy jak rychle se nemoc může šířit. Probíhající ekologická katastrofa funguje podobně, ale na mnohem složitější mezidruhové úrovni. Vědci dokáží určit, který druh je již na pokraji vyhynutí, ale už nedokážeme přesně předvídat, kolik dalších druhů tento chybějící článek v systému ovlivní, ohrozí, potažmo ke kolika dalším vyhynutím povede. V jednodušší soustavě, jakou je divadelní představení, nemůžeme mluvit o vymírání/přemnožení prvků, ale rozhodně v něm můžeme pozorovat vzájemná působení věcí.

Připomeňme si zde atmosféry jako prostory zabarvené přítomností věcí, lidí a jejich konstelací. Představení se svým podnebím představuje takový jednorázový, neopakovatelný ekosystém s mezidruhovým působením od částeczek prachu na oponě po železnou konstrukci elevace pod diváky. „Forma každé věci ovlivňuje (...) její okolí. Fakticky na něj působí, ubírá prostor na homogenitě, naplňuje ho napětím a dává možnosti pohybu (...) – a tím jej mění. Totéž platí pro objem a rozměry věcí. Nelze je chápat pouze jako fyzikální vlastnosti věcí, které zabírají určitý prostor: „Objem určité věci i její rozměry jsou (...) patrně také navenek.

³⁹ ŠEJN, Miloš. *Pecha Kucha* [online]. 2015 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=OsmSgZas50>

Zuzana Sceranková 16/5/20 23:56

Comment [21]: Pustý ostrov chrání 15.000 obyvatel
 „Kyklop by bez slona neexistoval. Zakrslý slon mohl vzniknout pouze na ostrově.
 Mrznoucí příboj na pobřeží byl kdysi ledovcem.
 Ledovce transportují bludné balvany. Kyklopy také kutáčí bludné balvany. Skřítek rád sedává na balvanu, protože je z něj pěkný výhled na ostrov.
 Ohýnek je ohraničený malými balvany. Pleurophyllum criniferum roste pouze na ostrovech.
 Umírající mořský živočich je na pláži. Hmyz neopyluje Pleurophyllum criniferum. Semafor protíná ostrov na dvě poloviny. Barvoslepý obyvatel barvy na semaforu nevidí.
 Zmrzlinaři nemají zákazníky. Hmyz otravuje Skřítku na Balvanu. Malý bludný balvan se oddrolil od Bludného balvanu.
 Ledovec nyní už roztál. Bludný balvan klade otázky. Coconaty doprovází Ohýnek.“

Dodávají hmotnost a ohraničení prostoru, v němž se nacházejí.⁴⁰ Existuje nějaká hierarchie těchto na sebe působících modulů? Lze říct, který na který začal působit jako první? Je tento systém totéž, co jeho jednotlivé atomizované části? Jinými slovy, v této kapitole se budeme zabývat tím, že soustavy, ať už se jedná o ekosystém, počasí, výstavu anebo divadelní představení závisí na vztazích mezi svými složkami. Na tom, že na sebe vzájemně působí. Pokud by na sebe herci navzájem neviděli, scénografie by zůstala ve skladu a diváci by měli na uších sluchátka a neslyšeli by protagonisty mluvit, složky by na sebe nepůsobily, nevznikaly by třetí plochy. Zůstaly by v prostoru viset neaktivní izolované prvky. Kruhy s vyřiznutými úhly by na sebe byly orientované špatně a trojúhelník by nám před očima nevznikal. Je tedy představení věc na divání se, nebo proces, jehož jsem součástí? Vidíme svět jako objekty, nebo jako vztahy?

Předpokládáme, že divadelní představení je všemi vztahy mezi svými jednotlivými prvky, a že není pouze svými prvky. Bude to probíhat tak, že nejdříve parafrázujeme myšlenku holismu podle výstavy Philippa Parrena v Martin Gropius Bau. Poté se zahlubáme do efektu motýlích křídel, který jako první definoval meteorolog Edward Norton Lorenz v kontextu teorie chaosu. Pokusíme se prizmatem této teorie zakládající se na vysoké citlivosti vůči výchozím podmínkám popsat Parrenovu výstavu. Před úplným závěrem si představíme kritiku současného pojetí hypertextu očima Teda Nelsona. Popíšeme, v čem jsou pro divadlo užitečné myšlenky hypertextu a prostorové podoby hypertextu Philippa Parrena a navrhne, jak by je šlo převést na divadlo.

3.1.1 Souhrn, než, jeho, víc, částí, celek, je

Když je někde tlaková výš, jinde musí být tlaková níž. Žádná akce nezůstává beze stopy, bez projevu, každá cyklóna je součástí celku, věty, atmosféry. A dále: Souhrn, než, jeho, víc, částí, celek, je. To, že nám věta něco říká, vychází přímo ze specifických vztahů mezi jejími jednotkami. Platonův žák Aristoteles tvrdí: „Celek je víc než souhrn jeho částí.“⁴¹ Tato věta je víc, než sedm samostatných slov. Z ekonomického hlediska synergie to znamená například, že pokud sloučíme dvě firmy, jejich zisk bude pravděpodobně vyšší, než zisk jednotlivých

⁴⁰ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011. Teorie (Na konári). ISBN 978-80-904487-2-8, s. 168

⁴¹ ARISTOTELÉS. *Metafysika*. Přeložil Antonín KRÍŽ. V Praze: Jan Laichter, 1946. Laichterova filosofická knihovna.

Zuzana Sceranková 3/5/20 15:26

Comment [22]: Dalším z meteorologických jevů demonstrujícím propojenost jednotlivostí a důležitost jejich vnímání skrze vztahy jejich vnitřních částí je teplotní inverze. „Teplotní inverze je, když studený a tudíž těžší vzduch stéká do údolí a nížin, kde vytváří něco jako jezero. Pokud je ve vzduchu dostatek vlhkosti, pak vlivem ochlazení kondenzuje a vzniká mlha nebo nízká inverzní oblačnost (stratus). Tato vrstva je tlustá kolem 1-1,5 km a tak z mlhy vyčnívají jen vrcholky hor. Nad “hladinou jezera” dochází k vlastní teplotní inverzi, protože právě tady dochází k nárůstu teploty s nárůstem výšky, což je přesně naopak, jak je běžné. Na horách nad horní hranici oblačnosti je oproti nížinám krásné slunečné a teplé počasí. Takto má pohyb jedné hmoty vzduchu vliv na jinou hmotu vzduchu.“ Všechny hmoty vzduchu jsou ale v jedné společné nádobě, a tak se například v případě teplotní inverze nedá tvrdit, že na horách je neobyčejně hezké počasí, aniž bychom zmínili, že pod inverzní oblačností je zase neobyčejně ošklivo. Tvrzení by bylo neúplné. (zdroj DVOŘÁK, Petr. *Pozorování a předpovědi počasí*. Cheb: Svět křídel, 2012. ISBN 978-80-87567-20-3, s. 56)

fírem před sloučením. Funguje to ale i v opačném směru: pokud máme fotbalový tým složený jen z těch nejlepších hráčů, neznamená to, že vyhraje, protože se jednotliví hráči nemusí mít rádi a být sehraní. Představme si, že všechna divadelní představení patří pod jednu množinu divadlo, a že každá jedna inscenace a každá její repríza je součástí celku, v rámci kterého se vše navzájem ovlivňuje. V hlubinné ekologii “myslet jako ostrov” znamená ztotožnit se s ekosystémem, být si vědom/a svého místa v celku a zároveň pocítit, že se tento celek ve mně odráží. „*Autorky (představení Pustý ostrov chrání 15.000 obyvatel) zajímalo vytvořit představení na pozadí holistického vnímání světa jako celku a bez nadřazené pozice člověka v něm.*“⁴² Holismus je filozofický směr, který tvrdí, že „všechny vlastnosti nějakého systému nelze určit nebo vysvětlit pouze zkoumáním jeho částí. Holismus tvrdí, že celek je důležitější než jeho části a každá část má význam pouze vztahujeme-li jej k ostatním částem nebo k celku. Holismus vychází z přesvědčení, že skutečnosti nelze pochopit podle jejich jednotlivých částí, ale pouze jako větší celek.“⁴³ Všechny vědy jsou podle něj zkoumáním vlastností jednoho celku, světa. *Tedy pokud toto převedeme na divadlo, znamená to dvě věci: zaprvé, představuji si, že na každé představení i určitý motiv vznikne vyvažující množství představení na jeho protimotiv. Zadruhé, součet všech představení světa je víc než jednotlivá představení: jinými slovy, jakkoli můžeme být otráveni z jednotlivých produkcí, můžeme mít stále dobrý pocit z toho, že divadlo existuje.* Je těžké si tyto myšlenky osvojit v atomizovaném světě dneška. Jak se později dozvíme, Philippe Parreno mluví o vystavování kulisy z filmu v muzeu místo promítnutí samotného filmu a legitimitu tohoto kroku vysvětluje tím, že věci mají různý stupeň existence a formy intenzity⁴⁴. Je v tomto případě celek kulisa filmu, samotný film, moment toho, že Parrena napadlo udělat film anebo publikace, která vyšla k výstavě, na které nebyl promítnutý? Pro účely této kapitoly si dovoluji holistickou myšlenku adaptovat a přeformulovat: Domnívám se, že nastavení podmínek pro vznik vztahů v rámci celku je důležitější než jeho části.

3.1.2 Motýli a tornáda

Edward Norton Lorenz (1917-2008) byl americký matematik a meteorolog, který dokázal tyto dvě disciplíny spojit. Jako první formuloval teorii chaosu a pojmenoval tzv. efekt motýlích

⁴² SCERANKOVÁ, Zuzana a Natálie RAJNIŠOVÁ. *Hledání ostrova, který umožňuje setkání*. 1. Praha, 2019

⁴³ <https://cs.wikipedia.org/wiki/Holismus>

⁴⁴ KAMM, Joanna. Philippe Parreno: The creature is ready to eat. *Spike Art Magazine* [online]. 2018, 2018, , 5 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <http://www.spikeartmagazine.com/articles/philippe-parreno-creature-ready-eat>

křídél. Teorie chaosu vznikla (celkem prozaicky) náhodou a na základě Lorenzovy práce na předpovědi počasí v roce 1961. Lorenz použil počítač k výpočtu svého modelu simulujícího počasí. Chtěl se podívat znovu na svou sekvenci, a protože chtěl zároveň ušetřit čas, simulaci spustil někde uprostřed, nikoliv na začátku. Jelikož měl po ruce vytištěná data z minulé simulace, zadal je jako vstupní data do svého modelu. Předpovídané počasí se oproti původnímu modelu překvapivě výrazně lišilo. Přišel na to, že za tím stojí celkem drobný detail: svoji sestavu zaokrouhloval na tři desetinná místa, zatímco počítač pracoval s pěti desetinnými místy⁴⁵. Je to relativně malý rozdíl, který by neměl mít na řešení prakticky vliv, jenže Lorenz objevil, že právě takto malé změny ve výchozích podmínkách způsobují velké změny z dlouhodobého hlediska. Jeho výzkum vedoucí k položení základů teorie chaosu posléze vyvrcholil v roce 1963 publikací článku *Deterministic Nonperiodic Flow* v *Journal of Atmospheric Sciences*.

Teorii chaosu se zabývá matematika a fyzika. Studují chování tzv. „nelineárních dynamických systémů, které se mohou chovat různě: mohou být neustále v klidu, neustále expandovat, mít periodický pohyb anebo kvazi-periodický pohyb. Poslední typ chování, ke kterému dochází za určitých podmínek, je jev známý jako „deterministický chaos“ anebo chaotický tedy neperiodický a složitý pohyb. Nelineární dynamické systémy jsou například zemská atmosféra, solární systém, kyvadlo, tektonika zemských desek, turbulence tekutin, ekonomie, vývoj populace anebo nepravidelnosti v srdečním rytmu. Deterministický chaos nejvíce charakterizuje vysoká citlivost na počáteční stav celého systému a výchozí podmínky.“⁴⁶ Čili to, že i drobný rozdíl (pět desetinných míst místo tří) ve výchozí konfiguraci může dlouhodobě vést k obrovským změnám. Kvůli této citlivosti se pak chování těchto fyzikálních systémů jeví jako náhodné, přestože je model systému z vědeckého hlediska dobře definovaný a neobsahuje žádné náhodné parametry, tedy by teoreticky jeho vývoj měl být dobře předvídatelný (takovému systému se říká, že je „deterministický“). Chaotické systémy mohou být předvídatelné, jako např. předpověď počasí, ale pouze do určitého momentu a později se začnou jevit jako náhodné. Ačkoliv chaos je obecně chápán jako absolutní nepořádek, „systémy, které vykazují deterministický chaos, se na první pohled jeví celkem náhodné, ale ve skutečnosti jsou určitým způsobem velmi složitě uspořádané

⁴⁵ https://cs.wikipedia.org/wiki/Teorie_chaosu

⁴⁶ tamtéž

Zuzana Sceranková 14/5/20 22:02

Comment [23]: „Atmosféra je plynná směs a každý prvek se fyzikálně chová jinak, takže když neznáme přesný obsah vzduchu (výběr prvků), můžeme udělat velké chyby v předpovědích, obsah je v pohybu a všechny prvky spolu souvisí a jejich chování za určitých okolností mají určité následky“ (zdroj DVOŘÁK, Petr. *Pozorování a předpovědi počasí*. Cheb: Svět křídél, 2012. ISBN 978-80-87567-20-3.)

(vykazují propojenost blízkých prvků, konstantní zpětnovazebné smyčky, určitá opakování anebo fraktály)⁴⁷.

Velká citlivost k počátečním podmínkám znamená to, že pokud začínáme měřit jakýkoliv systém s omezeným množstvím informací o něm, což platí pro většinu měření v praxi, tak po určitém čase už systém nebude předvídatelný. Lorenz se zabýval právě tím, jak dlouho můžeme efektivně, smysluplně a přesně předvídat chování chaotických systémů, než to začne být natolik chaotické, že už předpověď nebude možná a s našimi prostředky se nám systém bude jevit náhodný. Liapunovův čas měří, od jaké chvíle se nám jeví chování kterého systému náhodné. (*Co je Liapunovův čas inscenace? Když se poztrácí polovina rekvizit a herci si pozmění repliky?*) Příkladem různých Liapunových časů je například 1 milisekunda v chaotických elektrických obvodech, 4 až 5 bilionů let v sluneční soustavě, a několik dnů u počasí⁴⁸, což sice není vědecky dokázané, ale je to pro nás asi nejlépe představitelné. Dlouhodobá předpověď počasí tedy není možná. Máme spočítané mantinely v tom, do jakého momentu dokážeme předvídat chování takových systémů.

„Chaos: When the present determines the future, but the approximate present does not approximately determine the future“⁴⁹ Jinými slovy, dvě velmi blízké a podobné trajektorie se s rostoucím časem rozbíhají, vzdalují od sebe exponenciálně, rychle a daleko. Dva takové systémy se budou chovat identicky pouze tehdy, když budou jejich výchozí konfigurace úplně totožné. Drobný rozdíl v počátečních podmínkách bude mít za následek obrovské rozdíly později. Takto je definovaný chaos.

Příklad citlivosti vůči výchozím podmínkám je tzv. efekt motýlích křídel. „*Svým chováním a jednáním jsem „dělal“ mraky, bouřky, tornáda, lijáky, sněhové bouře, cyklóny, anticyklóny, a to jak v místě bydliště, tak na celém světě. Napětí, které ve mně bylo, jsem ventiloval vytvářením obrazců do sešitů, bločků, knih, novin a časopisů barevnými fixami, pastelkami nebo propiskami. Svým konáním jsem nesledoval výtvarno, prostě jsem jen uvolňoval vnitřní přetlaky.*“⁵⁰ Lorenz tento jev popsal v roce 1969. Doslova říká, že mávnutí motýlích křídel

⁴⁷ tamtéž

⁴⁸ tamtéž

⁴⁹ LORENZ, Edward N. *Deterministic Nonperiodic Flow* [online]. Journal of Atmospheric Sciences, 1963 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://journals.ametsoc.org/doi/pdf/10.1175/1520-0469%281963%29020%3C0130%3ADNF%3E2.0.CO%3B2>

⁵⁰ TYPLT, Jaromír. *Jak se dělá počasí* [online]. 2001 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <http://www.typlt.cz/ecrits/img/kosek-pocasi-2001/>

Zuzana Sceranková 7/5/20 16:44

Comment [24]: „To, co nazýváme „šilenstvím“, se vyznačuje vysokou, právě až přespříliš vysokou zaujatostí a přímo neskutečnou pozorností. Byl jsem tak POZORNÝ vůči všemu, CITLIVÝ vůči všemu, že jsem vnímal každou PRKOTINU, každé gesto člověka, každou mušku, každé bliknutí světla. Zapsal jsem čas a děj. Dnes se divím, že jsem zvláště ten rok 1991 mohl přežít... Citlivé nastavení podmínek představení je podnebí představení. (zdroj TYPLT, Jaromír. *Jak se dělá počasí* [online]. 2001 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <http://www.typlt.cz/ecrits/img/kosek-pocasi-2001/>)

Zuzana Sceranková 3/5/20 15:57

Comment [25]: To ale neznamená, že nemůžeme nic s určitostí říct o vzdálené budoucnosti. Například meteorologové vědí, že během naší geologické éry teploty na Zemi nedosáhnou 100 °C ani neklesnou pod -130 °C, ale nemůžou předvídat, který den v roce bude nejteplejší. V meteorologii to vedlo k tomu, že je v podstatě nemožné sestavit předpověď počasí na déle než dva až tři týdny s rozumným stupněm přesnosti. Každopádně i toto zjištění vedlo ke zlepšení předpovědi počasí, neboť vědci nyní rozeznávají nepřesná měření a simulují je s drobně změněnými výchozími podmínkami "ensemble forecasting". Série simulací nebo modelů počasí zde slouží k hledání skutečné podoby procesů v atmosféře. Modely někdy slouží jako nástroj pro hledání určité pravdy. (zdroj https://cs.wikipedia.org/wiki/Teorie_chaosu)

může způsobit tajfun. Tedy že nepatrné změny v atmosféře mohou v průběhu času řetěžením událostí vést k dramatickým změnám. Kdyby motýl nemávl svými křídly, systém by se mohl vyvíjet úplně jiným způsobem (tedy mít velmi odlišnou trajektorii). Vtip je v tom, že by se to týkalo i všech dalších motýlů, čili pak nelze určit, který z nich byl příčinou tornáda, jinak řečeno tyto drobné věci, které způsobí zásadní změny, nikdy nepoznáme. (Je důležité ovšem zmínit, že tento efekt se netýká pouze počasí.) Jedním z jeho zásadních argumentů pro omezenosti přesné předpovědi počasí je právě fakt, že nikdy neznáme celkem přesně výchozí podmínky, a tedy nemůžeme spolehlivě určit, co způsobilo tu kterou změnu. (Podobně jak to dokazuje teorie ostrovní biogeografie.) Je to fascinující představa: dvě úplně stejné situace v počasí, které se jedna od druhé budou lišit pouze mávnutím motýlích křídel, mohou jedna dopadnout jako příjemný den a druhá jako ničivé tornádo.

„1. If a single flap of a butterfly’s wing can be instrumental in generating a tornado, so also can all the previous and subsequent flaps of its wings, as can the flaps of the wings of millions of other butterflies, not to mention the activities of innumerable more powerful creatures, including our own species.

2. If the flap of a butterfly’s wings can be instrumental in generating a tornado, it can equally well be instrumental in preventing a tornado.“⁵¹

3.2 Philippe Parreno

*“Mořeplavec George Hugh Banning o ostrovu Socorro: Když se ho před vyplutím ptali, co se odtamtud dá přivézt, odpověděl: Nic. Nic; a to je právě to krásné.”*⁵²

⁵¹ Predictability: Does the Flap of a Butterfly’s Wings in Brazil Set Off a Tornado in Texas? by Edward N. Lorenz Presented before the American Association for the Advancement of Science, December 29, 1972

⁵² SCHALANSKY, Judith. *Atlas odlehlých ostrovů: Padesát ostrovů, které jsem nikdy nenavštívila a nikdy nenavštívím*. Praha: 65. pole, 2011. ISBN 978-80-87506-05-9.

3.2.1 Kdo je Philippe Parreno⁵³ a co dělá

Philippe Parreno (1964) je francouzský umělec, který se proslavil už v 90. letech. Pokud se taková kategorie opravdu dá nějak definovat, tak se řadí mezi současné postkonceptualisty po boku s umělci jako Pierre Huyghe, Liam Gillick. Jeho oblíbení tvůrci jsou Marcel Duchamp, John Cage a David Lynch⁵⁴. Vytváří především instalace, v nich ale vedle sebe pokládá různá média, filmy, kresby, kulisy, texty nebo objekty. To, že je pokládá vedle sebe, je pro mne zvlášť zajímavé, jelikož tím přesouvá pozornost z věcí jako takových na působení prvků na sebe navzájem. Výstavu vnímá víc jako médium než pouhý rámeček, formát. Návštěva výstavy v nějakém městě v určitém ročním období návštěvníkem, který v ní tráví libovolný čas, je pro něj stěžejní. Nejde tedy o multižánrového umělce, který natáčí, kreslí či píše. Zásadní je, že paradigmatičtější Parreno překonal tím, že se zajímá o výstavu jako o celek, kontext, situaci, událost. Právě proto mě jeho uvažování zajímá ve vztahu k divadlu. Sám sobě říká raději "exhibition producer" než umělec. Jeho výstava se neustále proměňuje, vystupuje ze své povahy výstavy jako fixní formy nainstalovaných prací, a prochází se prostorem, setkává se s diváky a diváci se setkávají s ní.

"Philippe Parreno transforms the Gropius Bau into a gigantic automaton, driven by a bio-reactor. Yeast cultures multiply and set architecture, light, sounds and images in motion. Connected to computers, these microorganisms develop a collective intelligence, a memory that uses complex algorithms to orchestrate the temporal and spatial events of the exhibition. The catalogue covers aspects like immersion, simulation and reincarnation and show how the artist blurs the boundaries between reality and fiction, creating a choreography of absence and presence that challenges our knowledge of the simultaneity of things and their control."⁵⁵

⁵³ Jako jeho neznámější dílo se obvykle uvádí film, který v roce 2005 natočil s britským umělcem Douglasem Gordonem *Zidane: 21st Century Portrait*. Dokumentární snímek o francouzské fotbalové hvězdě Zinedinovi Zidaneovi spočívá v tom, že ho během jednoho celého zápasu, utkání mezi Realem Madrid a Villareal, sledovalo paralelně sedmáct filmových kamer. Zidane minutu před koncem dostal červenou kartu a vyloučili ho. Gordon o filmu řekl "Je to záznam jednoho špatného dne v práci - portrét pracujícího muže". Je to zvláštní, současná, extrémně intenzivní forma portrétování sportovce, člověka v práci, hvězdy, muže, kterého u fotbalu běžně sleduje takřka celý svět. Sedmáct kamer, z nichž všechny sledují každý jeden pohyb člověka, který se správnými pohyby ve správnou chvíli žije.

⁵⁴ KAMM, Joanna. Philippe Parreno: The creature is ready to eat. *Spike Art Magazine* [online]. 2018, 2018, , 5 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <http://www.spikeartmagazine.com/articles/philippe-parreno-creature-ready-eat>

⁵⁵ PHILIPPE PARRENO: GROPIUS BAU SOMMER 2018. Katalog hrsg. von Thomas Oberender & Angela Rosenberg. Berlin 2018. Beitr. von Emanuele Coccia, Esther Leslie, Thomas Oberender, Angela Rosenberg & Zoe Stillpass

Zuzana Sceranková 9/5/20 18:45

Comment [26]: Kulešovův efekt jako základní kámen stříhové skladby. Kulešov ověřil, že emoce jako smutek nebo hlad nestojí pouze na tom, jak se v záběru tváří herec, ale na tom, vedle čeho je záběr na jeho obličej položený (horká polévka, rakev s mladou dívkou anebo hrající si dítě). Emoce vzniká skladbou: „Přesně vzato v případě Leva Kulešova šlo o takové uspořádání záběrů, které mělo ověřit výchozí předpoklad, že význam neplyne ze záběru, ale z jejich spojení, tedy z jejich pobývání ve vzájemné blízkosti.“ (zdroj ČIHÁK, Martin. Ponorná feka kinematografie. V Praze: Akademie múzických umění, 2013. ISBN 978-80-7331-283-1, s. 152)

3.2.2 K modulům: Co jsem viděla na letní výstavě v Martin Gropius Bau

Letní výstava francouzského umělce Philippa Parrena v berlínském muzeu Martin Gropius Bau z roku 2018 byla pro mne jedním z nejsilnějších zážitků posledních let. Byla to umělcova první velká sólo výstava v Německu. Necelý rok jsem ji v sobě nesla a otiskla ji do společné práce na Pustém ostrově. Pokusím se tento zážitek zde zprostředkovat a vysvětlit, proč mi Parrenovy myšlenky připadají užitečné pro divadlo. Na výstavě jsem viděla toto, tyto prvky, moduly:

- Kruhová sedačka ve foyer pro návštěvníky, která se téměř nepostřehnutelně pomalu otáčela kolem své osy
- Obrovský černý mělký bazén, na jehož hladině se objevují a mizí lekníny ze zvukových vibrací
- Proměňující se kresby světlušek
- Bioreaktor s kvasinkami za sklem
- Tapeta z filmu Marilyn
- Piano
- Balónky naplněné héliem ve tvaru rybiček
- Mluvící kámen
- Asi dva filmy
- Nepravidelně klesající a stoupající žaluzie na oknech
- Slyšela jsem rádio vysílající různé berlínské stanice, hru na piano a různé zvuky

Výstava je však především jednotný celek (ostrov), nikoliv přehlídka jednotlivých artefaktů, výrobků a produktů. Na jednotlivá díla jsem si musela zpětně pracně vzpomenout, ačkoliv zážitek ve mně pořád zůstává podobně živý. Proto na to musím jít jinak. Do výstavy totiž bylo možné se celkem ponořit. Jednotlivé části byly v prostorových vztazích (modulová souvztažnost). Zkusím výstavou opět projít.

Nejdříve jsem si sedla na tu sedačku, abych si přečetla tiskovou zprávu k výstavě. Až potom jsem si všimla, že se pomalu otáčím. Ze sedačky jsem mohla pozorovat proměňující se kresby světlušek. Kresby byly z výstavy *Continuously Habitable Zones* (2011). Původně chtěl Parreno ukázat celý film *C.H.Z.*, ale nakonec se rozhodl ukázat všechno kromě filmu. Ze sedačky jsem měla výhled do vedlejší místnosti na velkou květinovou tapetu a dočetla jsem

Zuzana Sceranková 15/5/20 19:32

Comment [27]: Scénografie v představení *Oči v sloup* je do jisté míry podobně přítomná i absentující. Na scéně ze začátku téměř nic není, a to, co tam je, kopíruje architekturu prostoru, čili téměř zaniká. O věcech, které na scéně vidíme, si nejsme celkem jisti, jestli jsou záměrem, anebo neuklizeným nepořádkem. Ke konci je scéna zahlcena objekty, ale není jasné, s jakým klíčem byly vybrány, neevokují žádný konkrétní prostředí. „Předměty jsou vytrženy ze svých obvyklých souvislostí, cílem tohoto vytržení však není hra s imaginací a přeznačováním, nýbrž rovnou jakési odznačování. Věci se stávají nevyzpytatelnými partnery jen o trochu méně nevyzpytatelných performerů.“ (zdroj PROCHÁZKA, Tomáš. *Svět a divadlo*. 2020, XXXI. (Druhé), s. 62) **Nepamatujeme si zpětně jednotlivé prvky, spíše snad to, jak na sebe působily. V jedné scéně ke konci představení za sebe Vévoda nekonečně dlouho vyhazuje série různých předmětů pohybem levé paže směrem k zátylku. Například lehký, tichý dopad badmintonových košíčků po hlasitých, rozpadávajících se knížkách se do nás otiskuje spíše jako kontrast těchto dvou zvukových ploch, než význam pro „příběh“.** Kód představení zůstává pro diváka často skrytý, ale není na kladen důraz na to, abych do divák rozluštil. Stačí, aby tyto jevy v sobě nechal rozrezonovat.

se, že byla použita jako pozadí Parrenova filmu Marilyn (2012). Nyní se dostala do popředí jako samostatná věc pokrývající jednu celou stěnu galerie bez svého zastřešujícího díla. Emancipovala se. Když jsem se ze sedačky vydala na pochůzku po východní části muzea, viděla jsem, jako se neustále zvedají a klesají žaluzie na vysokých úzkých oknech v nepravidelném rytmu. U květinové tapety byl bioreaktor a u něj na zemi seděl takový hacker a na laptopu plamenně psal nějaký kód. Když jsem přišla do místnosti s kamenem, nejdřív jsem se na něj jen dlouho dívala, než jsem zjistila, že mluví, ale ani si nepamatuju, jak jsem ho vlastně aktivovala. V prázdné místnosti s pianem jsem nabyla trochu zklamání a řekla jsem si, že je to přeci jen konceptualista. Lekniny na hladině bazénu jsem si všimla, až když jsem bazének míjela podruhé cestou do západního křídla Martin Gropius Bau. Najednou jsem uslyšela piano hrající z rádia, které naladily kvasinky z bioreaktoru. Už jsem byla do výstavy plně ponořená. Do hlavy se mi dostal obraz někoho hrajícího na piáno v prázdné místnosti a Parrenovi jsem to záhy odpustila. Prošla jsem místnostmi s filmy *Anywhen* (2017) a *The Crowd* (2018), které byly pro tuto výstavu oproti původním verzím znovu přestříhány⁵⁶. Poslední, co jsem na výstavě viděla, byla instalace *Orange Bay*, která je nainstalovaná na oknech západní strany budovy. Když slunce zapadá a začne svítit do oken, teplota se v místnosti změní a muzeum automaticky zvýší klimatizaci⁵⁷. Místnost je plná heliových balónek, které podle aktivity výdechů klimatizace stoupají anebo klesají. Byla jsem v galerii odpoledne, tedy většina balónek byla u stropu, protože okna se zahřívala. Byl krásný sluneční den.

3.2.3 Bioreaktor

Nyní se zastavíme u zmíněného bioreaktoru. V prosklené laboratoři se v kádinkách množí mikroorganismy-kvasinky. Jejich pohyby snímá počítač a převádí je na algoritmy, které do jisté míry ovlivňují průběh výstavy. Výstava se stala jejich světem. Parreno svoji roli v rámci výstavy definuje jako vstupní data, která nastartovala procesy. Tyto jsou převedeny do hardwaru, jehož chování je dále ovlivňováno událostmi uvnitř bioreaktoru. Parreno ve spolupráci s programátorem vytvořili korespondence mezi chováním kvasinek a událostmi výstavy. Kvasinky jsou krmeny a po chvíli začnou být pozorné vůči okolnímu světu a předpokládat, co se stane, kdy se od nich bude žádat, aby nastartovaly svůj metabolismus apod. V těchto momentech se jim začíná vytvářet jakási paměť. Například kvasinky vědí, že

⁵⁶ KAMM, Joanna. Philippe Parreno: The creature is ready to eat. *Spike Art Magazine* [online]. 2018, 2018, , 5 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <http://www.spikeartmagazine.com/articles/philippe-parreno-creature-ready-eat>

⁵⁷ tamtéž

poté, co poběží film, dostanou cukr a začnou fermentovat, a tak se to pro ně stane součástí denního režimu. Pamatují si čas, kdy dostali glycerol a začali dýchat. Produkce vzduchu je zaznamenána bioreaktorem a převedena na data pro kontrolu určitých prvků výstavy. Kvasinky kontrolují například, kdy a kde se rozsvěčují, blikají anebo zhasínají světla, ladí stanice rádia, pouští zvuk na různých místech výstavy podle svojí vlastní vůle anebo kontrolují rychlosti pohybu leknínů. Bioreaktor Parreno vnímá jako stvoření vytvořené kontingencí. „*Výstava je ale taky hyper-objekt. Je to set orgánů bez kůže. Pokud odstraníš architekturu muzea, zůstanou ti dvě oči s kinem, dvě uši s piánem, kůži oken citlivou vůči slunci a teple, a kyberkúži, která je citlivá vůči všem zvukům nesoucím se prostorem. Všechno tráví bioreaktor, takže se stává jakýmsi proto-stvořením. Já se zajímám o stvoření jako takové, o jeho módy existence.*“⁵⁸ Během dvou a půl let vytvořili již tolik generací kvasinek, že poté co na výstavě zmutují, provedou DNA sequencing a uvidí podobu další generace. Paměť starých kvasinek dala doslova vzniknout nové formě kvasinek, novým stvořením vzniklým na základě zkušenosti s Philippem Parrenem. Umělec ale není tímto nástrojem fanaticky posedlý. Řekl, že „z kvasinek možná nakonec udělá koláč a sní ho. To bude konec, žádné další kvasinky.“⁵⁹

3.2.4 Citlivost vůči počátečním podmínkám

V interview se Parrena Joanna Kamm zeptala, proč nedal autor výstavě jméno. Jmenuje se tak, jak ji měl pojmenovanou ve složce v počítači „*Philippe Parreno, Summer 2018, Gropius Bau*“. S pojmenováním výstavy měl problém. „*Pamatuju si, když lidé mluvili o výstavě v Palais de Tokyo, nikdy nikdo neřekl „Anywhere, Anywhere Out of the World”. Tak potom mi připadá divné dávat jméno něčemu, co má problém být vůbec uznáno jako věc. Na čem záleží je čas a místo. Je to letní výstava a je v Gropius Bau. Proč nemít tuto pravdu v názvu? Příště by možná mělo zmizet i moje jméno. Místo toho by mohl mít jméno protokol bioreaktoru, stvoření, které přebírá moc.*“⁶⁰ Philippe Parreno zohledňuje ve svých projektech nejen specifický charakter prostoru, který má k dispozici, ale přidělený prostor pojímá jako začátek pro protokol, jako aktivní vstupní data, mezi nimiž vznikají spojení, vytváří jakousi prostorovou podobu hypertextu. Připadá mi, že je to něco jiného než site-specific přístup, a proto hledám slovník, kterým tento dojem popsat. Parreno v prostoru začíná jeho orientací, buzolou. Umístění oranžové fólie na západní okna muzea v instalaci **Orange Bay** upozorňuje

⁵⁸ tamtéž

⁵⁹ tamtéž

⁶⁰ tamtéž

Zuzana Sceranková 6/4/20 21:55

Comment [28]: „Práce se týká dystopického románu Gabriela Tardeho, v němž slunce umře a Země je vystavena permanentnímu západu slunce, což způsobí, že lidstvo se přestěhuje pod zem.“ (zdroj KAMM, Joanna. Philippe Parreno: The creature is ready to eat. *Spike Art Magazine* [online]. 2018, 2018, , 5 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <http://www.spikeartmagazine.com/articles/philippe-parreno-creature-ready-eat>)

na tyto opomíjené parametry prostoru: zahřívání oken u západu slunce v létě je stejně důležitý interiérový aspekt jako například typ podlahy nebo směr otevírání dveří do jednotlivých místností. Ostatně, klimatizace se tak jako tak po zahřátí oken zapne, proto je velmi produktivní využít ji jako hnací sílu pro určité dílo.

Dále se Parreno na prostor dívá ze strany času, načasování, současnosti, toho určitého „ted“ této výstavy: v jakém ročním období bude výstava probíhat a jakému klimatu dané místo geograficky podléhá. O rozhodnutí vystavit všechno, co vedlo k vytvoření filmu C.H.Z., kromě samotného filmu, řekl, “Je to příliš černé a tmavé, víc na zimu než na léto.”⁶¹ Z komunikačního hlediska výstavy mi připadá moudré a přirozené v projektu zohlednit naladění vnějšího světa, ze kterého návštěvník na výstavu přichází. Stejně přirozené jako položit otázku “jak se máš” člověku, se kterým mám schůzku. Výstava se mě sice na to, jak se mám, přímo nezeptá, ale mám k ní blíž, když cítím, že ví, co se za zdi muzea odehrává.

Třetím zásadním momentem je samozřejmě charakter architektury jako takové. Budovu muzea, “hardware” čte umělec skrze svůj software a myšlenkové postupy. Čtení prostoru přirovnává ke čtení z dlaně. Symetrická architektura muzea Martin Gropius Bau podle umělce produkuje smyčku anebo neperiodický cyklus (podle chování návštěvníka). Výstavní prostor je svojí kruhovou orientací sám o sobě cyklem, nicméně dveře propojující místnosti jsou v něm většinou uzavřeny a pro uskutečnění kruhu, návštěvník musí jít nahoru po schodech a opět dolů, což je v pohybu zpomaluje, ne-li zastavuje. Proto se Parreno rozhodl všechno uvést na jednu úroveň, otevřít dveře a cyklické čtení prostoru návštěvníkům zpřístupnit.

Výstava zde funguje jako celek a médium. Philippe Parreno podle mne vystavuje svoji vlastní citlivost, pozornost vůči místu a času, vůči výchozím podmínkám. Výstavou nebyly tolik objekty, ale jejich pečlivý výběr, ohled na prostor a prožitek, který nám dávají, když je vnímáme vedle sebe.

Dále chci upozornit na tento poslední zmíněný jednoduchý moment, a sice, že to bylo o umístění něčeho vedle něčeho jiného. Například piano a zvuk piana hrajícího z rádia anebo tapeta z filmu Marilyn, kresby k filmu C.H.Z. a film The Crowd. Všechno uvnitř výstavy souvisí se vším. To je trochu nicneříkající. Myslím tím, že rozhodnutí vystavit všechno, kromě samotného filmu, navzdory tomu, že jiný film tam je, otevírá nové horizonty, zaostřuje

⁶¹ KAMM, Joanna. Philippe Parreno: The creature is ready to eat. *Spike Art Magazine* [online]. 2018, 2018, , 5 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <http://www.spikeartmagazine.com/articles/philippe-parreno-creature-ready-eat>

dovnitř jednoho díla a dává nám informaci „aha, bez tohoto by ten výsledek nebyl, anebo by byl jiný“. Starší práce se zde objevují v nových konfiguracích, kterými komunikují nová sdělení. Sám Parreno říká, že to pro něj souvisí se stupni existence, s různými formami intenzity⁶². „*Film C.H.Z. je o hypotéze černé fotosyntézy, ale výstava v Gropius Bau je víc o světle, fotonech a fotosenzitivitě. Je to stejné s Marilyn - film tu není, ale tapeta navržená pro tento film, tu je. Je to o stupních existence. Film může existovat, ale kresby, které vedly k filmu, jsou stejně důležité jako film samotný. Film C.H.Z. zase vytvořil zahradu, tak co je víc důležité? Film, zahrada, nebo kresby, které připravily všechno?*“⁶³

3.2.5 V žádných dvou momentech není výstava stejná

Na výstavu se dá hledět i tak, že Philippe Parreno vystavuje v Gropius Bau čas. Nic nezůstává statické, neměnné, konstantní, možná snad kromě několika kreseb, ale i ty se objevují jen a tu a tam a tento rytmus určují kvasinky v bioreaktoru, čili se jedná o neperiodické cykly. Vše je v pohybu nebo v procesu stávání se něčím jiným: Žaluzie se otevírají a zavírají, zvuk je slyšet, pak se přeladí stanice anebo se celkem ztlumí, filmy a světlušky se objevují a mizí, ryby létají u stropu anebo klesají k podlaze a ve velkém bazénu zvukové vibrace střídavě vytváří vlny jako nehmotné lekníny. Parrenovy individuální objekty jsou součástí velké choreografie, v níž je všechno propojeno se vším, ale není úplně zřejmé, co nebo kdo a s jakou motivací nebo periodou jej řídí. Kód je divákovi neznámý. Je ale jasné, že nic není náhodné. (Deterministický chaos.) Umělcův technologický scénář aktivuje prostor a postupně předává kontrolu kolonii kvasinek, které se množí v bioreaktoru. V žádných dvou momentech výstava nebyla stejná. Návštěvníci zažívají neustálou transformaci a kvasinky jsou jediné bytosti, které si budou pamatovat každý jeden moment, jsou pamětí výstavy.

„*Výstava není jednoduše přístupná, není to efektní trik, který návštěvníka ohromí. Vyžaduje naopak zklidnění a čas, než člověk prozkoumá organismus, který v Gropius Bau vyrostl. Nestrhává na sebe pozornost; pozornost se v ní spíš vznáší.*“⁶⁴ Vyžaduje nejen fyzické zkoumání cyklického nastavení prostoru ale i mentální smyčky a přehrávání viděného v hlavě, než člověk začne rozumět variacím a možnostem všech jevů. „*Tento organismus totiž nemluví lineárním jazykem.*“⁶⁵ Všechno probíhá simultánně a musí být vstřebáno jako celek

⁶² tamtéž

⁶³ tamtéž

⁶⁴ KAMM, Joanna. Philippe Parreno: The creature is ready to eat. *Spike Art Magazine* [online]. 2018, 2018, , 5 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <http://www.spikeartmagazine.com/articles/philippe-parreno-creature-ready-eat>

⁶⁵ tamtéž

bez jasného vnitřního uspořádání. Ve výstavě je člověk unášen smyčkami, zrcadlením, vzájemně působícími věcmi. Parreno ustanovuje množství synchronicit mezi jednotlivými prvky a poodstupuje od tohoto deliria, které nechává fungovat po svém. „Dočasný dárek“⁶⁶, jak o výstavě píše Joanna Kamm, s nímž „bychom měli trávit tolik času, kolik to jen jde, dokud ho zde máme.“⁶⁷ Dočasný rozměr této výstavy je zajímavým pozorováním. Samozřejmě, všechno je dočasné, pomíjivé. Divadelní představení snad ze všeho nejvíc. Tím, že jsou zde prvky v pohybu, světlo, zvuk, filmy, světlušky se objevují a mizí, prvky nenásledují žádný fixní režim, je každý moment premiérou i derniérou zároveň. Výstava má procesuální, neuzavřený charakter. Návštěvník jí musí věnovat čas a zkoumat ji. Dívat se na ni jako na proces, nikoliv jako na věc.

3.2.6 Představení není definitivní tvar

S odstupem můžeme říct, že výstavou v Martin Gropius Bau se najednou stal samotný moment výstavy. To, že někdo přišel do muzea a díval se na to, co tam někdo jiný připravil, vpustil to do svého „trávicího systému“ a umožnil v sobě vytvořit vazby mezi jednotlivými objekty. Tato výstava je určena k tomu, aby se na ni někdo díval, aby se jí někdo prošel a aby na ni pak někdo dál myslel. Výstava byla silná v tom nenápadném navozování souvislostí mezi rybou, kamenem, gaucem a kvasinkami. Co tedy vystavuje Philippe Parreno? Vystavuje objekty a filmy, vnímavost vůči výchozím podmínkám, vystavuje čas anebo výstavu jako médium? Ať už je to jakkoli, Parreno dokazuje, že výstava (nebo divadelní představení) je všemi vztahy mezi svými jednotlivými prvky, a že není pouze svými atomizovanými částmi.

Celkově se tedy v této výstavě jedná o vysokou citlivost vůči počátečním podmínkám. Popsali jsme si moduly, které si umělec vybral, na příkladech jsme ukázali, že jejich výběr je pro vyznění celku esenciální, stejně jako nastavení stupňů intenzity každého prvku. Dále jsme zkoumali modulovou souvztažnost, tedy že moduly musí být pokládány vedle sebe citlivě, a že závisí na tom, jak se moduly navzájem ovlivňují, jaké vztahy mezi nimi vznikají a jak na sebe navzájem jednotlivé prvky odpovídají. Můžeme to pojmenovat jako prostorovou podobu hypertextu anebo Kulešův efekt ve výstavě. Parreno si uvědomuje, že každé rozhodnutí se v celku odráží a naopak. Vztahy mezi prvky vznikají a zanikají. Výstava není statická, ale procesuální a aktivní v každém okamžiku. Jednotlivé prvky probíhají simultánně. Není možné

⁶⁶ tamtéž

⁶⁷ tamtéž

Zuzana Sceranková 7/4/20 16:12

Comment [29]: Tyto souvislosti zmizí díky tomu, že se na ně někdo dívá. Návštěvník jako médium mezi umělcem a jeho ideou. Umělec snad vidí, co vytvořil, až když se na to dívají oči diváka.

Zuzana Sceranková 7/5/20 02:44

Comment [30]: V dokumentu *Secret Life of Waves* autoři komentují člověka jako přechodnou bytost. Pro přežití potřebujeme věci kolem sebe ohraničovat, dělit na začátky a konce, dát světu strukturu a řád. Naše kůže dává našemu tělu určitý tvar, ale jinak námi neustále prochází vlny, procesy, výměny energie, transformace buněk, metabolismus. Kladou si otázku, jestli „vidíme svět jako objekty, nebo jako procesy“. Rozdíl mezi procesem a objektem tkví v jejich energetickém popisu: „energie procesu je v pohybu, zatímco energie objektu je zamčená uvnitř něj“. Lidské oko skutečně vidí většinu věcí jako objekty. Je to pro naše časové měřítko přirozené, protože procesy jsou našemu oku buď skryté anebo probíhají tak pomalu, že je nejsme sto na půdorysu lidského života spatřit. Věci kolem sebe můžeme vnímat z pohledu jejich stability. Buď podstupují „neustálou změnu, anebo vykazují kontinuální odpor vůči změně“. Člověk je tedy podle tvůrců dokumentu vlna. A to nejen v metaforickém slova smyslu. Energie prochází mořskou vlnou, formuje jí do určitého tvaru, a posléze ji opouští a cestuje dál oceánem. Energie, která prochází naší stavbou atomů, rovněž formuje naše tělo do určitého tvaru, a potom nás opouští. „Člověk je vlna“. (zdroj MALONE, David a Andres THOMPSON. *Secret life of waves* [online]. Scotland: BBC, 2018 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=KpzqR3pb2z0>)

je vidět všechny naráz, ani je číst lineárně. Člověk musí projít cyklem výstavy několikrát a všimnout si všechny souvislosti.

Nejde o to, abychom tyto principy do divadelního kontextu aplikovali doslovně. Mířím tím k tomu, abychom si při výrobě divadelního představení připomínali, co je to vlastně za médium, četli mu z dlaně a poctivě dostáli rozměru divadla jako fyzického setkání a jeho devízám. Divadlo se mě víc, než kterékoli jiné médium může (metaforicky) zeptat, jak se mám. Může diváka svojí aktivní přítomností odvádět jak do fikčních světů, tak zdůraznit nově nabyté teritorium sedadla v jevišti jako aktuální a důležitou pozici. „(...) *to, co je pro určité médium specifické, a tedy vlastní pouze jemu, je právě to, co vidíme pouze tehdy, když se cosi při překlada do jiného média ztratí, takže teprve tehdy máme možnost si specifické vlastnosti média uvědomit.*“⁶⁸

V úvodu jsme si slíbili, že se na výstavu v Martin Gropius Bau i na představení jako takové podíváme prizmatem efektu motýlích křídel. V průběhu kapitoly jsme popsali roli citlivosti vůči výchozímu nastavení vztahů v rámci soustavy pro výstavu nebo pro divadlo. Představme si tedy divadelní představení jako systém s chaotickým pohybem: obsahuje prvky, o kterých lze do jisté míry dobře naplánovat, jak se budou chovat (světla jsou naprogramovaná ve světelném pultu, herci znají texty bezpečně z paměti, účín celku na publikum je ověřený veřejnou generálkou, scénografie pevně stojí atd.), nicméně od jisté chvíle (takového Liapunova času divadelního představení) se systém začne chovat náhodně. Určité momenty někdy „nezafungují“, kvůli nepřesné výslovnosti herce divák neporozumí pointě, světlo zasvítí mírně vedle a na předání důležité rekvizity není dobře vidět. V předešlé kapitole jsme to pojmenovali tak, že máme pod kontrolou výběr modulů, ale později začne organismus představení žít po svém a nelze jeho vývoj dlouhodobě předvídat, podobně jako dlouhodobá předpověď počasí není možná. Tato náhodnost vzniká i proto, že nikdy nevíme všechno o inscenaci, která nám vzniká pod rukama, a tedy podle meteorologa E.N. Lorenze, když měříme systém, o němž máme omezené informace, po jisté době začne být nepředvídatelný. Proto od jisté chvíle už tento organismus-představení rozhoduje sám o tom, jaké scény, věty ze scénáře nebo kusy scénografie ještě potřebuje a jaké jsou již navíc. Vybrané prvky na sebe začnou působit a určitá rozhodnutí vychází již z jejich konfigurace, nikoliv z vůle tvůrců.

⁶⁸ PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann, 2009. ISBN 978-80-87054-18-5, s.11

Nastavení výchozích podmínek, tedy výběr modulů anebo podněbí divadelního představení (námět, tým, instituce, herecké obsazení, scénář, výprava, hudba atd.) určuje, jak se tento systém bude dál vyvíjet. Každý drobný detail se později v systému projeví. Jen nevíme který a jak. Nikdy nevíme, kterou odchylku v průběhu představení způsobil který motýl.

Pro popsaní nepředvídatelnosti divadelního představení jako systému použijeme opět představení *Oči v sloup*. Herec, režisér a hudebník Tomáš Procházka ve své recenzi pro Svět a divadlo k představení *Oči v sloup* rovněž příhodně pracuje s pojmem chaos. Prvky představení totiž na první pohled skutečně nelze zastřešit nějakým konkrétním prostředím anebo skupinou postav. Předměty použité jako scénografie se snaží uniknout náznaku nějakého konkrétního kontextu. Herci s nimi zacházejí někdy ledabyle, jindy pečlivě, důvěrně anebo jako kdyby pro ně byly celkem neznámé. Každý jeden vybraný předmět jsme v celku ověřovali z několika paralelních hledisek a hledali jemnou vyváženost mezi tím, jak vypadají, k čemu slouží, jaký pohyb u jejich použití člověk dělá, jaký význam nesou atd. Čím víc rozhodnutí jsme udělali, tím jasnější se jevila rozhodnutí, která následovala. Představení si postupně „řikalo“ o to, co mu ještě chybí. Kód pro jednu scénu je například to, že se v ní objeví pouze předměty, s nimiž člověk dělá pohyb levou paží k zátylku. „*Vše působí dojmem jen ledabyle sklizeného nepořádku, během samotného představení se však stanou nástroji sofistikovaného chaosu, který jim teprve udělí definitivní smysl. Práce s objekty je v Očích v sloup na českých jevištích nevidaná a především nesmírně zábavná.*“⁶⁹ Procházka si všímá, že toto uspořádání není náhodné. Systém vykazuje určité kódy, vzorce, pravidla, ale jsou zde schované klíče pro vnitřní uspořádanost. Důvody a významy často zůstávají skryty na to, aby mohlo vyjít najevo gesto jako takové anebo věc jako taková. Při dlouhé scéně, v níž Vévoda za sebe vyhazuje série věcí (knihy, boty, inkousty, vidličky, termofory, badmintonové košíčky, kosti,..) vystává (více než hledání významu těchto předmětů) samotné vyhazování, parabola letu věcí, rozdílný zvuk jejich dopadu a hromadění na podlaze. „*Všechna tato nepatřičnost a výbuchy chaosu, či lunatického nakládání s předměty jsou samozřejmě vystavěné a kontrolované. Každý moment na scéně je kompozicí, pečlivou a promyšlenou,*

⁶⁹ PROCHÁZKA, Tomáš. *Svět a divadlo*. 2020, XXXI. (Druhé), s. 66

*postavy a objekty koexistují na scéně ve vlastním univerzu, v neustálém dialogu a není vždy jasné, kdo tu má navrch.*⁷⁰

Představení je živý organismus, jakýsi bioreaktor, soubor orgánů bez kůže, a je důležité ho tak vnímat. Díky kvasinkám v bioreaktoru vznikla vlastní paměť výstavy a chování všech objektů a procesů v muzeu (světlo, zvuk, pohyb,..). Jakési funkční podněbí výstavy (s vymezenými intervaly chování jednotlivých prvků) a zároveň mechanismus, který umí nahrávat sebe sama. Výstava je procesuální, není v žádné dva momenty stejná, podobně jako reprízy představení se liší jedna od druhé. Co je paměť v divadle? Co jsou „kvasinky“ divadelního představení? Představení existuje v mnoha paralelních, možných verzích, jak jsme si ukázali v první části. Podobně jako *ensemble forecasting*, tedy metoda předpovědi počasí, kdy se porovnávají různé simulace stejné situace s mírně pozměněnými podmínkami. Připomeňme si po třetí Parrenovu myšlenku stupňů intenzity a forem existence. „Aha, bez této kulisy by této film byl celkem jiný.“ Citlivost vůči výchozím podmínkám, přesnost a detail jsou nesmírně důležité principy v komponování divadelního představení a sázení všech jeho modulů vedle sebe. Chci si je zde připomenout. Stačí drobná změna a výsledek může být diametrálně odlišný. Jiná formulace věty, nevhodná světla, významy, které evokují hercovy boty... Představení není definitivní tvar, jediná verze jakési „pravdy“. Je to spíš struktura, která od jisté chvíle žije po svém. My se jí můžeme pokusit alespoň co nejpřesněji nasměřovat, kam nám připadá vhodné.

„Myslel jsem si, že mraky jsou živým organismem a že srážky jsou orgasmem ve smyslu, jak jej známe. Byl jsem přesvědčen, že když je člověk z 70% z vody, že „má právo“, když zemře, „zúčastnit“ se dění v oblacích. Ono to tak je, ale ne okamžitě, ale fyzikálním a chemickým procesem. Myslel jsem si, že čím víc zemře lidí, tím více je atmosférických srážek, tedy hydrometeorů – a že já jsem „organizační pracovník“ celého tohoto procesu... (zelený sešit, 20. 2. 1994) (...) CALVUS, CAPILLATUS – PLEŠATÝ, LYSÝ, VLASATÝ. Kdo dokáže, že OBLAK není živý organismus? Kdo dokáže, že oblačný útvar (CYKLÓNA), až 1000 km široký, nebo malá cyklónečka CUMULONIMBUS, ŠIROKÝ 1 KM, ale vysoký až 15 km, je nemyslitelný „jev“? Když je prudký vítr, člověk není schopen jít proti, musí se podřítit, zrovna tak musí obejít kopec nebo řeku, pokud kopec nepřeleze nebo řeku nepřelave... I oblak se chová tak,

⁷⁰ PROCHÁZKA, Tomáš. *Svět a divadlo*. 2020, XXXI. (Druhé), s. 67

Zuzana Sceranková 10/5/20 21:48

Comment [31]: Detail je totiž bránou do jiné úrovně komplexnosti, do mikrosvěta. Podívejme se například na šestiúhelníkovou konstrukci sněhové vločky. Bylo spočteno, že pravděpodobnost nalezení dvou úplně identických vloček, je asi 0,00...1, kde před jedničkou je víc než 700 nul. V každé vločce, v tomto detailu, a její jedinečné geometrii se odráží svět a ona se odráží v něm. Je na zemi jediná toho tvaru a té struktury.

že reaguje na nerovnosti terénu svým „společstvím“ kapek. Je to neustálý děj, neustálá reakce, neustálý rychlý pohyb.“⁷¹



/11

3.3 Hypertextové možnosti divadla

„Indeed, the more data we have, the less it signifies a coherent world.“⁷²

Co se týče trvání výstavy a vůbec okrajů věcí (a autorství je jedním z takových okrajů), Philippe Parreno sám tvrdí, že touží po výstavách, které by trvaly mnohonásobně déle, než jak je zvykem, a které by začaly u něj a jeho návrhů a postupně by se mohly proměnit v něco jiného, co by přebralo kontrolu. Tvrdí, že „nemusí být autorem až do konce“⁷³. Co se týče začátků a konců výstav, vernisáží a dernisáží, kdy všechno začíná a pak končí, vidí Parreno v těchto ohraničeních problém. Tvrdí, že by rád udělal výstavu, u níž není jasné, kdy začíná a končí. Částečně si toto už splnil u výstavy s Liam Gillick „To the Moon via the Beach“, kde tyto hranice byly znejistěny. Návštěvníci viděli nějaké lidi dělat různé věci, ale nemohli si být jistí, jestli je to už performance anebo ještě práce na něčem jiném. Kde jsou tedy začátky a

⁷¹ TYPLT, Jaromír. *Jak se dělá počasí* [online]. 2001 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z:

<http://www.typlt.cz/ecrits/img/kosek-pocasi-2001/>

⁷² MORTON, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. 1. Minneapolis: University of Minnesota, 2013. ISBN 0816689237, s. 104

⁷³ KAMM, Joanna. Philippe Parreno: The creature is ready to eat. *Spike Art Magazine* [online]. 2018, 2018, , 5 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <http://www.spikeartmagazine.com/articles/philippe-parreno-creature-ready-eat>

Zuzana Sceranková 7/4/20 18:01

Comment [32]: Připomíná mi to práci choreografa Jeroma Bela. Dlouhodobě se zabýval doslovností ve svých pracích a poté, co jednu choreografii pojmenoval „Last piece“, bylo pro něj nepřijatelné, aby udělal cokoli dalšího. Navzdory tomu ho různí dramaturgové a kurátoři přemlouvali, aby to ještě zvážil. Bel tedy uvažoval, jak udělat představení, aniž by byl autorem. Zavolał Xavierovi LeRoy a nabídl mu, aby vymyslel a nazkoušel choreografii, zatímco sám odjede na dovolenou a potom se pod dílo podepíše. LeRoy nabídku přijal pohotově pod jednou podmínkou: že se představení bude jmenovat Xavier LeRoy. Čili Xavier LeRoy nazkoušel představení, které se jmenuje Xavier LeRoy by Jerome Bel, přičemž Bel toto představení zhlédl až na jeho premiéře, nicméně byl prohlášen za autora. (Zdroj <http://www.xavierleroy.com/page.php?sp=54e59ecc36602be4e50bbc961458fc724e63011a&lq=en>)

konce? Existuje ohraničení? Jako ideálním, byť zatím ještě ne úplným, řešením těchto otázek mi připadá pojem hypertext. Hypertext nemá střed, ani okraje, ani možnost lineárního čtení. Je to spíše prostorová podoba textu. Domnívám se, že výstava Philipa Parrena se podobá hypertextové struktuře. Vztahy v prostoru mezi jednotlivými součástmi jsou zvláště plastické. Není to jen o tom, že jedna věc leží vedle jiné, ale o to, jestli je v její bezprostřední blízkosti, nebo se naopak nachází záměrně daleko. Návštěvník pak musí tuto prostorovou mezeru překonat, aby se mu určitý význam vyjevil.

Hypertext je způsob strukturování textu, který není lineární. „*Co Košek téměř neunáší, je lineárnost. V době tvoření obrázků nedokázal přijmout čtení, psaní ani uvažování postupující jenom jedním směrem. Plocha papíru se mu tak oživovala a nabíjela pod rukama. Stávala se aktivní blánou, která jako by sama vedla všechno stáčení, roztékání, přelévání a propojování písma. I změna tlaku na tužku měla svůj význam.*“⁷⁴ Hypertext obsahuje odkazy, skrze které se odkazuje na jiné informace v rámci systému. Zjednodušuje publikování, spravování a vyhledávání informací. Nejrozšířenějším hypertextovým systémem je World Wide Web. Hypertext funguje tak, že kurzorem označíme podtržený text, klikneme na něj a tím zobrazíme obsah tohoto odkazu. Hypertext jako médium představuje nesmírně zajímavou (a trochu děsivou) platformu pro pohybování se skrz informace, pro vlastní řízení tohoto pohybu a pro vyjevování vztahů mezi informacemi. Hypertext potírá předem určenou hierarchii informací. Tu si vytváří čtenář sám, neboť neexistuje hlavní centrální text, kterému by ostatní texty byly podřízeny. Neexistuje předem určené pořadí četby. Naproti „ploché“ koncepci rozložení tištěné stránky, čtenář v hypertextu nese zodpovědnost za organizaci textů, které čte. Zodpovídá za jejich výběr, za „prostorový“ pohyb mezi paralelními texty a za svoji čtenářskou cestu. V hypertextovém prostředí se stává čtenář spoluautorem textu, jelikož se podílí na jejich publikaci. Tím, jak co a v jakém pořadí čte, volí významy, které mezi sebou propojuje, a rozhoduje o **finální podobě textu.** George P.Landow, profesor Brownovy University a autor knihy Hypertext 2.0 a 3.0 chápe „(...) hypertext jako naplnění různých aspektů poststrukturalistické i postmoderní koncepce otevřeného textu: opuštění paradigmata centra a kraje, hierarchie a linearity. Tím, se hypertext odlišuje od tištěných médií, pro která je typická linearita, kontinuita a hierarchie, která vyplývá z jejich trojrozměrné povahy. Způsob četby představuje základní odlišnost klasického textu od hypertextu, která

⁷⁴ TYPLT, Jaromír. *Jak se dělá počasí* [online]. 2001 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <http://www.typlt.cz/ecrits/img/kosek-pocasi-2001/>

Zuzana Sceranková 15/5/20 23:12

Comment [33]: K tomu, co si přečte, se může dále vyjadřovat, vytvořit vlastní obsah a propojit jej s přečteným, čímž se stává autorem v plné míře. Autorství se ale v této podobě textu přesouvá někde mezi a lze říct, že obě strany („autor“ i „čtenář“) přijímají a vysílají zároveň. Ten, kdo vysílá, nemá kontrolu nad tím, co se stane s jeho obsahem, s čím bude propojený, v jakém kontextu bude přečtený. Autorství je rozptýlené do sítě.

předpokládá multisekvenční čtení.⁷⁵ Text přestává být fyzicky izolovaný „uvězněn na tištěné stránce“, jak o textu na papíře mluví Ted Nelson, a tak se stírá hranice mezi tím, co je uvnitř a vně textu. Text je prolinkovaný a obklopený odkazy, které s ním nějak souvisí a kontextualizují ho.

Slovo hypertext poprvé použil v roce 1965 americký sociolog, filozof a počítačový vědec Theodor Holm Nelson. Původně to mělo sloužit jako rozvinutí rodící se myšlenky výuky podporované počítačem v době, kdy na Harvardu existoval pouze jeden počítač.⁷⁶ Hypertext Nelson chápe jako primárně elektronické médium, které vytváří nové prostředí pro práci s textem, jako komplexně propojený systém, jehož na papíře nelze dosáhnout.⁷⁷ Dnes si hypertextové prostředí představují spíše jako platformu, ale Ted Nelson míří ve svém celoživotním projektu Xanadu ke skutečnému totálnímu hypertextu, tedy docuversu (složenina slov document a universum), „který by shromažďoval a propojoval všechny existující texty“⁷⁸, jakási paralelní literatura prolinkovaných dokumentů. Xanadu by fungoval jako „nesekvenční, nelineární text s rozvětvenou strukturou, která se skládá z textových bloků propojených různými spojeními a (nabízející) čtenáři různé čtecí trasy“.⁷⁹ Xanadu jako alternativní pojetí World Wide Webu je projekt, který Nelson vyvíjí od 60. let minulého století a ve své vizi pokračuje dodnes. Xanadu se jako celek nikdy nedostal do provozu, ačkoliv na webu lze najít modelové verze a Nelsonův tým vyvinul řadu prototypů a aplikací. Tento projekt byl však úplně zastíněn World Wide Webem navrženým Timem Bernes-Lee, který Nelson podrobuje [ostré kritice](#).

3.3.1 Jeden nápad může být na více místech

V dokumentu německého režiséra Wernera Herzoga *Lo and Behold Ted Nelson* popisuje moment, když mu bylo asi pět let a plavil se na malé loďce se svým dědou a nořil ruku do vody. Pozoroval, jak voda protéká mezi jeho prsty, jak se rozděluje v místě, kde narazí na jednotlivý prst, a za ním zase spojuje pokaždé jinak. Neuvěřitelné množství spojení v celém

⁷⁵ LANDOW, George P. *Hypertext 2.0: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. 2nd edition. Baltimore, Maryland, USA: Johns Hopkins University Press, 1997. ISBN 978-0801855863

⁷⁶ VLNAS, Jan. *Web, který nebyl: Xanadu a alternativní pojetí hypertextu* [online]. Praha, 2017 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/91842>. Magisterská práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Šisler, Vít, s. 17

⁷⁷ VLNAS, Jan. *Web, který nebyl: Xanadu a alternativní pojetí hypertextu* [online]. Praha, 2017 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/91842>. Magisterská práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Šisler, Vít, s. 96

⁷⁸ https://cs.wikipedia.org/wiki/Ted_Nelson

⁷⁹ tamtéž

Zuzana Sceranková 9/5/20 23:34

Comment [34]: „The computer world is not just technicality and razzle-dazzle. It is a continual war over software politics and paradigms. With ideas which are still radical (...) We hope for vindication, the last laugh, and recognition as an additional standard-- electronic documents with visible connections. (...) We have continued to pursue these ideas, with no funding and no support, and despite ridicule and attack. (...) With our limited resources we can only go slowly, unlike today's Red Bull-fueled young teams. (...) Though our ideas have been pushed out of the way, they are still good. We expect vindication, and eventual acceptance as a fundamental document type and format that will stand tall against the paper imitations. (...) What we need is not just visible connection, but a rational and extensible structure behind it-- a way of grouping parallel documents and managing their visible interconnections. That is defined by the data structure, which we will publish when ready. (...) We fight on.“ (zdroj Xanadu.net)

vesmíru ho fascinuje dodnes a projekt Xanadu je vlastně přeložení snahy pracovat s vazbami mezi věcmi a neztratit je. (*Což je podobně utopické, jako chtít zachytit všechny vazby v rámci počasí v každý jeden moment a zaznamenat je.*) Jan Vlnas⁸⁰ ve své diplomové práci na Filozofické fakultě píše, že Nelson od dětství bojuje „s organizací všech nápadů, myšlenek a materiálů. Zkoušel různé papírové organizační systémy, kartičky, Filofax, ale žádný neřešil fundamentální problém: jeden nápad může být na více místech.“⁸¹ Ted Nelson navrhuje nástroj, kterým toto lze ošetřit, tzv. transkluze obsahu. Tento nástroj má pomáhat s organizací myšlenek a zabránit duplikování obsahu. Nelson v rozhovoru s Herzogem kritizuje převzetí principu „cut and paste“ z papíru do digitálního prostředí a jeho zrady Larrym Tesslerem, což v rozčilení označuje za „zločin proti lidskosti“⁸². Transkluze naproti tomu představuje jakési „okno do jiného dokumentu“.⁸³ Funguje tak, že konkrétní informace nebo myšlenka zůstává na jednom místě, ale je možné se k ní z různých zdrojů odkázat, je možné jí procházet a spojovat se s ní, takže se může nacházet napříč různými dokumenty, aniž by se kdekoli zdvojovala. Citace, odkazování se, referování k jiným obsahům je nesporná součást divadla. Máme v něm možnost tyto reference fyzicky vidět a přesně je zacílit tak, jak si to Nelson přeje u textových dokumentů. V první kapitole jsme u Pustého ostrova zmínili možnost představení jako rozcestníku významů, tedy okna do jiných inspiračních zdrojů. Odkazování se k jiným obsahům vnímám jako komunikační výhodu umění obecně, pokud se s parafrázovanou myšlenkou či obrazem pracuje vědomě a na principu „okna do jiných světů“.

Mladá norská choreografka Ingri Fiksdal si ve své disertační práci vymezila čtyři choreografické principy, z nichž jeden je multireferencing, tedy mnohonásobné odkazování k jiným obsahům. “I believe that an original idea is a rare thing. (...) One cannot *not* work multi-referentially; there is no outside of reference. Yet, this doesn't indicate that one cannot have new experiences, as no one has „seen it all“. In my work I employ Multi-Referencing as a choreographic principle through actively referring to a multiplicity of different things and

⁸⁰ VLNAS, Jan. *Web, který nebyl: Xanadu a alternativní pojetí hypertextu* [online]. Praha, 2017 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/91842>. Magisterská práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Šisler, Vít.

⁸¹ Taméž, s. 45

⁸² HERZOG, Werner. *Lo and Behold: Reveries of the Connected World* [online]. 2016 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Bqx6li5dbEY>

⁸³ VLNAS, Jan. *Web, který nebyl: Xanadu a alternativní pojetí hypertextu* [online]. Praha, 2017 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/91842>. Magisterská práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Šisler, Vít, s. 73

contexts simultaneously within a piece. The attempt is, through overload, to empty out the different references' content and meaning in order for new experiences to occur."⁸⁴ Od postmoderní pluralitní koláže a eklekticismu jsme se skrz konstantní (a instantní) sdílení obsahů na internetu dostali do jakési fáze neustálého remixu, převypravování viděného a slyšeného, koloběhu myšlenek, sdíleného podhoubí informací a obrazů. Je to přirozená adaptace na to, jak svět vypadá. Fiksdal mluví o vrstvení významů a obsahů do takové míry, že je jím představení nasycené a dojde k jakémusi rosnému bodu, v němž vzniká něco nového, dosud neviděné. Chci zde připomenout, jak tyto tendence (prosazující se v evropském divadle již v 90. letech) pojmenovává divadelní kritik a učitel divadelní vědy na Univerzitě v norském Bergenu Knut Ove Arntzen. Používá pojem „re-telling the world“, což mi připadá poněkud přesnější než multireferencing. Tvrdí, že divadlo už neslouží k tomu, aby cokoliv vysvětlovalo. „A re-telling the world would today probably be in post-ideological sense, and aiming at paraphrasing the world in multidimensional ways, also with regard to different identities.“⁸⁵ Čelíme výzvě umět rozlišovat mezi vypravováním (v němž se už nahromaděné vrstvy referencí rozpustily do sebe navzájem, aby vzniklo jiné, specifické vyprávění) a převypravováním čili parafrázováním. Celá tato práce je částečně položená na základech převypravování viděného, slyšeného a přečteného. Převypravování je podle mého důležitá součást zažívání světa, pozornosti a péče vůči němu, protože mu předchází naslouchání a dívání se. Pokládám ale za zásadní sledovat, jak na sebe jednotlivé reference působí, a pojmenovávat právě tyto nové energie, které vznikají mezi převzatými prvky, například i v rámci komponování představení. Re-telling vnímám jako silný nástroj, ale Ted Nelson podle mého připomíná zásadní věc - obraz „okna do jiných světů“, tedy uvědomování si, odkud, skrze co a na co se díváme. Tedy pokud se vrátíme k první kapitole, jestli se díváme z pevniny na ostrov, z ostrova na oceán, anebo plujeme oceánem bez výhledu jakékoliv pevniny.

3.3.2 Zploštění myšlenek lineárního řazení

Druhý problém, který chtěl Nelson svým konceptem hypertextu vyřešit je silné zploštění myšlenek linearizací na papíře. Na svém webu Xanadu.net Ted Nelson kritizuje Microsoft

⁸⁴ FIKSDAL, Ingrid. *Affective choreographies*. 1. Oslo: Oslo National Academy of the Arts, 2019. ISBN 978-82-92613-81-8, s. 31

⁸⁵ ARNTZEN, Knut Ove. *Post-mainstream as a geocultural dimension for theatre* [online]. Juli 1998 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <http://www.inst.at/trans/5Nr/arnitzen.htm>

Word a PDF formát jako imitaci papíru, zatímco v rámci svého projektu si klade otázku, jak formát tištěné stránky v digitálním prostředí naopak vylepšit. V rozhovoru s Herzogem vyjadřuje touhu zobrazit propojenost myšlenek v rámci psaných textů. Proces psaní na papíře popisuje jako redukci a stírání vějíře všech propojení do úzké sekvence, což je podle něj mylná a špatná komprese toho, co by se naopak mělo šířit všemi směry. „Vždy mi na tom přišlo něco špatného, protože se pokoušíte vzít všechny ty myšlenky, které měly nějakou strukturu, řekněme, zcela vlastní prostorovou strukturu, a přesunete je do lineární formy.“ (Rozhovor s Nelsonem podle Whitehead, 1996)⁸⁶ Xanadu tuto potíž řeší oboustranným anebo plovoucím odkazem a vizualizací vazeb. Zatímco u standardních jednosměrných hypertextových odkazů na webu uživatel skáče kamsi do neznáma („jump-link“ podle Nelsona), v systému Xanadu jsou vazby jednak velmi přesně zacílené (odkaz vede na konkrétní parafrázovaný odstavec, větu, slovo, myšlenku) a jednak jsou viditelné, čili uživatel vidí, kam a kudy je vedený. Odkazy jsou zároveň oboustranné, čili spojení funguje v obou směrech a uživatel vidí, nejen kam se odkazuje, ale i odkud.⁸⁷

Připomeňme si otázku z úvodu k této kapitole: Existuje nějaká hierarchie na sebe působících modulů? Lze říct, který na který začal působit jako první? Vypůjčíme-li si pro divadlo z pojmu hypertext to, že se jedná o formu autonomního řízeného čtení a řetězení textů, vede nás to už po několikáté k motivu nelinearity a aktivního diváctví. Nelineární divadelní představení není doslovně možné. Nicméně, Ted Nelson se u pojmu hypertext neustále odkazuje k prostorové podobě myšlenek. Divadlo *je* takovou prostorovou podobou myšlenek. Proto je důležité dbát na to, aby vztahy mezi navzájem působícími prvky byly plastické, živé, oboustranné. Problém zplošťování myšlenek není jenom problém psaného textu na papíře, ale často i divadelních představení. Dobrým nástrojem k překonání tohoto mi připadá vědomé využívání simultaneity, nelineárních kompozic a toho, že jevy v divadle mohou probíhat zároveň a vyzývat diváka k tomu, aby s tím ze své pozice pracoval.

Simultaneita vnímání je skutečnou výzvou. Nejde ale o to, abychom všechno „uvnímali“. Zajímavé je sledovat, jak se co skládá, s čím se spojuje, co přehlídeme a jaký nový obsah tato mezera generuje. Je to nástroj, který pracuje s mezerami mezi **vnímaným a**

⁸⁶ VLNAS, Jan. *Web, který nebyl: Xanadu a alternativní pojetí hypertextu* [online]. Praha, 2017 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/91842>. Magisterská práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Šisler, Vít, s. 71

⁸⁷ Tamtéž, s. 75

nepovšimnutým. Divadlo může uvolnit divákovu pozornost a nabídnout jí víc svobody díky simultánnímu dění, které rozráží pevnou hierarchii a rozvrh toho, co má být kdy viděné. Pustý ostrov chrání 15.000 obyvatel do jisté míry pracuje s prvkem volné četby v mapě během představení, které není námi kontrolované, a tedy je ponecháno na divákovi, co si v jakou chvíli přečte a který text si spojí se kterým z Obyvatel. V představení Oči v sloup dochází k více systematickému paralelnímu komponování. Uvedu zde jeden příklad. Herečka Vendula Holičková upozorní diváky na to, že za malý moment udělá drobný, téměř nepostřehnutelný pohyb, a v tu chvíli Dan Šváb a Ondřej Bauer sehrají akci, v níž Šváb hází klacky pod nohy Bauerovi, ten je přeskakuje a posléze je v běhu uklízí. Divák si pochopitelně drobného simultánního pohybu Holičkové není sto skrz ty hlučné klacíky všimnout. Nemluvě o stínu plastové kočky máchající levou paží směrem k zátylku promítaného na zadní horizont během celého představení a další řady simultánních jevů. „Pro celou trilogii (*pozn.Skončí to ústa, Hra na uši a Oči v sloup*) je charakteristické nahrazování a zaměňování pojmů a slov, nenápadná, ale o to důkladnější dekonstrukce jazyka a precizně vystavěné nelineární kompozice. V závěrečném dílu trilogie se k tomu přidává i pečlivá a rafinovaná práce s objekty a samotným prostorem.“⁸⁸

3.3.3 Divácké trasy

Divák, který přijde v určitou hodinu na představení a věnuje mu svůj koncentrovaný, vymezený čas, představuje nesmírně živého příjemce toho, co mu je předkládané, aktivní plochu, součást podněbí. Chci zde připomenout, že je důležité nepodceňovat to a jít tomu vstříc. Tím, že divadlo disponuje přítomností a vzájemnou výměnou mezi aktéry a diváky, je možné myšlenky a významy v představení vrstvit a nechávat plynout paralelně vedle sebe. Divák má zde podobně, jako je tomu u **hypertextového čtení**, zodpovědnost za svoji diváckou trasu. Může číst divák představení jako hypertext? Domnívám se, že ano, neboť si vybírá, na co vrhá pohled a v jakou chvíli pohledem a sluchem řídí svoji pozornost, řídí svůj pohyb skrz předkládané myšlenky. Může se dívat na představení víc jako na proces než jako na věc. Tímto má prostor představení takový čtvrtý rozměr, diváka, který si vybírá, jak si obrazy v daný okamžik poskládá, jak se mu vyjeví vztahy mezi vším, co vidí. Díky tomu je nejen každá repríza jiná, ale každé představení na sítnici očí každého z diváků trochu jiné.

⁸⁸ PROCHÁZKA, Tomáš. *Svět a divadlo*. 2020, XXXI. (Druhé), s. 65

Zuzana Sceranková 15/5/20 23:22

Comment [35]: „Jsou tam (v Martin Gropius Bau) jen tři místnosti úplně prázdné. Vytváří moment, jako v kině, kdy máš záběr, který neukazuje nic jiného než tvoji vlastní pozornost, co se bude dít. Vytváří to bod, kde jsi spíš na straně věci než před věcmi jako pořád.“ (zdroj KAMM, Joanna. Philippe Parreno: The creature is ready to eat. *Spike Art Magazine* [online]. 2018, 2018, . 5 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <http://www.spikeartmagazine.com/articles/philippe-parreno-creature-ready-eat>)

Zuzana Sceranková 9/5/20 23:32

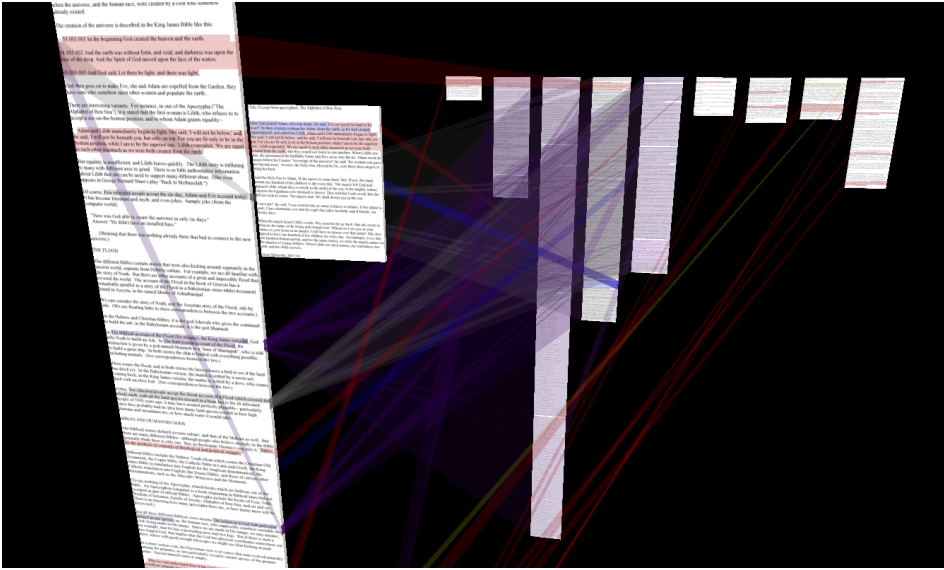
Comment [36]: *Existuje divadelní verze hypertextu? Jakési hyper-divadlo? A je to spíš námět, nebo žánr? S hledáním tématu pro představení mám vždy problém, protože jak jsem už na začátku psala, rozhovory mi dělá velké potíže. Většina témat mi připadá zajímavá. Taky proto, když jsem přišla za Robertem Smolíkem s tím, že bych chtěla udělat představení, v němž bude účinkovat scénografie jako taková a do níž otisknu svoje léta strávené soutěžním tancováním, v otázce hledání tématu mi poradil, ať si do náhodné knížky zabodnu náhodně prst do a podle toho určím námět. Na konzultaci jsme to spolu udělali a vypadlo z toho téma *Obrazy skřítků*. Potom jsem oslovila ke spolupráci Natálii, poslala jsem jí několik textů, z níž chci vycházet a tento název. Natálie s účastí na projektu souhlasila, ale nezdál se jí ten název. Náhodné zabodnutí prstu doma do náhodné knížky (tuším, že to byla *Anatomie melancholie*) zopakovala a přišla s názvem *Pustý ostrov chrání 15.000 obyvatel*. Jsem zvědavá na to, o čem bude představení *Obrazy skřítků*.*

V následující kapitole se zaměříme právě na to, jakým způsobem se divák dívá a jestli se do něj to, co vidí, nějakým způsobem otiskuje.

Hypertextové divadlo:

- Dbá na výchozí podmínky
- Dbá jak na celek, tak na detail
- Dbá na výběr prvků a nastavení jejich intenzit
- Vnímá představení jako neuzavřený tvar, jako živý organismus
- Nechává divákovi svobodu divácké trasy (využívá simultaneitu)
- Nehierarchizuje prvky
- Vědomě pracuje s multireferenčností
- Vnímá celek víc než jako součet jeho prvků





/13



/14

4 Zúčastněný divák

4.1 Dívá se divák?

„Naučit se znovu vidět mi připadá jako nejaktuálnější – nebo chcete-li nejpoliticičtější – umělecká tendence všech dob.“⁸⁹

NVSBL je **neviditelné** představení maďarské choreografky Eszter Salamon. Čtyři tanečnice na jevišti se postupně vyjevují ze tmy, světlo se pomalu rozlévá prostorem. Po dobu přibližně 50 minut zachovají tak pomalé tempo dokonale plynulých pohybů, že divák musí neustále odvracet zrak z jeviště a znovu se na něj podívat, aby se ujistil, že se tanečnice skutečně za ten krátký okamžik pohnuly. Salamon o představení NVSBL řekla: „Naše vizuální vnímání nám neumožňuje úplný obraz nebo ideu reality. Přesto viditelná realita má přímý vliv na to, jak budujeme náš vlastní obrázek skutečnosti. Pokud viditelná realita je neúplná a není schopná nám zajistit spolehlivý obraz skutečnosti, její praktická hodnota musí ležet někde jinde. Kde a kdy? Skrze toto představení hledám tato místa a tyto momenty. Představení reflektuje zobrazování obecně, s důrazem na politické a performativní hranice toho, co samo sebe ukazuje. (...) NVSBL je pokusem o zviditelnění myšlenky skrz mikro-události. Zdůrazňuje nemožnost reality těchto těl a narušení naší představy o nich. Představení vede diváky k „obrazovým halucinacím“ a limitům obrazového vnímání skrze momenty smyslového, intelektuálního a emocionálního rozpoznání.“⁹⁰

Připomeňme si zde myšlenku toho, že detail je jakousi bránou do komplexních mikrosvětů. NVSBL je složené výhradně z detailů. Na tomto představení je absolutně fascinující, že nevidíme to, co vidíme: naše oko reálně vidí, že pohyb probíhá, ale my nedokážeme uvidět, že ten pohyb vidíme. Nedokážeme se takto nastavit, zpomalit, nevnímat všechno kolem, zastavit neustále **sakadické oční pohyby** a neanalyzovat. Jen se dívat a vnímat. Narážíme na nemožnost přenastavit mysl. Tanečnice neprovádí žádný záhadný, volným okem nepozorovatelný pohyb. Není to trik, ani optická iluze. Dosahují každopádně absolutní virtuozity tím, že se jejich pohyb jejich těla stává natolik pomalý, až našemu oku mizí. Pohyb vidíme paradoxně, když se na něj nedíváme. Vzpomeňme si v souvislosti s představením NVSBL na Kaniszův trojúhelník z úvodu. Připomeňme si moment vyjevujícího trojúhelníku.

⁸⁹ KOKOLIA, Vladimír a Božena SPRÁVCOVÁ. *Jení*. Praha: Trigon, 2012. ISBN 978-80-86159-89-8, s. 7

⁹⁰ *Eszter Salamon* [online]. [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://esztersalomon.net/Nvsbl>

Zuzana Sceranková 7/5/20 16:45

Comment [37]: Neviditelné může být:
extrémně malé
extrémně velké
extrémně pomalé
extrémně rychlé
splyvavé s okolím
mimo výhled
schované za/v/pod něčím
to, s čím se mímám
to, co nemůžu vidět v celku (hyperobjekt)

Zuzana Sceranková 15/5/20 23:45

Comment [38]: Velmi rychlé pohyby oka umožňující zaostřování

Rozplývání trojúhelníku u počítání jeho stran. Vidění trojúhelníku a vědění, že neexistuje. Sochařka Pavla Sceranková ve své disertační práci *Mysl bez obrazu* popisuje rozplývající se vědomí. “Tedy když chceme proud vědomí zastavit a prohlédnout si jej, rozebrat ho na jednotlivé myšlenky, rozplyne se. Tak jako Zénonův šíp zůstane absurdně stát na místě, rozebereme-li jeho pohyb na sled nekonečných malých momentů.”⁹¹ V představení NVSBL to funguje stejně. NVSBL totiž probíhá a můžeme si to ověřit tak, že odvracíme zrak, že se na něj nedíváme. Když ho začneme bedlivě sledovat, pohyb mizí. Tedy když se na vědomí nedíváme, probíhá, ale když se na něj začneme dívat, rozplyne se nám. Na toto představení se divák přišel primárně dívat, ale nevidí jej. Když se začne nudit a rozhlížet a posléze se jeho oči vrátí zpět na jeviště, představení se vyjeví. Příliš velká i příliš malá rychlost se najednou stávají partnery. V obou případech se námi pozorovaný objekt zamlžuje. Naše vnímání je nakalibrované jen na určité spektrum a tempo. **Co je mimo toto spektrum, ale přesto existuje.** Proto se domnívám, že to taky určitým způsobem vnímáme. Možná jinými receptory, ale vnímáme. Je dobré o tom vědět.

V průběhu této práce jsme se na diváka obraceli jako na partnera, díky kterému představení vzniká. Bez něj by nebylo možné rozhraní mezi fikčním a reálným světem a představení by nemělo kde vznikat. Jeho účast na něj klade zároveň určité nároky: některá představení nebo výstavy nejsou lehce přístupné, vyžadují od diváků a návštěvníků fyzické zkoumání, nelineární čtení, vlastní budování diváckých tras a samostatné skládání obrazů (viz pole pro pohyblivou pozornost diváka v *Pustém ostrově*, v němž představení vzniká v hlavě návštěvníka jako celek až po odjezdu z Ostrova, anebo fyzické zkoumání cyklického nastavení prostoru a mentální smyčky přehrávání viděného v hlavě v případě výstavy Philippa Parrena.) Na úplném počátku této práce jsme si položili otázku, kde začíná a kde končí představení. Jestli mizí ve tmě s potleskem, anebo existuje dál jako živoucí organismus. V závěru této práce budeme již pracovat s předpokladem, že představení po konci představení nekončí. Jenže na to, aby mohlo pokračovat potřebuje nositele, médium, paměť. Je divák médiem představení po jeho skončení? Nejdřív se zastavíme u toho, jestli a jak se divák dívá. Potom popíšeme, jakým způsobem se divák podílí na vzniku představení a pokusíme se odpovědět na otázku, jestli se do něj představení nějakým způsobem otiskuje.

⁹¹ SCERANKOVÁ, Pavla. *Mysl bez obrazu*. Brno: Dexon Art s.r.o. ve spolupráci s galerií OFF/FORMAT, 2012. ISBN 978-80-904271-5-0.

Zuzana Sceranková 16/5/20 00:04

Comment [39]: Projekce chemické značky Hg eko-aktivisty z hnutí *Limity jsme my* na neviditelnou rtuť vypařující se kominou chvaltické elektrárny: zviditelňování neviditelného

4.1.1 Vidění jako komplexní zpětnovazební smyčka

Na krátkém zastavení se u představení NVSBL jsme si ukázali, že to s viděním není vždy jednoznačné. Podívejme se, jak vidění probíhá. Některé věci se nám nevyjevují tak jednoduše, anebo se nám zdají přímo neviditelné. Jiné věci se skutečně zneviditelní, zmizí, když se je pokusíme znehybnit nebo změřit (spočítat strany Kanisza trojúhelníku, prohlédnout si vlastní vědomí). Nicholas Mirzoeff popisuje vidění jako „obousměrný pohyb výměny informací plný zatáček a odboček, díky němuž obraz pulzuje životem,“⁹² tedy jako jakési **nelineární multisekvenční zpětnovazební smyčky**. Dále nás upozorňuje na to, že „počet vláken, která z každé ‘zpracovatelské stanice’ vyběhají do té předchozí, je minimálně stejně vysoký (a ve skutečnosti mnohem vyšší!) jako počet těch, jež z každé z nich směřují do nejbližší hierarchicky vyšší oblasti. Existence tak mohutné zpětné vazby bortí tradiční představu o vidění coby postupné, v každém kroku propracovanější sekvenční analýze.“⁹³ Vidění je komplexní proces, vypočítávání v rámci sítí, založené na zpětných vazbách, dva kroky vpřed, jeden zpátky.

Zuzana Sceranková 16/5/20 00:02

Comment [40]: Blesk si hledá nejrychlejší cestu k zemi, ale jelikož ve vzduchu naráží na překážky, je ve výsledku klikatý

4.1.2 Uvidění je jiný stav než vidění

Vladimír Kokolia na přednášce o vizualitě a vizuálních mediích promítá na stěnu tuto větu: “Čím víc chápeme, že obraz a jméno jsou neslučitelné, tím víc oceníme, že na konci obrazu se vždy nachází jméno a na konci jména obraz. Nic jiného než jména nevidíme. Nic než obraz nás neoslovuje.”⁹⁴ Jinými slovy: nepojmenované věci jsou pro nás neviditelné. Když je pojmenujeme, nastane kouzlo a uvidíme je. Kokolia to vysvětluje tak, že studentům ukáže prstem na neviditelný bod ve vzduchu a říká, že i tento neviditelný, prázdný kus vzduchu je něco, je to bod, který má svoje souřadnice⁹⁵. Stačí, aby na něj ukázal a pojmenoval ho jako *něco* a my tento bod najednou vidíme. Začneme ho vnímat jako relevantní věc k dívání se. To, že jsme si uvědomili, že je tam bod, který jsme předtím neviděli, je právě to uvidění. V představení Oči v sloup je prostorem natažená nit, kterou na horizontu téměř nevidíme a dozvídáme se o ní skrze její projevy. Tedy skrze to, že herce nutí podlézat ji anebo překračovat, kdykoli přechází přes prostor. Nit téměř není vidět, ale přesto neřekneme, že

⁹² MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Přeložil Andrea PRŮCHOVÁ HRŮZOVÁ, přeložil Jan J. ŠKROB. Praha: ArtMap, 2018. ISBN 978-80-906599-5-7, s. 84

⁹³ Tamtéž, s. 87

⁹⁴ KOKOLIA, Vladimír. *Vizualizovat vidění. Ale proč?* [online]. KISK, 2014 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=s5bnKEDT2b8&t=2842s>

⁹⁵ tamtéž

jsme v představení viděli překračování a podlézání. Řekneme, že jsme viděli nataženou nit, přestože to, co reálně vidíme, je její vliv na pohyb herce, zatímco samotná nit zůstává spíše v utajení. Je to proto, že skrčený herec anebo herec překračující něco, udělal totéž, co Kokolia na přednášce: **aha, tady je něco**. Divák si v tu chvíli uvědomí, že tam něco je a nit uvidí. Přestože ji pořád vidí reálně jen velmi těžší.

4.1.3 Vidění jako něco utvářeného

Umíme se dívat? Vidíme? Na konci této části se vrátíme k počátečnímu citátu Vladimíra Kokolii. Budeme tvrdit, že vidění musí vznikat pokaždé znovu. „Vidění je něčím, čemu se znovu a znovu učíme.“⁹⁶ Oči v sloup dávají divákovi falešnou stopu o jakémsi příběhu Lukrécie větou „Ach, hlesla Lukrécie a pohnula levou paží směrem k zátylku.“⁹⁷ Naznačování příběhu nám sloužilo k něčemu jinému než k naraci. Naznačený příběh nám umožnil, aby v jeho švech vycházelo najevo vnímání jako takové. Představení je do značné míry o vnímání a o uvědomování si svého vlastního vnímání. Jiří Adámek mi během příprav řekl, že existují dva stavy mysli: bytí a vyprávění. V tomto představení divák očekává vyprávění, a přitom místo příběhu vnímá svoje vlastní bytí. V tomto smyslu se mi divácký zážitek tohoto představení spojuje s viděním jako s něčím, co si musíme pokaždé znovu uvědomit. Oči v sloup diváka navádí k tomu, aby věnoval pozornost tomu, že je tam a že se dívá, aby věnoval pozornost bytí a vidění jako takovému. Ne „pouze“ tomu, na co se to dívá. Uvědomit si, že se dívám. V představení se tematizuje právě vidění a dívání se, tento nástroj pro kontakt se světem, který vyžaduje průběžnou péči, pozornost a údržbu. Jak píše Salamon, „viditelná realita má přímý vliv na to, jak budujeme náš vlastní obrázek skutečnosti“⁹⁸. Vidění a dívání se není nějaká danost jako jízda na kole. Musíme je neustále obnovovat.

4.2 Podílí se divák na tom, co vidí?

Kokolia sdílí s posluchači svoji nejhorrorovější představu, a sice jak asi vypadá komora, když tam zhasneme, zamkneme a odejdeme. V tu chvíli tam není nikdo, kdo by ji vizualizoval, není tam žádný tvor, který by ji viděl. Lze mluvit o tom, jak vypadá komora, když tam nejsou žádné oči, představujeme-li si zrak jako oči, na jejíž sítnici by se komora promítala?⁹⁹

⁹⁶ MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Přeložil Andrea PRŮCHOVÁ HRŮZOVÁ, přeložil Jan J. ŠKROB. Praha: ArtMap, 2018. ISBN 978-80-906599-5-7, s. 96

⁹⁷ ADÁMEK, Jiří, HUTEČKOVÁ, Klára, ed. *Oči v sloup*. 1. Praha, 2019.

⁹⁸ *Eszter Salamon* [online]. [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://esztersalomon.net/Nvsbl>

⁹⁹ KOKOLIA, Vladimír. *Vizualizovat viděné. Ale proč?* [online]. KISK, 2014 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=s5bnKEDT2b8&t=2842s>

Zuzana Sceranková 9/5/20 20:18

Comment [41]: Podobně v představení funguje basketbalový koš, který je umístěn na zadní stěně stranou a příliš vysoko, čili většina diváků si jej na první pohled nevšimne, anebo na něj zapomenou. Až po té, co k ní postava v kroužkové košili běží a namíří na něj basketbalovým míčem, koš označí a podá divákovi informaci „aha, tohle je taky součástí scénografie tohoto představení“.

Zuzana Sceranková 16/5/20 13:31

Comment [42]: Zdeněk Košek nám připomíná, jako z protějšího břehu uvědomování si věci, že naše přítomnost na Zemi se podílí na počasí, že my ho skutečně tvoříme. „Myslel jsem si tzv. osobní skutečnosti, že tvořím počasí na celé naší modré planetě. (zelený sešit, 20. 2. 1994) (...) Pršelo – zajíc, psaní do bloku, kontakt Jižní Amerika, deštný prales, kóty vrcholů And; kontakt Jupiterova rudá skvrna – a sotva jsem napsal teplotu, spustil se obrovský liják... Je ráno 6. 5. 1994, zataženo po dešti, 5.50 hodin SLEČ i OČASU (OCASU). A já už cítím na VÝCHODĚ Slunce. Ale cítím je všude po těle, zrovna tak, jako bubnující kapky procházejí všude. (zelený sešit, 6. 5. 1994) (...) Připadal jsem si jak tisíce hvězd, které do sebe zapadají svou gravitací. Doslova jsem se scvrkával, hroutil se do sebe... Byl jsem snad miliardy lidí. Taková to byla „rozmiliardovost“. Nebylo to jen rozdvojení. Deset lidských životů... (deník, 13. 1. 1995)“ (zdroj TYPLT, Jaromír. *Jak se dělá počasí* [online]. 2001 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <http://www.typlt.cz/ecrits/img/kosek-pocasi-2001/>)

Představení podobně jako představa zamčené, prázdné komory neexistuje, dokud se na něj nikdo nedívá. Když není, kdo by se díval, věci nejsou vizualizované, nijak nevypadají, zkrátka beze svědků nejsou věci viděné. Nejsou neviditelné, jsou neviděné. To, že proběhne představení znamená, že je viděné, vizualizované, vnímání, prožité. Vidění představení tvoří. Ten, kdo se dívá, se na něm bezesporu podílí. Činí ho viděným. (Podobně jako Kanisza trojúhelník potřebuje, aby se na něj někdo díval na to, aby se vyjevil.)

Oči v sloup (alespoň v určitých momentech) přesouvají pozornost na to, aby si divák uvědomil, že se *dívá*, a ne tolik na to, na *co* se to dívá. Kromě těchto mentálních stavů – vidění, očekávání, nudě, soustředění si divák sebe sama v divadle uvědomuje i po fyzické stránce. Erika Fischer-Lichte pro tento argument uvádí příklad využití jídla, nápojů a jejich vůní v představení. „Pachy jídla i pití a jejich vdechování podněcují tvorbu slin v dutině ústní, ovlivňují celé trávicí ústrojí a vyvolávají pocity chutě či nevole. Diváci si uvědomují vnitřní tělesné procesy, a tím i sebe sama jako živé organismy. (...) Divák si v atmosférických prostorech uvědomuje svou vlastní tělesnost, a to specifických způsobem. Vnímá sám sebe jako živý organismus v interakci se svým okolím.“¹⁰⁰ Právě uvědomování si obojího (mentálního i fyzického stavu) je pro divadelní diváctví specifické. **To je to prožívání podnebí divadelního představení.**

Zažívání představení souvisí s *vysokou citlivostí vůči výchozím podmínkám ze strany diváka*. Jinými slovy, nechat představení na sebe působit a číst to působení. Všechny kanály této práce postupně směřujeme k divákovi jako k vnímavé, aktivně přítomné bytosti podílející se na tom, že představení vzniká. Lichte tuhle kvalitu označuje termínem *prézentnost*, která spočívá „ve vzájemném energetických procesech mezi lidmi, věcem zase může být připsána určitá energie. Zároveň z nich vyzařuje víc, než je pozorovatel schopen vidět nebo slyšet, něco, co při tomto vidění a slyšení procítuje, a co vzniká mezi věcí a pozorujícím subjektem v performativním prostoru – specifická atmosféra.“¹⁰¹ Představení a jeho atmosféra je přímo vytvářena tím, kdo se na něj přišel podívat, v jaké náladě jsou diváci, herci, co dnes snědli, jestli mají na sobě pohodlné oblečení, jaké bylo dnes počasí. Čímž se obloukem vracíme

¹⁰⁰ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. Teorie (Na konáři). ISBN 978-80-904487-2-8, s. 170

¹⁰¹ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. Teorie (Na konáři). ISBN 978-80-904487-2-8, s. 168

Zuzana Sceranková 16/5/20 13:42

Comment [43]: Teplotu prožíváme nohama. Pocitová teplota se skládá z několika faktorů, a jedním z nich je rozložení teplot do výšky dvou metrů nad zemí. Meteorologické stanice měří teplotu ve dvou metrech nad zemí čili přibližně ve výšce naší hlavy. Lidské tělo ale měří teplotu u nohou. Tedy pokud je teplota naměřena meteorologickou stanicí 15 °C, zatímco přízemní teplota je 10 °C, tak naše pocitová teplota je 10 °C.

k nastíněnému pojmu divadla vznikajícího na rozhraní, na třetí ploše, divadlu jako vztahovému *milieu* se svojí vlastní jedinečnou komplexností a k atmosférám, sdílenému podnebí divadelního představení. Nyní se pokusíme popsat jak toto sdílení a spolupodílení se probíhá. Budeme dále doufat, že pod touto vrstvou spoluvytváření představení objevíme i následný otisk v divákovi, a díky tomu ověříme, že s koncem představení představení nekončí.

4.2.1 Představení se děje skrze diváka

“ (...) v nějakém smyslu je rovněž možné myslet obrazem, divadlem, literaturou, architekturou, fotografií, filmem... Že obrazy myslí – ať už proto, že jich používáme jako nástroje, děláme je takové, aby myslely či vyjadřovaly, ilustrovaly, představovaly nějakou myšlenku, ale také: aby byly touto myšlenkou samou, která by bez nich nebyla, anebo proto, že nějak samy od sebe naše myšlení vedou, jakoby myslí za nás, a přesto pro nás.“¹⁰²

Představení se děje skrz diváka. Představení myslí za nás, pro nás, skrze nás. Toto tvrzení bych zde chtěla dát do souvislosti se současným kanadským filozofem Brianem Massumim. Massumi konkrétním způsobem rozvíjí myšlenku Miroslava Petříčka týkající se myslících obrazů. Tento předpoklad uvádí do situace. Massumi tvrdí, že určité vyhocené situace nebo události myslí skrz nás. Přejít přes práh jakékoliv události znamená čelit úplné novosti možných potenciálů vývoje té dané situace, jakkoli důvěrně je nám známá. (Massumi se odkazuje na Henriho Bergsona, který uvádí, že je vždy překvapený, jak je pokaždé přednáškový sál „jinak cítit“, přestože přednášení jako takové je pro něj již rutina.) Massumi uvádí příklad nečekaného setkání s býkem v aréně. Člověk do ní vstoupí, aniž by tušil, že je někým obsazená. Ocitne se tváří v tvář býkovi. Člověk změří velikost býka, odhadne jeho náladu, vzdálenost plotu, jeho výšku, všimne si, jestli je na zemi bláto, které by zvyšovalo risk uklouznutí při útěku, a vytvoří plán, jakým směrem pravděpodobně poběží býk a jak se mu vyhnout. Toto všechno se stane, aniž by o tom člověk přemýšlel. Massumi tomu říká pole potenciálů. Vyhodnocování tohoto pole se děje v časovém intervalu, který je menší než nejmenší jednotka našeho uvědomování si věcí. Zpětně si naše konání určitým způsobem vysvětlujeme, ale jedná se pouze o domněnku. K rozhodnutí nedochází logickou operací krok po kroku, kterou by bylo možné zpětně zrekonstruovat, ale ještě předtím, než k jakékoliv

¹⁰² PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann, 2009. ISBN 978-80-87054-18-5, s. 56

logické operaci stihne dojít. (*Podobně jako chápání metafory, které vzniká před jakoukoliv logickou operací.*) Celé se to stane najednou. Jak je to možné? „Není to tak, že stojíme my před určitou situací a přemýšlíme o ní. Je to situace, která přemýšlí skrze nás.“¹⁰³ Býk, výška plotu, my a bláto na zemi jsou součástí situace bez jakékoliv hierarchie. „Aktivní účast předchází vědomému vnímání.“¹⁰⁴ Ačkoliv můžeme konat různě a ovlivnit situaci, je to pořád událost, která myslí skrze nás. Rozhodnutí, co se stane, probíhá kolektivně, a kolektivem jsou všichni účastníci situace: Býk, já, plot i bláto na zemi. Domnívám se, že představení rovněž vzniká tímto kolektivním způsobem skrze všechny zúčastněné: Herec, divák, pary, baletizol, kaširovaný jelen, vypraný kostým, herec, slova naučená z paměti z papíru, topení, židle *jsou* představení a ono skrz ně probíhá. Čili ještě předtím, než si stihneme uvědomit, že se díváme, událost právě začínajícího představení skrze nás již probíhá. Aneb jak nás upozorňuje Fedir Kis v *Očích v sloup*: „A celou tu dobu už to běží.“¹⁰⁵

4.2.2 Tvůrce vidí, co udělal, teprve očima diváků

Toto je můj poněkud osobní předpoklad. Když se podílím na vzniku nějaké inscenace a sedím v hledišti během některé z repríz, moje vnímavost vůči kvalitě představení a jeho přijetí diváky v sále se skrze přítomnost všech přichozích hyperbolizuje. Každou chybu, nedotažený moment, špatně odstávající kostým, nepřesnou světelnou změnu, každý smích vnímám jaksi silněji než během zkoušek. Toto jsme nastínili již u analýzy výstavy Philippa Parrena: Je návštěvník jakýmsi médiem mezi tvůrcem a jeho ideou? Vidí tvůrce to, co vytvořil, teprve ve chvíli, kdy se na to dívají oči diváků? Způsob, jakým diváci čtou představení, na kterém jsem spolupracovala, představení pro mne modeluje a spoluutváří. Podobně, jak tomu bylo u čtení hypertextových formátů: Autorství se v této podobě textu přesouvá někde mezi toho, kdo to napsal, a toho, kdo a jak to čte. Divák určuje, jakým způsobem bude představení finálně „publikováno“, tedy čteno, slyšeno, viděno. Samozřejmě toto je rozměr diváctví vnímaný pouze mnou, když sedím v hledišti na repríze inscenace, na níž jsem se podílela. Divák vytváří pro *mne* jinou realitu. Zkreslený zážitek. Seznamuje mě s mým představením, nechává

¹⁰³ BÖHLER, Arno, Krassimira KRUSCHKOVA a Susanne VELRIE. *Wissen wir, was ein Körper vermag?: Rhizomatische Körper in Religion, Kunst, Philosophie*. 1. Bielefeld: Bielefeld, 2014. ISBN 978-3-8376-2687-2, s. 32

¹⁰⁴ tamtéž

¹⁰⁵ ADÁMEK, Jiří, HUTEČKOVÁ, Klára, ed. *Oči v sloup*. 1. Praha, 2019.

Zuzana Sceranková 16/5/20 00:29

Comment [44]: Zaujati jinými věcmi, málo jsme v této práci zdůraznili, že skrze herce, který vytváří každou jednu reprízu, představení probíhá obzvlášť. Otisku představení v těle a mysli herce by se mohla věnovat celá další diplomová práce.

mě vidět chyby, které on sám nevnímá. Seznamuje mě s mým vlastním vnímáním a s jeho tendencí zkreslovat.

4.2.3 Divák zrcadlí představení; a to mu proměňuje myšlení a cítění

Miroslav Petříček na moji (pozdější) otázku, jestli se divák může dívat na představení jako malíř na svět, který jde zrovna namalovat, odpovídá kladně. „Doslova, ale i přeneseně můžeme říci, že (divák) se jakoby pokouší najít místo, „odkud“ se umělec, jenž tuto věc, kterou vytvořil, díval na skutečnost tak, že vzniklo právě toto dílo, tento „obraz“; snaží se tedy zaujmout a osvojit si právě tu perspektivu, jež jediná mohla dát vzniknout právě tomuto obrazu. (...) pokud ji nalezne a pokud si tento jiný způsob pohledu sám osvojí, vidí tento obraz nejen jako obraz, nýbrž (poté, co výstavu opustí) je schopen dívat se tímto úhlem pohledu i sám. Pochopil způsob zobrazování, na jehož základě se mu tato věc najednou ukázala jako obraz (...).“¹⁰⁶

~~Otiskování do mysle a těla diváků a osvojování si těchto nových úhlů pohledů probíhá různými kanály. Fischer-Lichte uvádí jako další příklad zvuky a jejich vliv na naše prožívání: „Tělo může se zvuky rezonovat a vibrovat v souladu s nimi. Určité zvuky mohou naopak vyvolat i fyzickou bolest. Jedinou obranou proti nim je zacpat si uši. Stejně jako pachům jsou i zvukům (podle mne i určitým obrazům a myšlenkám) diváci vydáni zcela napospas. Zvuky tak rozrušují tělesné hranice. Jakmile zvuky, hluky a hudba proniknou do těla diváků/postluchačů, rezonují v jejich hrudi, způsobují jim fyzickou bolest, husí kůži nebo šimrání v žaludku. (...) Pomocí zvuků proniká atmosféra do těl diváků a otevírá je svému působení.“¹⁰⁷ Na příkladu zvuku vidíme tento proces v divákovi, kdy něco z představení skutečně internalizuje, něco z vnějšího světa se stává jeho součástí, prostoupí ho to a působí na jeho kůži z vnitřní strany. (Kde končí tělo a kde začíná svět?)~~

~~Ne všechny vlivy jsou tak invazivní a fyzické. Nezapomínejme na všechny mentální stavy, které diváka obklopují, pohleují a pronikají do něj. Stud, nuda, leknutí. Když Dan Šváb~~

¹⁰⁶ PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann, 2009. ISBN 978-80-87054-18-5, s. 14

¹⁰⁷ FISCHER-LICHTE, Erika. *Eстетika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. Teorie (Na konáři). ISBN 978-80-904487-2-8, s. 171

zůstane v představení Oči v sloup sám na jevišti a hraje, že jsou mu všechny ty upřené pohledy z přítmi nepříjemné, tato nepříjemnost se na diváka přenáší. Divák mu nemůže pomoct, protože se na něj ze své povahy chce dívat, ale právě to, že se na něj dívá, v hereci stupňuje nervozitu a rozpaky. (Může se herec reálně stydět před diváky? Nemizí tím právě moment herectví?) Spojitost mezi divákovým pohledem a nervozitou Dana Švába, diváka s postavou přímo propojuje a v některých případech snad až prostupuje. Rozrušuje jeho pohled jako cosi neutrálního, anonymního. Označuje ho jako příčinu toho, co probíhá. Ty se na mně díváš a já jsem z toho na rozpacích.

Norská choreografka Ingrid Fiksdal tuto myšlenku otiskování viděného do sebe, ukládání, integrování, převádí do performativního kontextu. Mluví o svém choreografickém principu vycházejícím z Andrého Lepeckého, a sice o „kinaesthetic transference“, tedy kinaestetickým přenosu. Je to myšlenka blízká zrcadlovým neuronům, adaptovaná na moment, kdy se divák dívá na jeviště a přebírá na sebe určitá gesta, pohyby a snad i motivace, které jsou mu nějakým způsobem blízké a rezonují s pamětí jeho mysle nebo těla. „The physical and affective condition of kinaesthetic transference suggests that an audience member can experience the movement of a performer in her own body when sat (still) watching. This potential lies in the fact that the audience members are bodies with kinaesthetic knowledge, and that watching, hearing and feeling empathy for another person's movement are both a visual and a physical experience. When experiencing someone sway in front of you, there is a good chance you will start to feel this swaying motion in yourself as well as seeing it.“¹⁰⁸ Petříček předpokládá, že návštěvník, který našel úhel pohledu, kterým se umělec na dílo díval, si tento nový úhel pohledu po opuštění výstavy osvojí a může jej používat dál. Může se tímto pro něj novým způsobem dívat na určité věci v životě po návštěvě výstavy. Kinaestetický přenos neznamena, že když se díváme se na nějaký pohyb, tak ho následně budeme schopni zopakovat. Rozvíjí ale myšlenku dívání se o jakési fyzické zrcadlení toho, na co se díváme. Dívat se na pohyb a pocítit tento pohyb ve vlastním těle znamená, že se to, co vidíme, se do nás určitým způsobem otiskuje, zaznamenává. (Aneb opět návrat k holismu a sice myšlenka vidět se jako součást celku a vidět, jak se ve mně celek odráží.)

Zuzana Sceranková 8/5/20 00:05

Comment [45]: To je hezká a poetická myšlenka, ale chci si zde připomenout to, že reálnou fyzickou pamětí představení jsou fundusy, divadelní sklady a depozitáře všech věcí, materiálů, látek, kostýmů, rekvizit, kulís, zkrátka všeho, na co padá prach a nachází se často v těch neutěšených podzemních prostorách, takových divadelních podsvětích, která jsou často bez oken a vlhký vzduch je tam větraný jenom starým nefunkčním větráčkem, a všechno je pokryté lepkavým prachem nasvíceným nazelenalými blikajícími zářivkami. Pracovníci těchto prostor, skladníci a technici jsou skutečnou fyzickou pamětí představení a jejich scénografií, které musí dokola stavět, bourat a skladovat, nakládat na vozíky, propadla atd. Z mé dosavadní scénografické zkušenosti na těchto pracovních a jejich ochotě a empatii stojí a padá divadelní svět a jejich vyfoučené ploténky a zablokované kyčle jsou reálnou stopou divadla. Tam se nepopíratelně odehrává tzv. kinaestetický přenos z představení na svět.

¹⁰⁸ FIKSDAL, Ingrid. *Affective choreographies*. 1. Oslo: Oslo National Academy of the Arts, 2019. ISBN 978-82-92613-81-8, s. 36

4.2.4 Divák je médium¹⁰⁹

Dochází-li v některých momentech ke kinaestetickému přenosu určitých procesů do hlavy nebo těla diváka a jejich otiskování, můžeme se nakonec skutečně domnívat, že divák funguje jako jakési médium divadelního představení po jeho skončení. Médium je prostředek, prostředník, zprostředkující, nositel, přenašeč. Připomeňme si tvrzení, že člověk je vlna. Vlna je nositel energie, energie je v pohybu. Samotná voda dělá elipsovité cykly, zvedá se nahoru a dolů, ale zůstává prakticky na místě, vrací se tam, odkud její pohyb začal. Vlny nejsou z vody. Stejně jako zvuk, který slyšíme, pokud tuto větu přečteme nahlas, není vzduch, nýbrž zvuková vlna, která se přenáší vzduchem. Vlna není voda, ale energie, která se vodou přenáší. Voda je médium¹¹⁰. Má voda paměť? Ovlivňuje ji to, že jí prošla energie? Je voda jiná potom, co jí prošla vlna? Pokud je člověk vlna, může být vnímaný jako médium. Jsme médiem v tom smyslu, že námi prochází představení jako energie. Zároveň zákon zachování energie ve vesmíru tento předpoklad potvrzuje: energie nemůže být zničena, může se buď odrazit a vrátit na moře, být absorbována pískem anebo se rozbít o pobřeží a proměnit ve zvuk čili v divadle se energie představení přenáší rovněž na zdi, židle, na diváky, zvyšuje teplotu vzduchu, proměňuje se na zvuk, tleskání. Divák to, co vidí v představení, co prožívá mentálně a fyzicky, vstřebává jako energii, stává se jeho součástí. Tím pádem se mu mění nejen to, jak věci vidí a zažívá, ale taky jak o nich uvažuje. Divák se tedy stal nejen médiem představení, přenosu energie, ale část této energie rovněž vstřebal. (Podle tohoto předpokladu je voda jiná poté, co jí prošla vlna.) Divák, který se díval na představení, ho nejen tvoří, poskytuje mu platformu, na které může vzniknout, zpřístupňuje dílo samotnému autorovi, ale zároveň jej

¹⁰⁹ Vodní pára jako médium – vstřebá teplo přes den a v noci ho vyzařuje, stará se o rovnováhu. Může takhle fungovat návštěvník? Divadlo do sebe vstřebá a pak ho vyzařuje “Vodní pára, obsažená ve vzduchu, má svým způsobem kouzelný účinek - dokáže absorbovat a následně vyzařovat teplo. Vlivem vysoké vlhkosti v tropickém vzduchu a velkému množství oblačnosti tu není zemský povrch rozpálen na nejvyšší teploty, které na Zemi známe. Vlhkost poněkud ztlumí denní nárůst vysokých teplot vzduchu a v noci zase zabrání výraznějším teplotním poklesům.” Sníh by naopak nebyl moc dobrým návštěvníkem v roli média.

„Sníh odráží 24 h teplo: Každý ví, že právě za polárními kruhy panuje obecně nejstudenější počasí na Zemi a odtud přináší všeobecné proudění atmosféry studený vzduch i hluboko do nižších zeměpisných šířek. Polární oblasti můžeme nazvat ledovými pouštěmi, které tu jsou celoročně - i v letním půlroce, kdy tady svítí slunce nepřetržitě 24 hodin denně a dodává sem více úhrnné energie než například do vyšších mírných zeměpisných šířek. Kvůli sněhové a ledové pokrývce se však sluneční energie odráží zpět do vesmíru (tomuto jevu se říká albedo) a krajina se moc neprohřeje.“ (zdroj DVORÁK, Petr. *Pozorování a předpovědi počasí*. Cheb: Svět křídél, 2012. ISBN 978-80-87567-20-3.)

¹¹⁰ MALONE, David a Andres THOMPSON. *Secret life of waves* [online]. Scotland: BBC, 2018 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=KpzqR3pb2z0>

Zuzana Sceranková 11/5/20 20:45

Comment [46]: Vnímám médium, které mi zprostředkává sdělení? Imediace je snaha o bezprostřednost a upozadění média. Remediace je proces, kdy se setkává stará a nová média a technologie se vzájemně ovlivňují. Hypermediace znamená zvýraznění určitého média, upozornění příjemce na dané médium (Oči v sloup, Epidemie, Hra na uši, Když jedné zimní noci cestující, Sound is innocent, Rubber...)

částečně vstřebává a po skončení se stává jeho nositelem. Stává se jakýmsi sdělovacím prostředkem idey představení.

Odpověď na otázku ze začátku, kde končí představení, se vyjevuje trochu jasnější: představení po skončení žije se svým divákem v jeho domácnosti. Teorie otiskování představení do diváka a jakéhosi záznamu v jeho hlavě mi připadá v případě divadla užitečná, protože divadlo je jednoduše pomíjivé a nezaznamenatelné. Předpokládejme, že jeho záznam existuje, akorát rozprostřený v různých fragmentech: v hlavě tvůrců, v těle herců, ve skladu rekvizit, jako poškrtaný scénář, audiovizuální záznam z kamery a záznam v hlavě diváka.

4.3 Divák nahrává představení (jako kvasinky)

„Tak to aspoň tvrdí jeden vědec, jehož jméno jsem zapomněl, který dokazuje, že nahrávání je přirozená vlastnost hmoty a že je dokonce tou snad nejhlavnější aktivitou ve vesmíru.“¹¹¹

4.3.1 Mozek a tělo jako skicář

Mirzoeff píše, že v mozku je „přes 80 konkrétních míst zprostředkovávajících vidění, jež jsou propojena nejméně s dvanácti souběžnými dráhami. Navzdory veškerému množství vstupních dat musí být klíčové vlastnosti, jako jsou pohyb, tvar a barva z těchto smyslových impulzů vypočítávány. To znamená, že barvu, tvar nebo rychlostí „nevidíme“, jelikož se spíše snažíme propočítat, oč se vůbec jedná. Mozek není kamera, funguje jako skicář.“¹¹² Předpokládejme, na základě myšlenky kinaestetického přenosu, že tělo funguje rovněž jako skicář. Mezi fikčním světem herce a reálným světem diváka, na tomto rozhraní, je gesto, které divák vidí a podle předešlé kapitoly i cítí v těle. Zasazuje jej do svého mentálního obrazu představení a fyzického prožitku. Představme si, že se divák dívá na představení jako malíř, který jde něco namalovat, nebo tanečník, který jde něco zatancovat. Divák představení nahrává do své hlavy a těla jako do skicáře. Zaznamenává jej. Divadlo začíná v hlavách tvůrců a končí v hlavě diváka. ~~(Domnívám se, že bychom mohli do obou směrů (začátku i konce představení) expandovat ještě dál, ale pro účely této práce si s tímto závěrem vystačíme.)~~ Myšlenka představení se tedy otiskuje do diváka, do látky, v níž může dál existovat. Představení pokračuje skrze toho, kdo jej viděl. ~~Recipient se stává médiem, přijímač přehrávačem. Je to jakási imerze, reinkarnace.~~ Nevím, jestli toto lze tvrdit plošně. Nicméně po napsání této práce

¹¹¹ KOKOLIA, Vladimír a Božena SPRÁVCOVÁ. *Jeni*. Praha: Trigon, 2012. ISBN 978-80-86159-89-8, s. 15

¹¹² MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Přeložil Andrea PRŮCHOVÁ HRŮZOVÁ, přeložil Jan J. ŠKROB. Praha: ArtMap, 2018. ISBN 978-80-906599-5-7

se jednoznačně cítím být médiem berlínské výstavy Philippa Parrena z roku 2018. (Kromě výstavy a mnohých další věcí jsem rovněž nositelem projevů včerejšího počasí, to je zapsáno ve mně, v zemi, v budovách, ve věcech.)

4.3.2 Každá vzájemná reakce dvou věcí nahrávka

„Je jen jeden způsob jak se dívat na data, skrze prohlížeč, a nepřeborné množství nekompatibilních způsobů jak ukládat data – databáze, [...] tiskové formáty, Microsoft Word, který neumí přečíst soubory [z jiné verze] Wordu...“¹¹³

Vladimír Kokolia tvrdí, že nahrávání je hlavní a velmi přirozená vlastnosti veškeré hmoty. Případá mi to poetické ale i logické a důležité. Tvrdí, že jeho známý Adolfo Bioy Casares (argentinský spisovatel a Borgesův přítel) vymyslel zařízení, které nenahrává jenom obraz a zvuk, ale nahrává i všechno ostatní¹¹⁴. Diváci mi v této kapitole takové zařízení připomínají. „(...)proč by kamera měla mít tak exkluzivní status? (...) Říkal jsem si, že není možné, že by ostatní věci nereagovaly svými způsoby na dění v kuchyni. Každá vzájemná reakce dvou věcí je nahrávka.“¹¹⁵ Tato myšlenka rozvádí roli média a funkce nahrávání na úplně všechny věci a bytosti. Takový divoký rozptyl mi připadá riskantní, nicméně nemůžu jej ignorovat, protože je-li divák nositelem toho, co viděl, pak je rovněž kabát nositelem slunečních paprsků, podlaha nahrávkou bláta ze vzdáleného ostrova, které sem na podrážce přinesl příchozí anebo enter nositelem mého rozhodnutí oddělit dva odstavce mezerou.

„Každý pohyb prstem nebo i každé další posunutí zeměkoule po mnohonásobné spirálové dráze kolem vlastní osy, kolem slunce, kolem galaxie atd. není nic jiného než vymaňování se z předchozího stavu – přičemž tento předchozí čas zůstává „na místě“, zatímco aktuální zbytek světa neochvějně uhání vstříc kosmické nicotě. Zanecháváme za sebou každým okamžikem kompletní nahrávku, a protože se tak děje od nepaměti, představuje objem nahrávek zilion-násobek aktuálního stavu. Do světa se všechny tuto nahrávky vejdou jen díky skutečnosti, že je necháváme za sebou (a to, čemu říkáme prostor, není nic jiného než způsob, kterým se tam vejdou).“¹¹⁶

Zuzana Sceranková 16/5/20 00:35

Comment [47]: „Ve chlebu je bublina, proniká do ní světlo. Místo, kterým světlo vstupuje, funguje jako čočka. Každý otvor organizuje paprsky, je to vlastně camera obscura. Na protější „citlivé vrstvě“ střídky se paprsky promítají a proměňují vlastnosti exponované střídky. Obraz, který vzniká, je asi těžko detekovatelný, ale je tam.“ (zdroj KOKOLIA, Vladimír a Božena SPRÁVCOVÁ. *Jeni*. Praha: Trigon, 2012. ISBN 978-80-86159-89-8.)

¹¹³ VLNAS, Jan. *Web, který nebyl: Xanadu a alternativní pojetí hypertextu* [online]. Praha, 2017 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/91842>. Magisterská práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Šisler, Vít.

¹¹⁴ KOKOLIA, Vladimír a Božena SPRÁVCOVÁ. *Jeni*. Praha: Trigon, 2012. ISBN 978-80-86159-89-8, s. 15

¹¹⁵ Tamtéž, s. 34

¹¹⁶ KOKOLIA, Vladimír a Božena SPRÁVCOVÁ. *Jeni*. Praha: Trigon, 2012. ISBN 978-80-86159-89-8, s. 15

4.3.3 Potřebujeme nové přehrávací přístroje

Jsme vlnění a nahrávání. Představení přetrvává ve vědomí diváků po svém skončení, mění jim myšlení, otiskuje se do nich. Diváci představení zrcadlí autorům a nahrávají ho. To, co bylo viděno, je nahráno novým, jiným aparátem. Otiskuje se to do něj, rozkládá se, kompostuje a žije od znovu dál. Nahráváním nemám na mysli to, že si divák pamatuje, co na představení viděl, ale že jím prošlo jako vlna, zapsalo se tam, umřelo a zmutovalo v něco jině. Dále musíme vynalézt přehrávací přístroje schopny tyto nahrávky přehrát.

Archiv (takové zatavené nahrávky) Zdeňka Koška podle Typlta nemůže existovat, neboť není jasné, co by něj ještě bylo potřeba zahrnout a co už nikoliv. **Kde končí Koškovo tělo a kde začíná svět?** „Co mám dělat s planetou Zemí, která je součástí mého těla?“¹¹⁷

4.3.4 Muchy štípu, bude pršat

Slovenský básník, publicista a bibliograf Ľudovít V. Rizner v roce 1892 napsal článek do časopisu *Obzor* o citlivosti zvířat vůči povětrnostním podmínkám. Píše o tom, že dřív měli lidé tuto schopnost přirozeně taky, ale ztratili ji. Nemocní lidé někdy cítí „v kostech“, když má nastat déšť nebo zima, ale zvířata dokáží počasí předvídat v některých případech s vysokou přesností. Včely, světlušky, ropuchy, čmeláci, pijavice, kohouti, vrány, čápy, vlaštovky, vrabce, krčci, holuby, komáry, slavíci, pinky... Je to jako by počasí se do jejich těla nahrávalo odjakživa a zvířata v současnosti pouze přehrávala staré nahrávky a podle nich vyhodnocovala aktuální stav věci.

„*Mucha domáca* (*Musca domestica*; a házi légy; die Stubenfliege) nemôže štípať, jej sosáčku chýbajú bodavé štetičky; mucha, ktorá štípe, je celkom inou odrodou, tzv. *Stomoxis calcitrans* L., jej štípnutie dážd' prorokuje. Mucha tá žije totiž vonku a živí sa krvou zvierat; akonáhle však povetrie zvlhne a dážd' hrozí, vniknú muchy tieto otvorenými oblokmi do izby a sužujú človeka svojim štípaním.“

„*Sliepky* (kury), vyhľadávajú kurník, lebo iný úkryt, keď sa blíži búrlivé počasie, nechajú sa celkom zmoknúť a žerú nepomerne mnoho, má-li dážd' celý deň alebo viac dní nepretržite trvať.“

¹¹⁷ TYPLT, Jaromír. *Jak se dělá počasí* [online]. 2001 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <http://www.typlt.cz/ecrits/img/kosek-pocasi-2001/>

Zuzana Sceranková 11/5/20 20:50

Comment [48]: „Promluve si na chvíli o soudobém mléku! pokojová teplota se mění, mléko kysne (...) dokud ho neoddělíme od jeho proměn pasterizací nebo zchlazením (čímž se zpomaluje jeho život) (muzea a akademie jsou také konzervační prostředky) dočasně oddělujeme věci od života (od proměn), avšak kdykoli může dojít k rozkladu a pak, co se stane, je čerstvější.“ (zdroj CAGE, John, Kratochvíl MATĚJ, Jaroslav ŠTASTNÝ a Radoslav TEJKAL. *Silence*. 1. Praha: tranzit.cz, 2010. ISBN 978-80-87259-07-8.)

Zuzana Sceranková 8/5/20 01:09

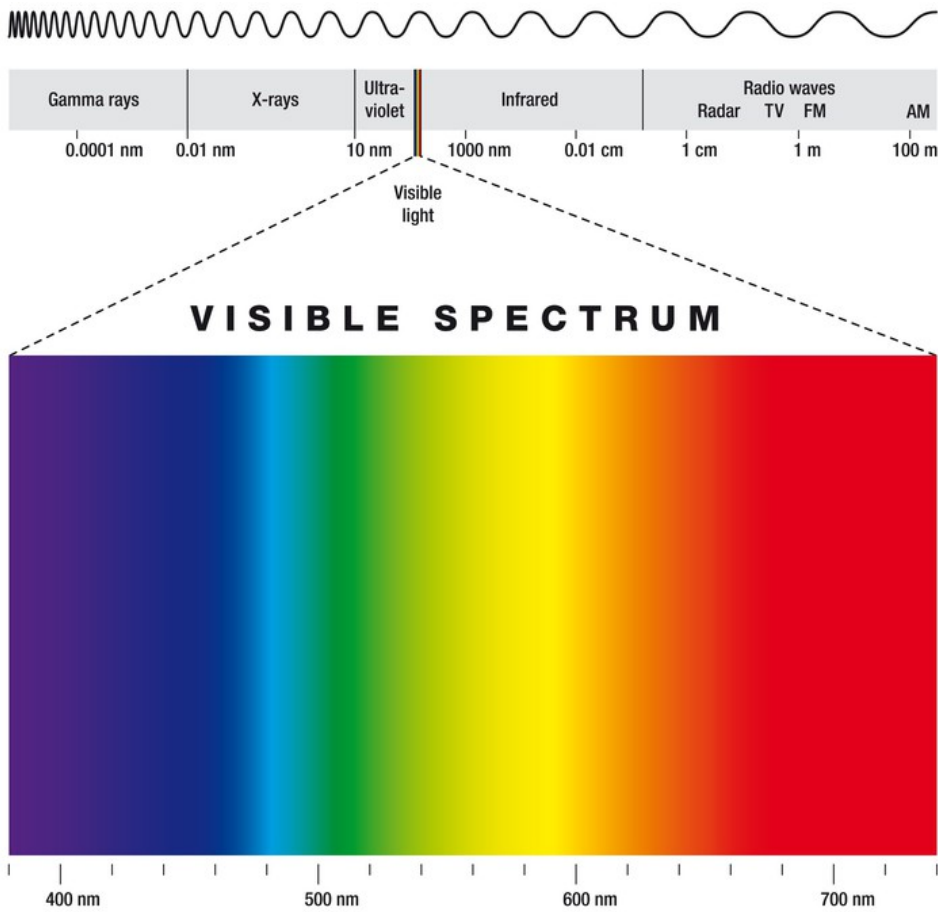
Comment [49]: „Myslel jsem si, že NĚKDO zachycuje mé myšlení nějakým přístrojem a potom lidem poradí, co mají říkat, až mě potkají. Celou noc jsem třeba psal své „souvislosti“, úvahy, myšlenky. Potom jsem vyšel ven do ulic, nu a dělo se to, co já už v hlavě měl. (...) Právě v Koškově se ale tomuto nesdělitelnému světu dostalo jedinečného tlumočnicka. (...) Díky tomu ani v nejprudším víru asociací neztratil určitý „vědecký“ smysl pro zpřehledňování a značení. (...) Sledoval jsem každou ceduli, každého člověka. Hodnotil barvy jeho oblečení. Hlavu jsem měl jako včelín, vrtulí, kolotoč; vnímavost, citlivost sluchem, čichem, zrakem, chutí byla tak výrazná, že jsem byl z toho doslova „vytočený“, vygumovaný; „vše“, co se odehrávalo, mi prakticky procházelo mozkovými závity.“ (zdroj TYPLT, Jaromír. *Jak se dělá počasí* [online]. 2001 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <http://www.typlt.cz/ecrits/img/kosek-pocasi-2001/>)

„*Pavúk domáci* (*Tegenaria domestica* L.; a házi pók; die Hausspinne) i *pavúk križiak* (*Epeira diadema* L.; a keresztes pók; die Kreuzspinne) Každým spôsobom sú pavúci (...) oproti zmenám prúdov vzdušných citliví a ukazujú zmenu tú o 6 — 8 hodín skôr, než skutočne nastane. Roztrhne-li križiak základné vlákno svojej okrúhlej siete v určitom smere a skryje-li sa potom a zalezie-li domáci pavúk hlboko do rúrky či kutice, ktorú si na jednom konci svojej siete utkal a stočí konček zadného tela v niektorom smere, teda možno s určitosťou očakávať, že zo strany tej príde dosť skoro prudký vietor s dažďom.“¹¹⁸

Více či méně univerzální zážitky spojené se zažíváním (nahráváním?) počasí

- když se poprvé nebo podruhé v roce už skutečně hodně oteplí a člověk se špatně oblékne a je mu celý den hrozně teplo
- když je venku liják a ty se chrániš deštníkem, ale na zastávce tě za strany ocáká vodou autobus prudkým nájezdem do louže
- když je venku vedro a v autobuse se zvedneš z koženkové sedačky a zjistíš, že si se k ní trochu přilepil
- když ti nepříjemně fouká za límec
- když přemýšlíš, co je to za jemný pocit na tvoji pokožce, a zjistíš, že je to čůrek potu stékající po krku, spánku nebo z podkolení jamky po lýtku
- když člověk jde po planině a hodně fouká vítr a úplně mu z toho vysychají oči
- když nahoře na eskalátorech v metru někomu vítr odfoukne kšiltovku
- když je liják a vytáhneš mobil a nejde ti odemknout displej prstem, protože je okamžitě úplně mokrý
- když zmokneš a máš na sobě uplé džíny
- když jsou chodníky pokryty náledím a člověk si uvědomuje, jak je normálně vděčný za tření
- když mrak zakryje slunce a náhle se ochladí, když se člověk vyhřívá na lavičce
- znáte některou z těchto situací?

¹¹⁸RIZNER, Eudovít V. Ktoré zvieratá predzvestujú povetnosť? *Obzor* [online]. 1892, Duben 1892, **IV**.(4), 55-57 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: https://zlatyfond.sme.sk/dielo/1525/Rizner_Clanky-z-casopisu-Obzor/23

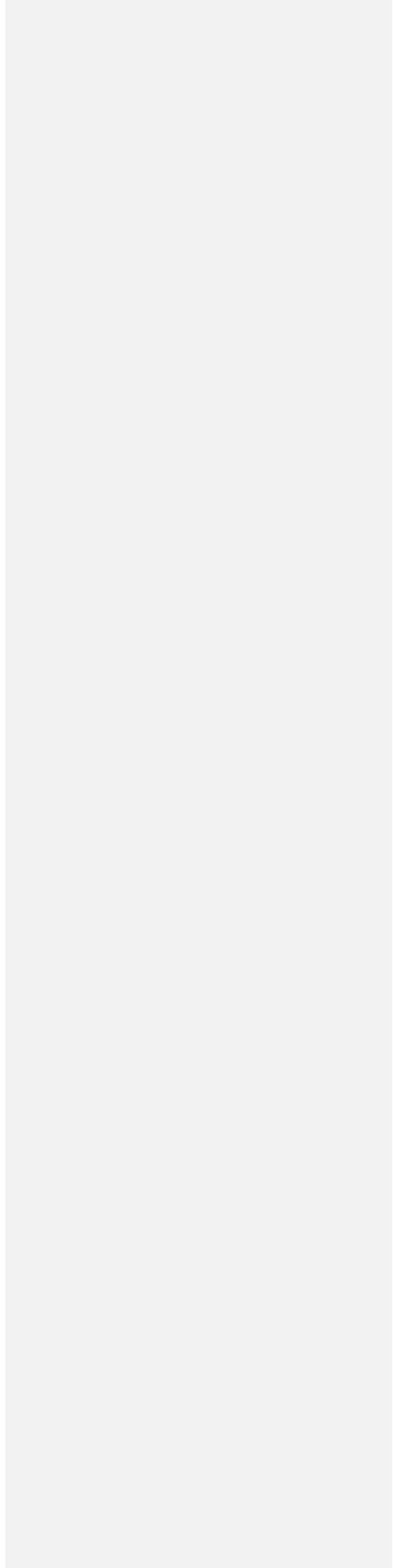




/16



/17



5 Závěr

5.1 Je ostrov dočasné území, nebo je jím naopak pevnina?

Gilles Deleuze píše o nemožnosti sjednocení ostrova s jeho obyvatel¹¹⁹. Dalo by se tedy tvrdit, že vztah člověka k území ostrova se málo zakládá na jakémisi vlastenectví, nebo pocitu “patřit někam”. Cítí jeho obyvatel víc než kdekoliv jinde, že v dějinách zápasu oceánu a země je jeho život na ostrově pouhou návštěvou? Píše, že lidé, kteří ho přicházejí zvenku osídlit, dávají ostrovu skrze svoje vlastní oddělení od světa dynamický obraz sebe sama, ožívují jeho vědomí, vědomí toho, že je pustý a neobydlený. Deleuze tvrdí, že obydlí ostrova jen podtrhuje jeho samotnou odlehlost, že moment osídlení je vrcholem procesu osamění ostrova. Veškerá činnost a všechno, co obyvatel ostrova provádí, se totiž neděje s ohledem na podnebí, kvalitu půdy, rozmanitost fauny a flóry, ale s ohledem na to, že je odlehlý a osamělý. Deleuze v tomto smyslu argumentuje, že nízká populace ostrovů nesouvisí s jejich velikostí ani kvalitou fauny a flóry, ale s jejich okolím, s jejich kontextem, jednoduše s faktem, že jsou obklopeny vodou. Oceán kolem ostrova je taky opuštěný. Lodě projíždí kolem, ale nikdy nezakotví na pobřeží navždy. Představme si ale člověka, který se na ostrově narodil a pevninu nikdy nenavštívil. Nahlíží taky na ostrov touto perspektivou? Není pro ně osamění výchozím nastavením? “Takový ostrov, dílo aktivních a vyhaslých vulkánů, je odlehlý pouze z pevninského pohledu.”

V případě pevninského návštěvníka se Deleuze ptá, jestli je to ostrov, kdo je oddělený od světa, anebo je ostrov autonomním světem a je to spíš návštěvník, který se cítí oddělený od svého, jiného světa, když je na ostrově. Ostrov mu jeho neochvějný svět, kde pevninu nerozmělnuje voda tak viditelně, zkrátka nepřipomíná. Jako by život na ostrově byl bližší pobytu na oběžné dráze než na pevnině. Jako by naše podvědomí ostrov vnímalo jako model, prototyp, vzor a pobyt na něm jako návštěvu, nikoliv jako život. Zajímalo by mě, jestli člověk bez jakékoliv pevninské zkušenosti vnímá rovněž území ostrova jako dočasné území

¹¹⁹ DELEUZE, Gilles. *Desert Islands and Other Texts: 1953-1974*. 1. Paris: Les editions de Minuit, 2002. ISBN 1-58435-018-0

k pobytu, anebo pro něj naopak právě pevnina představuje dočasné místo pro život, které dřív nebo později rozeemele oceán na menší, vodou oddělená území. Ostrov toto oddělení od pevniny již překonal a ohlíží se na pevninu s tím, že ví, co ji teprve čeká. Člověk ostrovní by z tohoto úhlu pohledu žil vlastně na místě, které je vývoji napřed, a na pevninu by se ohlížel jako na obraz z minulosti. Pokud se má divadlo ke světu tak, jako ostrov k pevnině, tak představení můžeme vnímat jako něco, co je napřed oproti našemu běžnému životu, že je to takové ohlédnutí za budoucími prožitky. Otiskuje se do nás a jemně modeluje, jak nám budou připadat věci následující den. Je divadelní představení dočasné, nebo je jím naopak náš každodenní život?

5.2 Divadlo a počasí

„S nadsázkou lze říci, že vítr nepatří mezi meteorologickými prvky k těm oblíbeným. Je to prvek "problémový", jehož měření, zpracování i interpretace bývají spojeny s řadou komplikací, nedorozumění a chybných závěrů. Vítr se od ostatních meteorologických veličin odlišuje již svým základním principem - tím, že je vektorem. Na rozdíl od jiných prvků jej není proto možno vyjádřit jediným nekomplexním číslem, ale vždy je nutno uvažovat nejméně dvě komponenty ať již ve formě navzájem kolmých složek vektoru, nebo ve formě rychlosti a směru větru. Vítr je mimořádně proměnlivý v čase. Jeho rychlost i směr se mění ze vteřiny na vteřinu, z minuty na minutu, ze dne na den... a tyto změny mají v sobě více chaotična než pravidelnosti. Vítr je proměnlivý v prostoru. Zcela jiné rychlosti větru lze očekávat ve 2 metrech nad zemí, jiné v 10 metrech a jiné ve výškách okolo 100 metrů. Jiné rychlosti budou na volné ploše a jiné v okolí překážek. Jiné rychlosti budou na kopci než v údolí... A v neposlední řadě je problematické samotné měření větru. Ať již z hlediska přesnosti měřících prostředků, tak co se týče vlivu blízkého okolí na naměřená data. V některých případech postačí výměna jednoho anemometru za druhý, přesunutí senzoru na vzdálenost pouhých desítek centimetrů či zdánlivě nevýznamná změna v jeho okolí, aby naměřené charakteristiky větru doznaly nikoli nepodstatných změn.“¹²⁰

Na základě této práce se pokusíme pojmenovat, co má společné divadlo a počasí.

1. Představení i počasí je založené na vztazích mezi jednotlivými prvky a na působení, které mezi těmito prvky vzniká. Obojí je výrazem pro určitou jednotu celku. Záleží na každém

¹²⁰ HANSLIAN, David. *Analýza výsledků měření větru* [online]. Praha, 2014 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://docplayer.cz/68415559-Analyza-vysledku-mereni-vetru.html>. Disertační práce. Univerzita Karlova v Praze Matematicko-fyzikální fakulta. Vedoucí práce Doc. RNDr. Jaroslava Kalvová, CSc.

jednom prvku, stejně jako na jejich veškerém vzájemném působení. Celek jako takový nelze změřit, ale jeho jednotlivé prvky do určité míry ano (rychlost větru, cenu lístku, rosný bod, věk herců, čas západu slunce, výkon světelných zdrojů atd.)

2. Počasí i divadlo zažívá každý zúčastněný určitým, jedinečným způsobem. Nelze se od tohoto působení odstříhnout jinak než odchodem ze sálu, anebo dovnitř domu. Přesto toto odstříhnutí nebude úplné, pouze to intenzitu dosahu divadla a počasí zmenší. „(...) (věci) působí na divákovo tělo a pronikají do něj. Diváci nezůstávají vně atmosféry nebo nestojí v opozici k ní – jsou jí obklopeni a pohlceni.“¹²¹ Když prší a potkám někoho na ulici, tak prší stejně na mně jako na kolemjdoucího, akorát je to každému jinak příjemné nebo nepříjemné. Tlakovou níž zažíváme rovněž každý trochu jinak, i když působí na všechny stejně. Působení je stejné, ale látka, na kterou počasí nebo představení působí, se liší svými receptory.

3. Divadlo i počasí jsou divotvorné autonomní organismy, soubory orgánů. (Například u počasí jsou mraky a koloběh vody metabolismus, blesky fungují jako nervové vzruchy, atmosféra je pokožka obalující vítr, který proudí jako krev cévami atd. V představení jsou pokožkou přichodzí diváci, srdce jsou tvůrci, herci fungují jako plíce, zvukaři jsou ušima a osvětlovači očima, rekvizity představují hmatové buňky atd.)

4. Počasí i divadlo jsou tu odjakživa, od té chvíle, od kdy věci *jsou*. „*Je velká síla, i když kupodivu snadno přehlédnutelná, v tom, že věci prostě jsou, že jsou doopravdy a ve svém kontextu. Postmoderní hrátky s interpretacemi to odsunuly do pozadí, ale je to tak.*“¹²² Nikdy nemůže být nepočasí. Nemůže se zastavit a nebýt. Žádný moment počasí na celé Zemi se neopakuje víc než jednou (Philippe Parreno). I když počasí necítím a nevidím, že probíhá, jsem jeho součástí (NVSBL). ~~(Co pro mne znamená počasí, když jsem dlouhodobě uvnitř, mimo jeho přímý vliv? Musím počasí zažívat, aby pro mne existovalo?)~~ Představení nepřestane být představením, ani v momentu, kdy se něco pokazí, anebo nejde přesně podle plánu. Když začne, tak nastane jiný čas, který nejde smazat jinak než tím, že tvůrci rozhodnou, že tento jiný čas vypršel.

¹²¹ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. Teorie (Na konáři). ISBN 978-80-904487-2-8, s. 168

¹²² KOKOLIA, Vladimír a Božena SPRÁVCOVÁ. *Jení*. Praha: Trigon, 2012. ISBN 978-80-86159-89-8, s. 33

5. Dále lze jak na počasí, tak na divadlo aplikovat vlastnosti hyperobjektů tak, jak je definoval Timothy Morton. Divadlo i počasí lze charakterizovat viskozitou, tedy tím, že se drží svého okolí, ulpívá na něm, lepí se na věci a bytosti, přenáší se na ně. Počasí se projevuje na světě, zvětrává horniny, pohybuje oceánem, zahřívá vzduchové hmoty, podobně jako divadlo ulpívá na věcech, na vědomí herců, na příchozích divácích. Za druhé, ani jedno nelze lokalizovat na určitém místě ve své celistvosti, ani jedno nemá souřadnice a jedno konkrétní místo, na němž existuje, neboť počasí probíhá simultánně na celé Zemi a divadelní představení nekončí svým převedením na jeviště, ale rozpíná se do zápisu v historii, do skladů, do recenzí a hlav diváků. Hyperobjekty nejsou přímo objekty, ale víme o nich pouze skrze jejich projevy, jinak nejsou detekovatelné, dokud se neohřeje tráva, nebo se diváci nezasmějí vtipné větě, sluneční počasí ani divadlo nejsou. Divadlo i počasí trvají v čase mnohem déle, než v jakém měřítku se odehrává lidský život. (Viz bod č.4) Jejich vliv probíhá mezi-objektově, tedy nikdy nezaostřují svůj vliv pouze na jedinou oddělenou věc, ale na věci ve vztahových soustavách. Není možné jejich účinek na jednotlivé věci od sebe oddělit.

6. Divadlo i počasí jsou si nakonec podobné v nejednoznačnosti svých hranic prostorového i časového působení. Obojí je určitým výřezem. Pro definování potřebují uměle vymezit místo a časový interval. Představení příchodem a odchodem diváka do divadla. U počasí je jednotkou většinou 24hodiný den pro určité město nebo stát. Představení i počasí jsou dočasné struktury, které ale přesahují svoje tzv. hranice. Skrze pozorovatele se počasí ani divadlo nejeví dočasné, nýbrž neustále aktualizované, průběžné. Aktuální tvar myšlenky se neustále proměňuje, mapa ostrova se neustále překresluje, meteorologická mapa je v pohybu a zápis každého momentu představení je téměř nemožný. Jsou to struktury v pohybu. Jsou zároveň dočasné i věčné, neboť divák i všechny bytosti v sobě nosí zápis představení i včerejšího počasí. ~~Například plasty jsou rovněž dočasné a věčné, jelikož jejich lidský užitek je časově omezený, ale posléze v přírodě zůstávají. Nerozkládají se, ale stávají se součástí nových hornin /plastiglomerátů/ a vytváří věčný geologický záznam o chování naší civilizace vůči Zemi.~~

V této diplomové práci jsme sledovali paralelu mezi divadlem a počasím. Hledali jsme, čím lze definovat podnět divadelního představení a jak probíhá jeho sdílení všemi složkami, které představení tvoří. Položili jsme si otázku, kde toto sdílení začíná a kde končí. Nedošli jsme k těmto hranicím, ale nastínili jsme horizonty, mezi kterými se existence divadelního

představení rozpíná. Ve třech kapitolách jsme se pozastavili u základních aspektů představení. V první kapitole jsme na příkladu odlehlého ostrova sledovali, čím může být představení ohraničené, sledovali jsme pohyblivost a propustnost těchto hranic, co se odehrává na rozhraní se světem a jak je jeho vnitřní modulární dynamika ovlivněna tím, co představení obklopuje. Ve druhé části jsme se věnovali dynamice vztahů mezi složkami divadelního představení. Ověřovali jsme, že celek představení je víc než součet jeho prvků. Připomněli jsme důležitost citlivosti vůči daným podmínkám, důležitost detailu, výběru prvků, jejich intenzit a původu. Přiklonili jsme se k nehierarchickému uspořádání složek, k představení jako neuzavřenému tvaru a k zodpovědnosti všech zúčastněných na tom, jak představení probíhá. Ve třetí části jsme se zaměřili na divákův podíl v této vztahové soustavě: jeho schopnosti dívat se, vstřebávat a nahrávat představení do své vlastní látky. Tyto parametry jsme zkoumali očima představení *Oči v sloup*, *Pustý ostrov* chrání 15.000 obyvatel, NVSBL, výstavou Philippa Parrena a vědními obory meteorologie, biogeografie a informatiky. Počasí ve své neuchopitelnosti a nezměřitelnosti nám sloužilo jako paralela a společník pro uvažování o divadle jako o živém, divotvorném organismu. Na několika místech nás to navedlo k jinému slovníku pro popisování základních parametrů divadla, na jiných jsme se alespoň pokusili uvádět málo známé jevy počasí. Závěrem můžeme konstatovat neohraničenost divadelního představení, které podobně jako počasí nikdy nevidíme celé, nikdy to není všechno se vším všudy, je to pouze výřez, pootevřené dveře s nenamazanými panty. Uvádíme předpoklad, že divák představuje médium toho, co viděl. Nahrávka divadelního představení tedy existuje v různých fragmentech, kterých se dotklo – v divákovi, kameře, scénáři, ve skladu rekvizit, v utraceném rozpočtu, v hlavách tvůrců atd. Tato práce je nahrávkou uvažování o divákovi, hranicích a vztazích divadelních představení doprovázeného počasím. Nepřináší mnoho nových objevů, ale zkoumá detaily ve švech známých a prostých věcí.

5.3 Otevřený systém

Divadlo, počasí i tento text považují za otevřené systémy, neuzavřenou procesualnost myšlení, neustálé spojování všeho se vším a stávání se. Zpět k vesmíru, internetu a lidskému mozku, o kterých jsme psali na začátku. Vidět svět jako objekty nebo jako procesy? Často se nám věci, které nás obklopují jeví jako objekty, ale když je zvětšíme a podíváme se na ně detailně zblízka, zjistíme, že jsou to procesy. Hory, kopce a skály nám připadají statické, a

přítom podstupují neustálou proměnu. Horninám říkáme, že jsou součástí neživé přírody, ale nikoliv mrtvé přírody. Na procesech a vlnách je založený celý vesmír. Vlny jsou procesy, transformace energie, podobně jako lidé. Naším tělem neustále procházejí energie a probíhají v něm procesy. Nejsme shluk fixních atomů, ani statické objekty. Jsme živá věc, vyměňujeme si energii s okolím, proudí námi krev, probíhá metabolismus, buněčné dýchání atd. Díky naší pokožce si zachováváme určitý tvar našeho těla. Kyslík, vodu i jídlo si zapůjčujeme od světa podobně jako vlna si půjčuje vodu, kterou prochází ve formě energie. Nebo spíše energie prochází námi a půjčuje si naše tělo? Jsme živé věci, vlnění a nahrávání, ale nejsme konečné věci. Jsme v procesu a jsme dokončení, když umíráme. Energie pak prochází novými věcmi. Divadlo taky není konečnou věcí. Kde končí tělo a kde začíná svět? Naše tělo ovlivňuje počasí. Podílí se na něm a zvyšuje jeho nepředvídatelnost. Stali jsme se jedním z jeho určujících vlivů. „*Během pětítýdenního pracovního týdne produkuje průmysl do ovzduší znečišťující příměsi, které v důsledku způsobí víkendová zhoršení počasí.*“¹²³ Aníž bychom si to uvědomovali, ovlivňujeme svoji budoucnost. O představení, které jsme udělali nevíme všechno, víme o něm spíš málo. Už od výchozích podmínek o sobě hromadí tajemství. Postupně se rozzívá, vytváří si vlastní paměť a mutuje a disperguje bez naší kontroly nad ním. Hora může být interpretovaná teplotou vzduchu. To, jak ji zažíváme během výstupu, není změřitelné. Hora je sama o sobě procesem, stejně jako ten výstup. Jaký rámec si vybereme jako hlavní, na kterou výseč se zaměříme. Divadelní událost je výseč i ze života diváka. Je výsečí z různých celků. Vidět věci je větších celcích. Osamělá výseč pevniny, na které fouká oceánický vítr. Kde začíná a končí toto osamění. Představení i ostrov mají pohyblivé hranice. Divadlo se celou svojí plochou dotýká světa, tedy toho co, ho obklopuje. Ostrov se celou svojí plochou dotýká oceánu. Běžný život a běžný oceán definují ostrov a představení. Pokožka inscenace je obklopena svojí vlastní atmosférou. Pohyblivé hranice představení jsou jako jeho dýchání. Expanze, nádech, kontrakce, výdech. Kam až tyto hranice mohou expandovat, jak moc se dokážu nadechnout. Vnímat možné směry těchto expanzí. Sdílené podněbí divadelního představení je citlivé nastavení všech jeho výchozích podmínek. Neseme za toto sdílení zodpovědnost. Jaké složení mohou mít atmosféry divadelního představení? Atmosféry jsou prostory zabarveny přítomností lidí, věcí a konstelací. Jakou barvu měla včerejší repríza? Musíme se někdy snažit uvidět, co vlastně vidíme. Počasí lze předpovídat i podle červánků.

¹²³ DVOŘÁK, Petr. *Pozorování a předpovědi počasí*. Cheb: Svět křídel, 2012. ISBN 978-80-87567-20-3.

Znamenají větší nasycení atmosféry vodou, proto se v nich světlo láme jinak, a tedy prorokuje možné srážky. Toto lidé vědí už od nepaměti, dávno před vynálezem srážkoměru. (Na Marsu jsou červánky modré podle časopisu Vesmír.) Kolik existuje možných verzí představení? Díky tomu, že vzniklé představení není svojí jedinou možnou a správnou verzí, ověřuje svoji životnost. Potenciál možných jiných verzí zabezpečuje představení živost a proměnlivost. Modely věcí můžeme vidět i jako nástroje pro hledání pravdy. Podobně jako různé simulace počasí se pokouší svojí mnohostí přiblížit skutečné situaci atmosféry. Představení má uvnitř sebe dynamickou rovnováhu, podobně jako ostrov, kolonizují ho nové druhy a ty staré vymírají, ale druhový počet zůstává stejný. Jevišťe i hranice ostrova jsou rozhraní. Je to hranice mezi dvěma odlišnými entitami (voda a země, divadlo a svět). Ale zároveň plocha, díky které mohou být ve spojení. Tyto hranice mohou být do určité míry propustné. Otevřené systémy. V mracích se odráží to, co je pod nimi, a tak díky nim můžeme vidět za horizont. Divadlo a počasí snad může osvěžit náš způsob práce. Ptát se na barvu proběhlého představení, dívat se ním za roh, za horizont, vnímat detaily a sebe sama jako kontinuum uměleckého díla. To se do nás vepsalo a my do něj, stejně jako ovlivňujeme to, jaké bude počasí a potom mu čelíme. Zhoršenému počasí o vikendech, vymírajícím živočichům, potápění severního pólu, otisku plastů do hornin a drastickému suchu. Hierarchie vztahů mezi prvky neexistuje, tak proč se ji pokoušíme ustanovit. Není jasné, který prvek začal působit na který jako první. Celé se to děje najednou, ještě před logickou operací, ještě než stihneme vyvozovat závěr z kluzkého bláta na zemi, přeskakujeme plot a prcháme před býkem. Nikdy nevíme, který motýl způsobil tajfun. Blízkosti věcí znamená, že něco leží vedle něčeho jiného. Sledujeme, v jaké vzdálenosti a či se přímo dotýkají a podle toho vidíme, že vzniká určité působení, živé, plastické, prostorové nebo žádné. Představení můžeme vnímat jako rozcestník. Převypravování předchází naslouchání, pozorování a vnímání. Je u toho potřeba spočinout a dívat se zpětně, jak tyto parafráze na sebe působí. Působení se do nás otiskuje a to je pak to naše zažívání věcí. Máme v sobě nahrávky všeho, můžeme si je zkusit určitým způsobem přehrát. Když něco vymyslím, přehrávám v sobě to, co jsem zažila, co se mi zdálo, na co jsem myslela, co se do mě dříve otisklo, nahrálo. Jsme jako skicáře a kvasinky. Je v nás zapsáno včerejší počasí. Včerejší počasí akorát většinou nikoho nezajímá, protože počasí spíš předpovídáme dopředu. Kokolia píše o kompostování, o tom já nic nevím, ale popisuje v té souvislosti tvořivou sílu smrti. Mrtvé stébla trávy dávají život novému humusu. A v tom jsou

otisknuté a nahrané. Otázka je, co si z těchto nahrávek vybírat, co chceme archivovat, které nahrávky si chceme nechat.

Zdeněk Košek je velmi citlivý obyvatel Ústní nad Labem. Agamben tvrdí, že být přítomný znamená nenáležet do svého okolí, do celku. Tedy nesplývat s ním, ale umět od něj poodstoupit a umět se na něj dívat. Nebýt v něm, ale dívat se na něj. Košek jako by si od našeho světa ve svých záznamech poodstupoval, nebyl v něm, ale díval se na něj na to, aby ho mohl zaznamenávat. Začátky a konce věcí jsou utopeny ve tmě. Věci začínají dávno předtím, než si to uvědomujeme, než tomu věnujeme naše logické operace. Věci přetrvávají, zůstávají, formují se, mutují, smývají se. Ani konce a to jak věci končí, nemáme celkem pod kontrolou. My, býk, bláto i plot jsme všichni rovněž účastní na této události. Všichni za ni neseme stejnou zodpovědnost, ikdyž ten plot tam stojí mnohem déle než my, jako by se postupně připravoval na to, že jednou přijde člověk do arény a překvapí ho tam býk. Jako Balvanotázka v Trodheimově komiksu, který se miliardu let připravuje na to, že se jednoho dne rozmělní na písek a stane se kouskem pláže a dovolené nějaké rodiny z vnitrozemí. Moje pyžamo, to, že mám hlad, venku je zvláštní světlo před deštěm, přečtené knížky, nabitý laptop, strach i čtyři dny do odevzdání, všichni se zúčastňují psaní této práce. Jediné, co si s touto fluidností počít, je budovat umělé výseče, výřezy, dočasné hranice, závěry, které za chvíli někdo přepíše.

Sledování představení *The Artificial Nature Project* od Mette Ingvartsen na laptopu na zahradě u mámy¹²⁴

Ležela jsem na lavici na terase, bylo kolem půl sedmé, takže během 55 minut představení se setmělo a přestali zpívat ptáci. Představení jsem sledovala na mém laptopu, který jsem položila na stůl, a vzhledem k tomu, že se odehrávalo v blackboxu, viděla jsem samu sebe v odrazu monitoru. *The Artificial Nature Project* (i přes vimeo) na diváka působí, nic nevypráví, ale zkrátka vysílá k divákovi sebe sama. Vidíš jen stopu pohybu, otisk pohybu a o performerech často víš jen skrz jejich vliv na konfeti (fungují trochu jako hyperobjekty), ale nevidíš je. Je to jako loutkové představení, ale víc tělesné, bytostné, vodič a loutka splynuli v

¹²⁴ INGVARTSEN, Mette. *The Artificial Nature Project* [online]. 2012 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://vimeo.com/164558381>

jedno a výsledek není ani loutkou, ani hercem, ale něčím novým. Začal mě bolet nos z toho, jak je studený. Tanečníci se vynořují a mizí. Pak šikovně přeskakují z módu člověk-konfeta do tanečníka, který si prohlíží to, co s konfetami dělá, do toho, že se zase stávají tím, co dělají, a splývají. Co pět minut se mi zasekl internet. Představení, o kterých si můžu něco napsat, jsou pro mne hodně jiná než ostatní. Mapa směrů větru. To, co zrovna dělají, vypadá jako gejzír nebo chrlící sopka, ale bráním se těm asociacím. Nejde to, teď mi to připomíná nějaký 3D model pohyblivých oblačností z předpovědi počasí. Je super, jak je to kontinuální, nepřerušovaný proud masy, kam s ní pohnou, tam s ní musí být, nejsou tam žádné mezihry, ani miň důležité momenty, všechno je to ono. Začalo blikat světlo, divák se v tom nevyzná, co se to tam všechno děje, jako když fouká a člověk kolem sebe nemůže pořádně koukat, protože je to nepříjemné. Je to takový rozfoukaný pyl po louce, opylovači, kteří ani neví, že jsou opylovači, nebo to vědí, ale neregistrují všechnen prášek, co se jim zachytává na zadečku a zase z něj opadá. Připomíná mi to zároveň tekutiny v těle a to, jak mě od dětství fascinovalo, že v těle všechno funguje jen na základě nějakého toku, všechno musí někde nějak dojít, povětšinou dotéct a tam se správně rozpustit a spustit nějaký proces, ale to všechno se odehrává bez nějaké vařečky, bez ruky, která by to popoháněla a překládala z místa na místo, je to jen takové rozlévání různých tekutin z žil do tepen a prosakování a rozpouštění a jediné, co toto je roztékání všude kolem zastavuje, je obal z kůže. Ještě zpět k těm opylovačům, napadá mě, že si dokážu dost dobře představit, že by toto představení prošlo ven dveřmi a pokračovalo by dál v podstatě kdekoli, že ohraničený formát divadla pro toto představení není úplně zásadní, může se sebrat a odejít dveřmi kamkoli jinam, že v tom vztahu tanečníků a konfet je obsaženo to esenciální a je to to, může putovat a nemá to na jeho existenci vliv. Potom to tam agresivně ovládli fukary, ale zlaté alu-fólie létající vzduchem, jakkoli banální a otravný se ten materiál už stal, přesto působí jako meteority ve vesmíru, byť jsem před pár minutami ještě tomuto obrazu nevěřila a přičily se mi ty nové elementy na scéně. Pak mě u toho napadlo, že příroda nic nevyhazuje do koše, neodděluje od sebe něco, co už nechce používat nebo co se jí už nehodí, ale všechno si nechává, se vším pracuje a všechno vlastně zničí, aby to mohla využít znovu, kompostuje to v ní, vlastně všechno, co příroda má, má obsažené v sobě, proměňuje se v nové věci jen skrz sebe sama (imanence). Internalizuje i plasty v podobě nově vzniklé horniny plastiglomerátu. Tanečníci na konci představení zhasli zářivky na zemi po krajích jeviště tak, že je zasypali konfetami. Bylo to super.

5.4 Hledání otázek, na niž známe odpovědi

Piráti jako dočasní obyvatelé všech představení a počasí na celém světě „Píráctví se skrývá v záhybech historie. (...) nevíme o nich nic a toto oddělení knihovny je vlastně prázdné. To proto, že píráctví se sice žíví letitými zvyklostmi lidského soužití, nicméně touží výhradně po úniku z objektivu dějin.“¹²⁵ Piráti jsou lidé, kteří se snaží existovat mimo záznam, nenahrávat nic a nebýt nahráván, žít mimo společnost, mimo kulturu, domluvu a dialog. Svoje životy uzamkli na plochu svých plavidel v pomíjivé nicotnosti, ale zároveň jsou permanentně obklopeni nekonečností a věčností oblohy a moře. Žijí v záhybech historie, mimo nahrávací vlastnost veškeré hmoty, a tedy ve velkém rozporu se vším, o čem byla tato práce. Právě proto je chci na jejím konci zmínit. Jsou jedinou skupinou lidí, která nevyznává pohřbívání mrtvých, což je známkou jejich záporného vztahu vůči čemukoliv procesuálnímu. „Píráť nenávidí zrození stejně bytostně jako úpadek – neboli vše proměnlivé. Vybral si krajinu, jež se rozprostírá před životem a po smrti, krajinu sousedící s nehybností, nicotou a věčností. V žádném jiném údobí lidského života nespátíme postavy tak nehybné jako právě v mládí. Zde, uprostřed života, po divokých proměnách příznačných pro dospívání, se naskytne několik let, která jsou rovnou měrou vzdálena momentu zrození i okamžiku smrti. Čas jako by se zastavil, či přinejmenším zpomalil, takže člověk nemusí v tom úseku dbát na jeho běh.“¹²⁶ Píráctví je na světě odjakživa, od momentu, kdy se lidské bytosti začali navzájem vnímat, přesto jejich dějiny unikají jakémukoliv mapování. Jako by byli jediné entity na světě, které znemožňují nahrávání hmoty, záznam, otiskování, kompostování, proměnu a probíhání věcí.

Tato diplomová práce je o ničem: hledá otázky, na které známe odpovědi. Je o takovém prostém, nenápadném ničem, o kterém ani není jasné, k čemu je. Píše se tu o věcech, o kterých už dávno víme. Že je na světě počasí, které se mění. Např. že prší a pak vyjde slunce. Že je divadlo, které má začátek a konec. Že v něm vystupují různí herci a věci a reagují na sebe. Že se na něj chodí dívat divák, který si to pak ještě chvíli pamatuje. Po čase ale na to představení zapomene. Ponoří se do vody. Jako když uschne déšť na chodníku. Jako by přšelo, zatímco jsem byla uvnitř. **Příjemná vůně deště ale ještě chvíli zůstává ve vzduchu.**

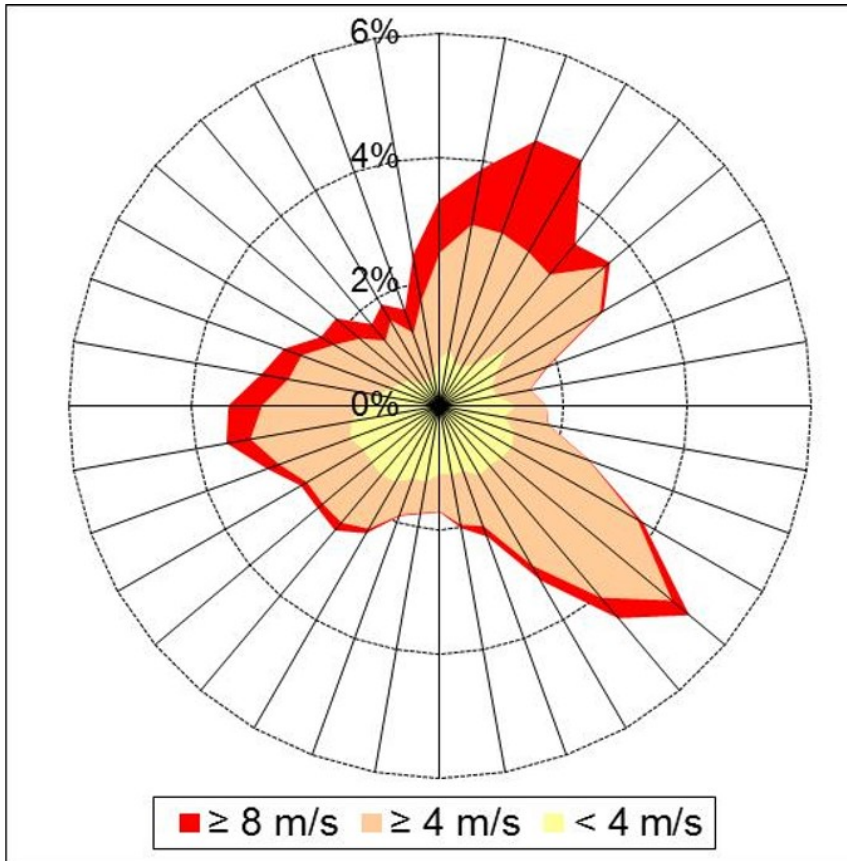
¹²⁵ LAPOUGE, Gilles. *Piráti: námořní lupiči, flibustýři, bukanýři a jiní mořští gézové*. Přeložil Lubomír MARTÍNEK. Praha: Pulchra, 2017. ISBN 978-80-7564-019-2, s. 18

¹²⁶ Tamtéž, s. 182

Zuzana Sceranková 13/5/20 22:15

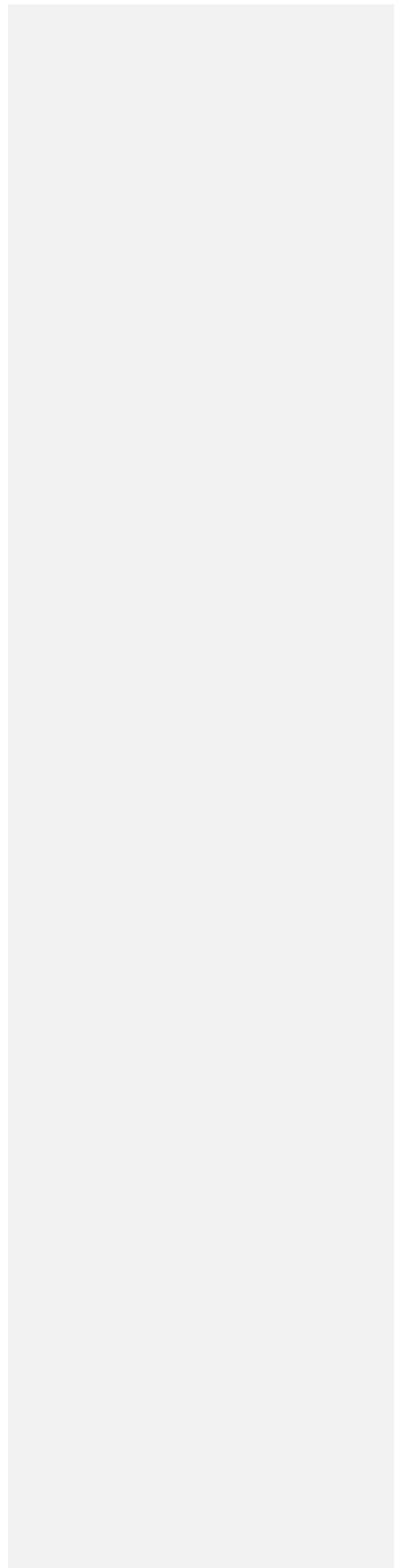
Comment [50]: „Proč nám dešť příjemně voní? Vše začíná na zemském povrchu, tedy až po dopadu dešťových kapek. Po nárazu na zem vznikají ve vodě malé bublinky vzduchu. Tyto bublinky se plní částicami z povrchové vrstvy, a pak nesou příslušnou vůni. Od zemského povrchu bublinky stoupají vzhůru, následně praskají a dochází k jakési explozi, při které se do okolí šíří aerosol, tedy směs suspendovaných aromatizovaných částic. A pak už stačí jen slabý vítr, aby tuto aromatickou suspenzi šířil vzduchem k našim nosům.“

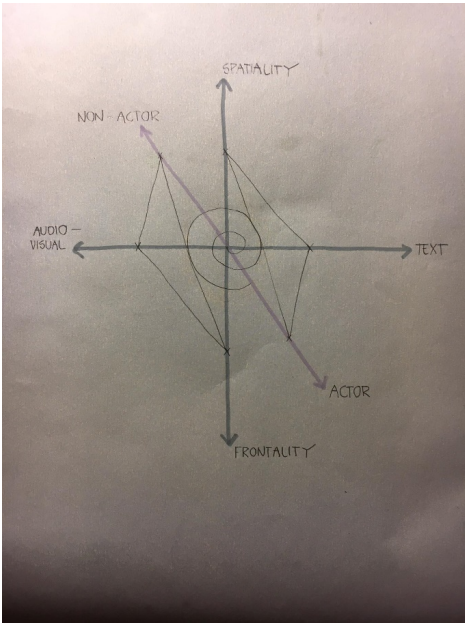
Vůně je nahrávkou dopadu dešťových kapek na chodník. Stejně jako vůně vypařující se z pokožky zvukaře je záznamem představení. Nahrávka existuje v posledním žijícím divákovi, který jej viděl. Jako myšlenka, jméno, pohyb paže, barva vlasů, snění, recept, věc, (doplň)...



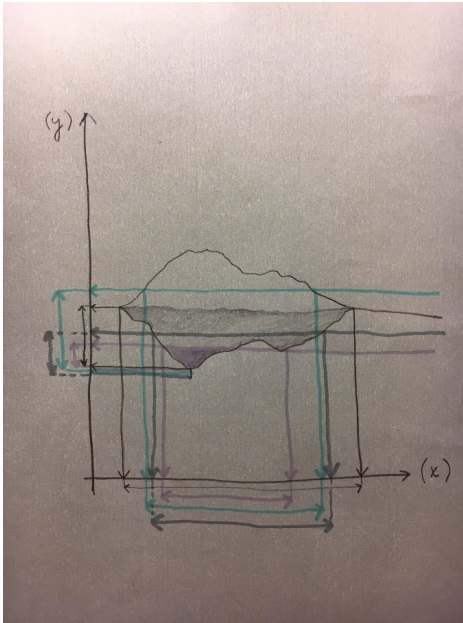


/19





/21



/22



/23

6 Seznam obrazové přílohy

1/ Kanisza trojúhelník

(zdroj: BÖHLER, Arno, Krassimira KRUSCHKOVA a Susanne VELRIE. *Wissen wir, was ein Körper vermag?: Rhizomatische Körper in Religion, Kunst, Philosophie*. 1. Bielefeld: Bielefeld, 2014. ISBN 978-3-8376-2687-2)

2/ Různé tvary sněhových vloček

(zdroj: www.meteopress.cz)

3/ Numerický model počasí GFS

(zdroj: <https://www.in-pocasi.cz/model/?l=wave&t=20200517/0900>)

4/ Meteorologická mapa Zdeňka Koška

(zdroj: www.typlt.cz)

5/ Pustý ostrov chrání 15.000 Obyvatel

(archiv - INI Gallery)

6/ Pustý ostrov chrání 15.000 Obyvatel

(archiv - Galerie FAIT)

7/ Teorie ostrovní biogeografie

(zdroj: https://www.enviwiki.cz/wiki/Teorie_ostrovn%C3%AD_biogeografie)

8/ Mrak

(zdroj: Google)

9/ Ústí řeky do moře

(zdroj: Google)

10/ Ostrov

(zdroj: Google)

11/ Philippe Parreno - Martin Gropius Bau

(zdroj: KAMM, Joanna. Philippe Parreno: The creature is ready to eat. *Spike Art Magazine* [online]. 2018, 2018, , 5 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <http://www.spikeartmagazine.com/articles/philippe-parreno-creature-ready-eat>)

12/ Xanadu

(zdroj: www.xanadu.net)

13/ Xanadu

(zdroj: www.xanadu.net)

14/ Oči v sloup

(archiv)

15/ Viditelné spektrum

(zdroj: Google)

16/ Eszter Salamon – NVSBL

(zdroj: *Eszter Salamon* [online]. [cit. 2020-05-16]. Dostupné z:

<https://esztersalamon.net/Nvsbl>)

17/ Chvaletická elektrárna

(zdroj: www.limityjsmemy.cz)

18/ Diagram změny směru větru

(zdroj: Google)

19/ Mette Ingvarlsen – The Artificial Nature Project

(INGVARTSEN, Mette. *The Artificial Nature Project* [online]. 2012 [cit. 2020-05-16].

Dostupné z: <https://vimeo.com/164558381>

20/ Oči v sloup

(archiv)

21/ Knut Ove Arntzen – Dehierarchizace složek představení

(archiv)

22/ Schéma potápějíčího se ostrovu

(archiv)

23/ Cyklóna viděna z vesmíru

(zdroj: Google)

7 Seznam použité literatury

- KOKOLIA, Vladimír a Božena SPRÁVCOVÁ. *Jení*. Praha: Trigon, 2012. ISBN 978-80-86159-89-8.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Eстетika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. Teorie (Na konáři). ISBN 978-80-904487-2-8.
- LAPOUGE, Gilles. *Piráti: námořní lupiči, flibustýři, bukanýři a jiní mořští gézové*. Přeložil Lubomír MARTÍNEK. Praha: Pulchra, 2017. ISBN 978-80-7564-019-2.
- PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení obrazem: průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*. Praha: Herrmann, 2009. ISBN 978-80-87054-18-5.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Jak vidět svět*. Přeložil Andrea PRŮCHOVÁ HRŮZOVÁ, přeložil Jan J. ŠKROB. Praha: ArtMap, 2018. ISBN 978-80-906599-5-7.
- DVOŘÁK, Petr. *Pozorování a předpovědi počasí*. Cheb: Svět křídel, 2012. ISBN 978-80-87567-20-3.
- ČIHÁK, Martin. *Ponorná řeka kinematografie*. V Praze: Akademie múzických umění, 2013. ISBN 978-80-7331-283-1.
- CALVINO, Italo. *Když jedné zimní noci cestující*. Druhé vydání v českém jazyce (v Dokořán první). Praha: Dokořán, 2017. ISBN 978-80-7363-833-7.
- KNAUSGÅRD, Karl Ove. *Můj boj*. Přeložil Klára DVOŘÁKOVÁ WINKLEROVÁ. Praha: Odeon, 2019. ISBN 978-80-207-1925-6.
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0.
- TRONDHEIM, Lewis. *Jen čtvrt vteřiny na život*. Praha: Mot, 2000. ISBN 80-902935-0-6.
- ARISTOTELÉS. *Metafysika*. Přeložil Antonín KŘÍŽ. V Praze: Jan Laichter, 1946. Laichterova filosofická knihovna.
- SCHALANSKY, Judith. *Atlas odlehlých ostrovů: Padesát ostrovů, které jsem nikdy nenavštívila a nikdy nenavštívím*. Praha: 65. pole, 2011. ISBN 978-80-87506-05-9.
- FIKSDAL, Ingrid. *Affective choreographies*. 1. Oslo: Oslo National Academy of the Arts, 2019. ISBN 978-82-92613-81-8.
- PROCHÁZKA, Tomáš. *Svět a divadlo*. 2020, **XXXI**. (Druhé).
- SCERANKOVÁ, Pavla. *Mysl bez obrazu*. Brno: Dexon Art s.r.o. ve spolupráci s galerií OFF/FORMAT, 2012. ISBN 978-80-904271-5-0.
- SCERANKOVÁ, Zuzana a Natálie RAJNIŠOVÁ. *Hledání ostrova, který umožňuje setkání*. 1. Praha, 2019
- BÖHLER, Arno, Krassimira KRUSCHKOVA a Susanne VELRIE. *Wissen wir, was ein Körper vermag?: Rhizomatische Körper in Religion, Kunst, Philosophie*. 1. Bielefeld: Bielefeld, 2014. ISBN 978-3-8376-2687-2
- MORTON, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. 1. Minneapolis: University of Minnesota, 2013. ISBN 0816689237.

DELEUZE, Gilles. *Desert Islands and Other Texts: 1953-1974*. 1. Paris: Les editions de Minuit, 2002. ISBN 1-58435-018-0

MACARTHUR, Robert H. a Edward O. WILSON. *The theory of Island Biogeography*. 1. Princeton: Princeton University Press, 1967. ISBN 9780691088365.

ADÁMEK, Jiří, HUTEČKOVÁ, Klára, ed. *Oči v sloup*. 1. Praha, 2019.

CAGE, John, Kratochvíl MATĚJ, Jaroslav ŠTASTNÝ a Radoslav TEJKAL. *Silence*. 1. Praha: tranzit.cz, 2010. ISBN 978-80-87259-07-8.

PHILIPPE PARRENO: GROPIUS BAU SOMMER 2018. Katalog hrsg. von Thomas Oberender & Angela Rosenberg. Berlin 2018. Beitr. von Emanuele Coccia, Esther Leslie, Thomas Oberender, Angela Rosenberg & Zoe Stillpass

LANDOW, George P. *Hypertext 2.0: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. 2nd edition. Baltimore, Maryland, USA: Johns Hopkins University Press, 1997. ISBN 978-0801855863.

8 Internetové zdroje

LORENZ, Edward N. *Deterministic Nonperiodic Flow* [online]. Journal of Atmospheric Sciences, 1963 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://journals.ametsoc.org/doi/pdf/10.1175/1520-0469%281963%29020%3C0130%3ADNF%3E2.0.CO%3B2>

HANSLIAN, David. *Analýza výsledků měření větru* [online]. Praha, 2014 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://docplayer.cz/68415559-Analyza-vysledku-mereni-vetru.html>. Disertační práce. Univerzita Karlova v Praze Matematicko-fyzikální fakulta. Vedoucí práce Doc. RNDr. Jaroslava Kalvová, CSc.

VLNAS, Jan. *Web, který nebyl: Xanadu a alternativní pojetí hypertextu* [online]. Praha, 2017 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/91842>. Magisterská práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Šisler, Vít.

RIZNER, Ludovít V. *Ktoré zvieratá predzvestujú povetnosť? Obzor* [online]. 1892, Duben 1892, IV.(4), 55-57 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: https://zlatyfond.sme.sk/dielo/1525/Rizner_Clanky-z-casopisu-Obzor/23

KAMM, Joanna. Philippe Parreno: The creature is ready to eat. *Spike Art Magazine* [online]. 2018, 2018, , 5 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <http://www.spikeartmagazine.com/articles/philippe-parreno-creature-ready-eat>

ARNTZEN, Knut Ove. *Post-mainstream as a geocultural dimension for theatre* [online]. Juli 1998 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <http://www.inst.at/trans/5Nr/arntzen.htm>

TYPLT, Jaromír. *Jak se dělá počasí* [online]. 2001 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <http://www.typlt.cz/ecrits/img/kosek-pocasi-2001/>

Xanadu [online]. [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <http://www.xanadu.net/>

Eszter Salamon [online]. [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://esztersalamon.net/Nvsbl>

Encyklopedie počasí [online]. [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://www.in-pocasi.cz/encyklopedie-pocasi/>

HERZOG, Werner. *Lo and Behold: Reveries of the Connected World* [online]. 2016 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Bqx6li5dbEY>

MALONE, David a Andres THOMPSON. *Secret life of waves* [online]. Scotland: BBC, 2018 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=KpzzR3pb2z0>

INGVARTSEN, Mette. *The Artificial Nature Project* [online]. 2012 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://vimeo.com/164558381>

KOKOLIA, Vladimír. *Vizualizovat vidění. Ale proč?* [online]. KISK, 2014 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=s5bnKEDT2b8&t=2842s>

ŠEJN, Miloš. *Pecha Kucha* [online]. 2015 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=OsmSgZas50>

DORSEN, Annie. *Algorithm, composition and metaphor: What is algorithmic theater?* [online]. 2017 [cit. 2020-05-16]. Dostupné z: <https://e-tcetera.be/algorithm-composition-and-metaphor/>

Konference Predictability: Does the Flap of a Butterfly's Wings in Brazil Set Off a Tornado in Texas? by Edward N. Lorenz Presented before the American Association for the Advancement of Science, December 29, 1972

https://cs.wikipedia.org/wiki/Teorie_chaosu