

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra alternativního a loutkového divadla

Režie alternativního a loutkového divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

KAŽDODENNOST A JEJÍ PERFORMATIVNÍ POTENCIÁL

Jana Nunčič

Vedoucí práce: MgA. Robert Smolík

Oponent práce: MgA. Vít Neznal, Ph.D.

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Department of alternative and puppet theatre

Directing of alternative and puppet theatre

MASTER THESIS

DAILY AND ITS PERFORMATIVE POTENTIAL

BcA. Jana Nunčič

Thesis supervisor: MgA. Robert Smolík

Thesis opponent: MgA. Mgr. Vít Neznal, Ph.D.

Date of defence:

Academic degree assigned: MgA.

Praha, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

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 skupině přátel z Balkánu, svým rodičům Janezi a Brance, Luanovi a všem kolegům, kteří mě inspirovali, spolku Děda, Matijovi S., Tomáši Žižkovi, Radoslavě Schmelzové, Robertu Smolíkovi a všem, kteří mně umožnili spolupracovat a tvořit, za jejich podporu.

Abstrakt

Magisterská práce se zabývá tématem každodennosti a naším postavením ve struktuře každodennosti, jak ji lze vnímat a prožívat. Jsme obklopeni informacemi, impulsy, zvuky, materiály, vším, co existuje v naší realitě; a jsou zde, takže pro nás vystupují. Stojí, pohybují se, svítí, lámou se, umírají, překvapují, vytvářejí nečekané věci. Inspiruje mě spojení, kterého můžeme dosáhnout. Snažím se neoddělovat přírodu a kulturu, ale najít způsoby, jak nabízí své souvislosti. Uvažuji o materiálnosti, předmětech, prostoru a místě, pohybu a čase z hlediska média. Od hledání a sběru materiálů, až po to, jak jim naslouchat, jak je můžeme vnímat a jaký mají performativní potenciál.

Klíčová slova: každodennost, manipulace, materiál, zvuk.

Abstract

In terms of everydayish and our position in the structure of everyday I am writing about how we can perceive and experience. We are surrounded by information, impulses, sounds, materials, everything existing in our reality, and they are here, so they perform for us. They stand, they move, they shine, they break, they die, surprise, make unexpected things. I am inspired by the connection, we can achieve. I am trying not to separate nature and culture, but try to find ways of how it offers its context. I write about their materiality, objects or things, space and place, movement and time and as sound. From searching of the materials, how to listen to them, how we can perceive them and its performative potential.

Key words: daily, manipulation, material, sound.

Obsah:

1.	Úvod.....	8
2.	Každodenní materiály, od New Yorku po Japonsko.....	10
3.	Od materiálu k manipulaci.....	14
3.1.	Proměnné:.....	18
3.2	Perspektivní klíče:.....	20
3.3	Zásady kompozice:.....	21
3.4	Vnímání materiálu v teorii výtvarného umění.....	23
4.	Funkcionalita a performativita každodenních objektů a materiálů	26
5.	Pochyb a čas.....	31
6.	Prostor a místo	32
7.	Každodenní zvuky a jejich možné využití	36
8.	Každodennost, kolektivita, hra, volný čas a performativita	44
9.	Manuál	47
10.	Literatura	51

1. Úvod

Jak často se snažíme vnímat věci kolem sebe, všímat si něčeho zvláštního v maličkostech, jít po ulici, a přitom si uvědomit, že se z pekárny šíří vůně čerstvě upečeného chleba. A kolikrát si ani nevšimneme gest, zvuků, pohybů a vizuálních informací kolem nás. Způsoby, jak něco každý den děláme, se stávají zvykem, normalitou. Stejně přistupujeme materiálům, s nimiž přicházíme do styku v každodenním životě. Smyslem mé práce je objevování krásy každodennosti, ale také hledání způsobů, jak o každodennosti přemýšlet jako o materiálu (smysly, zvuky, vizuální materiál, prostor) a jak ji můžeme využít k performativnímu účelu.

“Bez znalosti tohoto kontra kulturního druhu vnímání se svět jeví, jako by se skládal pouze z aktivních lidských subjektů, které čelí pasivním objektům a jejich zákonem řízeným mechanismům.”¹ Domnívám se, že předmět není pasivní. Mechanismus či technologie, kterou má materiál či předmět v sobě jako svou funkci užití nebo struktura materiálu, činí tyto předměty aktivními za pomoci subjektu, který s nimi manipuluje. Materiál vystupuje, když zaujme pozici pozorovatele-subjektu. Pak je aktivní jako účinkující na jevišti – nehledě na to, zda je akce pasivní nebo aktivní. Budu hledat metody, jak používat každodennost jako materiál k tvorbě a jak přistupovat ke každodennosti v její struktuře opakování.

Anne Bogartová je divadelní režisérka a autorka knihy *The Viewpoints Book*² v rozhovoru pro MoMa (Museum moderního umění v New Yorku) popisuje, jak se tanečníci v Judson Church Theatre na konci 60. let snažili osvobodit choreografii od psychologie tím, že se ptali, co je to tanec? Když slon máchá chobotem, je to tanec, když člověk jde po jevišti, je to tanec?³ Pro mě není otázkou co, ale jak. Jak můžeme pracovat s materiálem, který se nachází v každodenním životě. Aby to bylo jasnější, vybrala jsem několik příkladů z každodenního života: Zvuk zmrzlinářské dodávky,

¹ BENNETT, Jane. *Vibrant Matter : a Political Ecology of Things*. Durham London: Duke University Press, c2010. ISBN 978-0-8223-4633-3, s.12 (z angličtiny přeložila Jana Nuncič, pro potřeby diplomové práce)

² BOGART, Anne a LANDAU, Tina. *The viewpoints book: a practical guide to viewpoints and composition*. First edition. New York: Theatre Communications Group, 2005. ISBN 978-1-55936-241-2

³ Online zdroj, dostupné z <https://www.youtube.com/watch?v=zscZWRrFRbQ> [cit. 25.7.2022]

když projíždí po okolí. Zvuk zvonu nejbližšího kostela. Ponožka, které chybí druhá do páru. Balón, jehla, poutka na zavěšení pláštěů, židle, trubky, rádio, knihy....

Každodenní materiál je nespočitatelné množství věcí a jevů v různých podobách, které vnímáme a ovlivňujeme, individuálně i kolektivně. Uvažování o performativním potenciálu našeho prostředí či každodennosti je rozhodně zprostředkováním individuálního pohledu při hledání performativních možností. Ve své diplomové práci se pokusím shromáždit a popsat každodennost tak, jak ji vnímám já, jaké materiály a prvky můžeme z každodennosti shromáždit, seskupit je v závislosti na jejich formátu – různorodosti podle média, formy a možnosti zpracování, na prostoru a jejich umístění v něm, ať už jde o objekty, vizualitu, pohyb nebo zvuk při hledání možností, které nabízí v performativním smyslu. Důležité je, že zkoumám performativitu materiálů, aniž bych je potřebovala zařadit do určitého kontextu, vztah je striktně mezi aktérem a materiálem.

Termín performativita má široký význam od jazykového po umělecký. Poprvé se o něm zmiňuje John L. Austin a v knize *Estetika performativity*⁴ od Eriky Fischer-Lichte je široce vysvětlen v souvislosti s živými vystoupeními s ohledem na manipulaci s tělem. Ve svém textu budu používat termín performativní potenciál jako možnost proměny či změny pohledu vztahujícího se ke každodennímu materiálu. Ve své diplomové práci začnu popisem prvních kroků v procesu sběru materiálu, manipulací s každodenním materiálem, přes jeho vnímání až vztahu k teorii výtvarného umění. Samostatné kapitoly jsou věnovány materiálům jako zvuk, objekty, pohyb, protože specifičnost každého materiálu, jako struktura materiálu, se kterým pracujeme, a co nabízí z technického hlediska a jeho technologie. Výsledkem bude manuál cvičení, metod či modelů zakořeněných v možnostech transformace a vztahu ke každodennímu materiálu.

⁴ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativnega* Študentska založba, 2008. ISBN 9789612421557, s. 32, (z slovinštiny přeložila Jana Nunčič, pro potřeby diplomové práce)

2. Každodenní materiály, od New Yorku po Japonsko

Jak reagovat na přítomný okamžik je téma, které formovalo mnoho uměleckých hnutí, skupin, projevů od definování estetiky, praktických struktur či pravidel až po filozofické přístupy v průběhu dějin až do současnosti. V této kapitole chci přiblížit každodenní materiál na příkladech Judson Church Theatre s Anne Bogartovou v New Yorku a hnutí wabi-sabi v Japonsku.

Judson Church Theatre se spojilo v 60. letech 20. století, v době kulturní exploze, ale i studené války, jaderného zbrojení, války ve Vietnamu nebo studentských protestních hnutí, kdy se ve výtvarném umění objevuje abstraktní expresionismus a nové umělecké formy – od mediálního umění až k umění konceptuálnímu, od akčního umění až k umění spjatému se zvukem. Tato hnutí byla politická, estetická i osobní a změnila způsob, jakým umělci přemýšleli o svých postupech, publiku a své roli ve světě. Skupina Judson Church se scházela v Judsonově kostele na Washingtonově náměstí a patřili k ní malíři Robert Rauschenberg a Jasper Johns, skladatelé John Cage a Philip Corner, filmař Gene Friedman, tanečníci a mnoho dalších.⁵ Al Carmines pro výstavu v MoMA *Výstava The Work Is Never Done* v jednom rozhovoru řekl: "Dělali to, co všichni ostatní dělají každý den svého života: chodili, běhali, nabírali, stáli, dotýkali se, křičeli." Inspiraci pro možné pohybové nápady hledali "z okna", u lidí, kteří chodili po ulici. Inspirace je prostě mezi lidmi, protože materiály byly přímo tam, před námi."⁶

A zatímco umění 'je přímo před námi', tak já tu píšu diplomovou práci u kuchyňského stolu, s téměř zátiším scény šálků kávy, pomerančů, svíčky a chleba s máslem, který jsem měla k snídani, přemýšlím o propojení každodennosti a tradice.

Umění 60. a počátku 70. let odráželo odmítání tradičních výtvarných materiálů a disciplín, jako jsou malba a sochařství. "Například představy o prostoru mohly být stejně dobře interpretovány ve skutečném prostoru, tak v konvenčním

⁵ BOGART, Anne a LANDAU, Tina. *The viewpoints book : a practical guide to viewpoints and composition*. First edition. New York: Theatre Communications Group, 2005. ISBN 978-1-55936-241-2, s.3, (z angličtiny přeložila Jana Nunčič, pro potřeby diplomové práce)

⁶ Online zdroj, dostupné z <https://www.youtube.com/watch?v=zscZWRrFRbQ> [cit. 25.7.2022]

dvojměrném formátu malířského plátna, čas mohl být naznačen v délce trvání performance nebo pomocí video monitorů a video zpětné vazby. Citlivosti připisované sochařství – jako je textura materiálu nebo objekty v prostoru – se staly ještě hmatatelnějšími v živé prezentaci. Toto převedení pojmů do živých děl vedlo k mnoha performancím, které se divákovi často jevily jako značně abstraktní, protože jen zřídka se objevila snaha vytvořit celkový vizuální dojem nebo poskytnout vodítka k dílu pomocí textů či vyprávění. Divák mohl spíše na základě asociací získat vzhled do konkrétní zkušenosti, kterou performer předvedl.“⁷

Odmítnutí tradice s cílem vytvořit něco, co by odráželo současnou společnost, lze považovat za inovativní. Je však inovace potřebná? A proč je tak důležitá? Kde se setkává tradice a každodennost? V její historii? V našem chování, způsobech, gestech, nebo v něčem jiném? Co se týče každodennosti, nedochází k žádné jiné změně než v samotném dni. To by mohlo vyznít jako esoterické, ale my můžeme vnímat, ochutnávat, přijímat nebo chápat jen jednu věc najednou. Možná je tato věc spoustou menších věcí spojených dohromady, ale považujeme ji za celek. Uchopení okamžiku rána, zvuku, světla, emoce, prostoru, času atd. A s tímto světem vás chci seznámit v kontextu pojmu wabi-sabi, zen-buddhismu a japonské estetiky. Přístup Japonců k celistvosti ve smyslu neoddělování umění od života mě hluboce inspiruje. A to vzhledem k jejich hodnotám, které jsou hluboce integrovány do jejich každodenního života, který je zároveň zakořeněn i v jejich tradičních hodnotách.

V japonské estetice wabi-sabi je oceňovaná krása, která má "nedokonalou, nestálou a neúplnou" povahu a vyskytuje se ve všech formách japonského umění. Jako koncept má kořeny v buddhistickém učení a zahrnuje pojmy jako jednoduchost, skromnost, intimita při oceňování přírodních objektů i přírodních sil, tedy charakteristický rys toho, co považujeme za tradiční japonskou krásu. Za velmi pěkného průvodce estetikou wabi-sabi považuji knihu *Wabi-sabi pro umělce, designéry, básníky a filozofy*⁸, která má pokračování v druhém vydání – *Wabi-sabi, Další myšlenky*⁹. Když

⁷ GOLDBERG, & GOLDBERG, RoseLee, Performance art : from futurism to the present, (3rd ed.). Thames & Hudson, 2011. ISBN13 9780500204047, s. 153 (z angličtiny přeložila Jana Nunčič, pro potřeby diplomové práce)

⁸ WABI-SABI PRO UMĚLCE, DESIGNÉRY, BÁSNÍKY A FILOZOFY. K-A-V-K-A, 2016. ISBN 978-80-270-0082-1

⁹ KOREN, Leonard. Wabi-sabi, Further thoughts. 2015, ISBN 0981484654

mluvíme o tradici, můžeme vidět změny v průběhu času a modernizaci, která je evidentní na každém kroku našeho života. Džuničiro Tanizaki v knize *Ve chvále stínu* popisuje vnímání prostoru, předmětů, tváří nebo chuti jídla, které není jen součástí naší každodenní zkušenosti, ale činí z ní i estetický zážitek. Před 100 lety byla tradiční architektura v Japonsku založena na prázdných, čistých prostorech, které jsou dnes v konfliktu při modernizaci. Kam instalovat kabely a vypínače elektriny? Jak být v souladu s dnešním způsobem života, a přitom brát v potaz tradiční materiály či hodnoty?¹⁰

Všední můžeme chápat jako vnímání jednotlivých prvků či materiálů z našeho každodenního života, jako něco, co se děje mnohokrát, co bereme jako samozřejmost, můžeme to třídit podle potřeb od každodenního funkčního využití, až po každodenní myšlenky, naše vnímání světa a vnímání ostatních. Denně se spojují se světy jako: rutina, zvyky, univerzální, kolující, opakování, něco, co je nám známé, osobní a veřejné, způsoby, běžné věci a veřejně zavedené způsoby komunikace. Ze sociálních konstruktů máme věci jako jazyk, vnímání času (od přítomnosti až po naše myšlenky, vzpomínky z minulosti a schopnost myslet a představovat si, co se může stát v budoucnosti). Existují signály či znamení, které jsme se naučili číst a vnímat (sirény, kostelní zvony, semaforey atd.) Je to struktura zakořeněná v naší každodennosti, kterou vnímáme automaticky. Denní zprávy, zastávka tramvaje, příprava snídani a kávy, chození do školy, mít práci, igelitová taška, chleba, voda, hudba, sirény z vozu záchranné služby, poděkování, tleskání, spaní, zapálit si cigaretu. Prvky mohou mít jediný význam jako znak nebo symbol, nebo to může být prvek, který přináší mnoho konotací a asociací. Budu pracovat s všedním jako s materiálem, se kterým se manipuluje v prostoru a čase, a jako se strukturou, kterou nám každodennost přináší (opakování, cirkulace).

Při hledání performativity v každodenním životě má velkou váhu téma toho, co je každodenní. V jeho kontextu se setkáváme s myšlenkou, co vlastně všední je a jaká událost či situace již není považována za každodenní. Všední je určitě paradox sám o sobě. Skládá se ze zvyků a způsobů, z něčeho, co se opakuje a co je svým způsobem očekávané. Analytickým způsobem můžeme velmi pravděpodobně sledovat strukturu dne, a to prostřednictvím jeho časového rozvrhu – hodin, dnů a nocí, měsíců, ročních

¹⁰ TANIZAKI, Džuničiró. *Chvála stínů*. 2017, K-A-V-K-A, ISBN 9788027026395

období, let. Je to přirozený proces, který ve své stabilitě nese změnu a je silně spojen se změnou. Gilles Deleuze napsal na téma rozdílu a opakování knihu s názvem *Rozdíl a repetice*¹¹. Na začátku píše o opakování, podobnosti a rovnosti, silně spojených s přírodními procesy a morálními zákony. Samotná změna – rozdíl je tam jako nutný moment k uchopení rutiny – každodennosti. A ty situace, kterých si všímáme, které námi otřásají a díky nimž si uvědomujeme čas nebo prostor... nám umožňují tyto změny vidět. Opakování se děje ve vztahu ke změně a rozdílu, když se něco mění, všímáme si opakování. Spojujeme to s časem, minulostí, zvyky, pamětí. Když vidíme první zelené stromy po dlouhé zimě nebo více šokující události jako ztrátu blízkého člověka. To jsou změny, které nejsou konstantou našeho dne, přestože jsou jeho součástí.

Z hlediska performativního potenciálu jakéhokoli materiálu se domnívám, že změna je nutná. V tomto duchu uplatňuji změnu jako formu manipulace ve smyslu zacházení s něčím, jako postup nebo způsob tohoto zacházení. A manipulace s materiálem není nutná proto, abychom materiál změnil, ale proto, abychom v čase performativního díla viděli jeho vývoj, degradaci, změnu, odlišnost, samotu, nebo abychom nic neměnili a nechali materiál mluvit sám za sebe – a čas nám umožní vidět materiál jinak nebo ho uchopit v jeho okamžiku. Termínu manipulace s materiálem je věnována další kapitola.

¹¹ DELEUZE, Gilles. *Difference and Repetition*. Columbia University Press, 1995. ISBN-13: 978-0231081597

3. Od materiálu k manipulaci

V procesu tvorby spojujeme materiály různých forem jako: předměty, videozáznamy nebo zvukové nahrávky, fotografie, psané slovo, vzpomínky, zvuky, vůně.... Můžeme si sami sebe představit jako sběratele, kteří shromažďují jakýkoli druh informací potřebných k přežití. Jsme Robinsonem Crusoe, který staví loď, letadlo, představení, jídlo, koncert, happening....

Otevřenost vůči materiálům na začátku pracovního procesu, zde pojmenovaná jako sběr materiálu, může vést k výsledkům, které by nás nemusely napadnout, a běžně se praktikuje v devised formách divadla a v tvůrčích týmech s kolektivním procesem tvorby. Ať už pracujeme ve skupině, nebo sami, když si vybíráme materiál; jeho technické možnosti určují způsob, jakým můžeme k médiu a jeho vizuální estetické hodnotě či formě technicky přistupovat. Proto také v další kapitole budu psát o materiálu obecně a později popisovat jednotlivé materiály podle jejich fyzikální podstaty (později pojmenované jako: prostor a místo, zvuk, objekty, vizuální komunikace...).

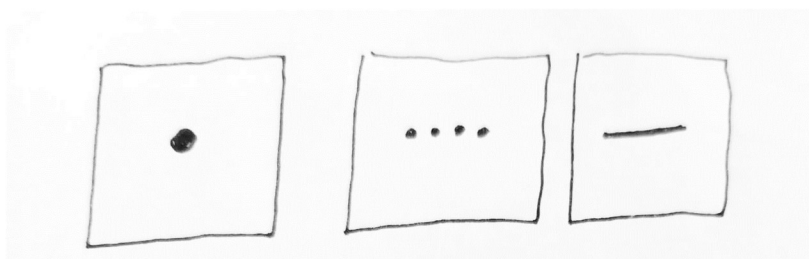
Při rozhodování o práci s materiálem je velký rozdíl mezi vnímáním materiálu jako nedefinované entity nebo materiálu, který již nese nějaký význam. Obojí může být ze své podstaty transformativní, může být zpracováváno a utvářeno. Náš zvyk rozdělovat svět na nudnou hmotu (ono, věci) a pulzující život (my, bytosti) je "rozdělením smysluplného", řečeno se slovy Jacquese Ranciera.¹² Později Gilles Deleuze a Felix Guattari experimentují s myšlenkou "materiálního vitalismu"¹³, podle níž je vitalita imanentní hmotě-energii. Vitalismus materiálu má přímou vazbu na animaci v divadle, jako animace loutek, objektů, animace světla, prostoru či zvuku proměňuje a buduje jeho identitu. Termín vitální hmoty pochází od Bruna Latoura, který ji definuje jako aktant, je zdrojem působení, který může být lidský i nelidský; je to, to (hmota), co má účinnost, co může něco dělat, má dostatečnou soudržnost,

¹² BENNETT, Jane. Vibrant matter : a political ecology of things, Durham London: Duke University Press, c2010. ISBN 978-0-8223-4633-3, s.5 (z angličtiny přeložila Jana Nunčič, pro potřeby diplomové práce)

¹³ Tamtéž, s. 5

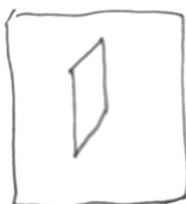
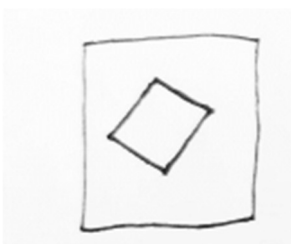
aby něco změnilo, vyvolalo účinky, změnilo běh událostí. Je to "jakákoli entita, která modifikuje jinou entitu v procesu"... a nikoli předem upozaděna před působením.¹⁴

Ráda bych zmínila základní prvky výtvarného umění z teorie umění. Jsou to: bod, linie, tvar, prostor, barva, světlo a stín. Jejich souvztažnost je pro mě inspirací v tom, jak můžeme pracovat s různými prvky v prostoru a jako transformační síla jednotlivých prvků. Princip je následující:



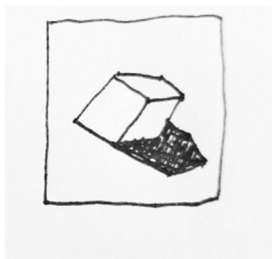
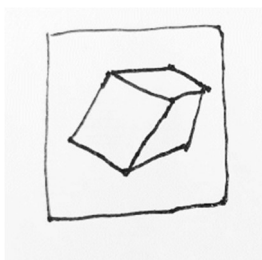
Tečka.

Mnoho teček vytváří linii.



Linie vytváří tvar.

Tvar vytváří 2D povrch.



Povrchy vytvářejí prostor.

Prostor je definován barvou nebo černobíle (stíny).

O materiálu můžeme uvažovat jako o bodu – prvku v určitém formátu. Jeho poloha určuje, na co se zaměří naše oči. Když je pozice uprostřed, naše oči se tam ihned

¹⁴ BENNETT, Jane. Vibrant matter : a political ecology of things, Durham London: Duke University Press, c2010. ISBN 978-0-8223-4633-3, s.6 (z angličtiny přeložila Jana Nunčič, pro potřeby diplomové práce)

zaměří, a poté se podívají jinam. Když máme v prostoru rozmístěno mnoho bodů, naše oči sledují prvky v závislosti na jejich výraznosti, akčnosti nebo pasivitě. Náš pohled sleduje prvky napříč formátem papíru nebo v prostoru, kde jsou prvky rozmístěny. Pohyb našeho pohledu vytváří linii nebo síť diagonál, vertikál, horizontál, které vymezují souřadnice mezi jednotlivými prvky. Linie lze vnímat jednotlivě nebo seskupené do tvarů v tomtéž prostoru. Tvary zabírají vlastní prostor. Prázdný nebo plný. Pokud máme objekty na rovné ploše, tedy ve 2D, světla a stíny nám pomáhají definovat prostor. Je to princip toho, jak se prvky mohou ve výtvarném umění doplňovat a jak se spojují, aby vybudovaly 3D prostor ve 2D obraze. Je to způsob, jak můžeme manipulovat s materiálem, vnímat jej jako entitu, která se může vyvinout v něco komplikovaně odlišného. Jako bod a prostor. O rozmanitosti přístupů v rámci zvoleného materiálu píše prof. Kristýna Täubelová. Tento citát uvádím proto, že krásně spojuje a shrnuje širokou škálu materiálů a způsobů, jak na ně nahlížet: "Základním kamenem všech výše zmíněných příkladů divadelních projektů je právě dialog člověka a materiálu. Výběr materiálu je určující, neboť z něho vyplývá i technologický postup. Důkladný průzkum vlastností a možností zvolených materiálů určuje pravidla hry. Škála výrobních postupů i materiálů je velice široká a rozmanitá. Nemusí jít nutně o materiál tak, jak si ho představujeme v rámci výrobního procesu, jako dřevo, kov, textil, ale může jít i o jídlo, světlo nebo dokonce pohyb, zvuk či hlas. Ať už se jedná o výrobní postup zvoleného materiálu, například technologie výroby papíru, nebo jeho zpracování (u papíru jde o stříhání, trhání, perforaci, namáčení, řezání, skládání případně technologické postupy užívané v gastronomii (např. krájení, hnětení, míchání, šlehání, vaření, pečení), tak jde o transformaci materiálů, kdy proces a tvůrčí vklad toho, kdo s materiálem manipuluje, do materiálu/hmoty vkládá nejen kinetickou sílu, ale i určitou vlastní energii. To může být zdrojem rytmu, i jistého dynamického vývoje celého procesu. K transformaci materiálu může docházet i působením živlů, jako jsou oheň, voda, země a vzduch."¹⁵

Napříč humanitními a sociálními vědami panuje shoda, že věci jsou relativní, že rozdíly mezi subjektem a objektem vznikají prostřednictvím diference a že jakákoli specifická materiální forma nebo entita s okraji, povrchy nebo ohraničenou integritou

¹⁵ JAN BAŽANT & KOLEKTIV, Technologie, loutky, magie. Rukopis ve formátu pdf, získáno od autora [cit. 21.7.2022], s. 214

je potenciálně transformovatelná i pro jiné entity."¹⁶ Materiál, který je stimulován nebo oživen, má svou entitu od počátku manipulace a naším přičiněním můžeme změnit vnímání, chování nebo entitu tohoto materiálu. Vztah performerů k materiálu může přinášet různé možnosti jako při změně narativity, charakteru nebo technologičnosti.

Základy manipulace pro mě vycházejí z mého výtvarného vzdělání, takže teorii výtvarného umění – toho, jak můžeme vytvořit iluzi prostoru na 2D ploše, propojím s manipulací s materiálem v performativním smyslu. Pokud bych měla vysvětlit, proč cítím silné spojení s výtvarným uměním, tak je to pro jeho kořeny v jednoduchých návodech, které vytvářejí iluzi hloubky ve dvourozměrném prostoru. A vytváření obrazu a uvědomování si těchto pokynů je tak trochu podobné vytváření obrazu nebo sekvence v jakékoli jiné formě umění. Vždy bude existovat určitý prostor, ve kterém nebo na kterém pracujeme, existují materiály nebo prvky, které v tomto prostoru chceme mít, a my je tam máme uspořádat a manipulovat s nimi tak, aby obraz reagoval na naši představu. Ve výtvarném umění vytváříme obraz pomocí syntaxe prostoru a kompozice. Jsou to prvky, s nimiž si můžeme hrát, abychom s obrazem mohli manipulovat. Tyto prvky beru jako návod, jak můžeme obraz a jeho vnímání či kontext v určitém prostoru a čase změnit. Zde jsou kresby, které vizuálně představují prvky syntaxe¹⁷:

- a) Proměnné: Velikost, poloha, směr, hmotnost, hustota, počet a textura.
- b) Perspektivní klíče: Překrývání, stupňování, světelná a barevná gramatika.
- c) Kompoziční principy: míra, proporce, vyváženost, rytmus, kontrast, harmonie, jednota, dominance.

¹⁶ HARVEY, Penelope a CASELLA, Eleanor Conlin a KNOX, Hannah. *Objects & materials : a Routledge companion*. London: Routledge, 2014. ISBN 978-1-138-89941-4, s. 1, (z angličtiny přeložila Jana Nunčič, pro potřeby diplomové práce)

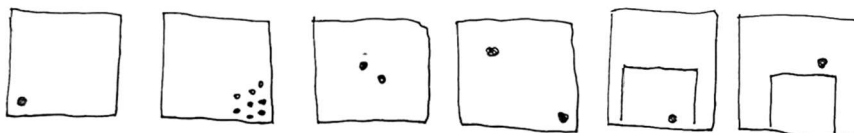
¹⁷ ŠUŠTARŠIČ , Nina. *Likovna teorija: učbenik za likovno teorijo v vzgojno-izobraževalnem programu umetniška gimnazija - likovna směr*, Debora, 2004. ISBN 9789616525008, s.250-320 (ze slovinštiny přeložila Jana Nunčič, pro potřeby diplomové práce)

3.1. Proměnné:



a) Velikost:

Velikost definujeme srovnáním s jinými prvky, velkým a malým, tenkým a tlustým nebo vztahem k člověku. Velikost vždy souvisí s osobou, která ji pozoruje, protože dítě vnímá prostor jinak než dospělý. Velikost prvku závisí také na prostoru, ve kterém se prvek nachází. Velikost hrála ve výtvarném umění v historii důležitou roli, protože například významné osobnosti byly zobrazovány větší (Egypt). Velikost ovlivňuje dojem důležitosti, monumentality, síly a věčnosti. To je patrné i v dětských kresbách, kde jsou postavy, které jsou důležitější, zobrazovány jako větší. Neobvyklá velikost předmětu ve vztahu k okolí může přinášet překvapení, humorný odstup nebo odvádí pozornost k novým možnostem myšlení.



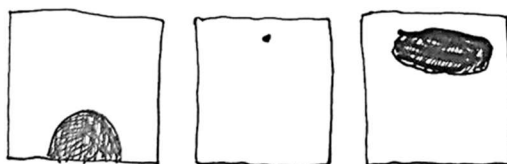
b) Pozice:

Obecně platí, že poloha může být centrální nebo periferní, může doplňovat celý obraz nebo narušovat kompozici. Poloha prvků na nás působí psychologicky svými silami a směrem. Nejsilnější pozice je centrální.



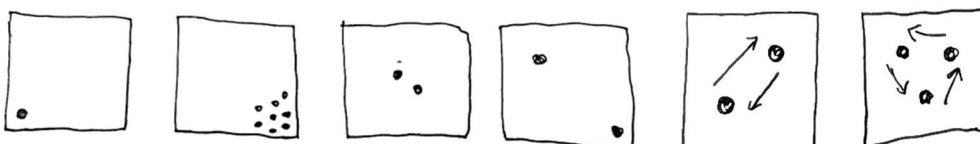
c) Směr:

Směr zleva doprava je předpokládaným směrem vstupu, přirozeně pohodlnějším pro naše oči a ve většině kultur je směrem čtení.



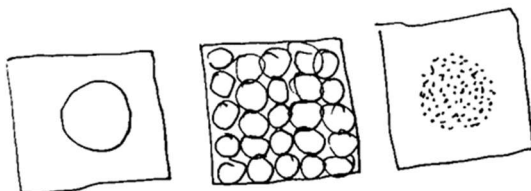
d) Hmotnost:

Hmotnost ve výtvarném umění není měřitelná jako ve fyzice. Je vnímána subjektivně a je ovlivněna mnoha faktory. Souvisí s polohou v prostoru, organické tvary jsou vnímány jako lehčí než geometrické, pokud jsou prvky spojeny dohromady, působí těžší, než když jsou rozptýleny v prostoru. Svislé linie se zdají být těžší než vodorovné nebo diagonální.



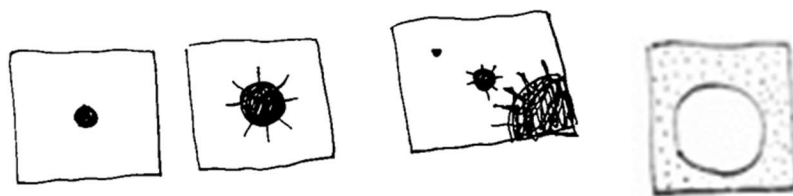
e) Číslo:

Počet prvků v prostoru ovlivňuje roli ostatních syntaxových prvků (jako je hustota, struktura, hmotnost), ovlivňuje složení a dynamiku ostatních prvků. Pokud je uprostřed jeden prvek, veškerá pozornost a soustředění směřuje tam, kde máme dva prvky, vytvářejí napětí, které můžeme spojit s pohybem. Tři prvky vytvářejí dojem scény, kde má každý prvek svou roli. Pokud je vzdálenost mezi nimi menší, seskupíme je do jednoho prvku. Vnímání počtu (jako bodů pozornosti) závisí na tvarech, velikosti, směru a poloze prvků. V průběhu dějin získala určitá čísla určité konotace – mystické, posvátné, tragické, spojené s astronomií, filozofií, matematikou, uměním...



f) Hustota:

Pokud máme více prvků, rovnoměrně rozptýlených v prostoru, se systémem opakování nebo rytmu, máme pocit monotónní plochy.



g) Textura:

Textura je hmatatelná a viditelná vlastnost: hladká, drsná, lesklá, zakalená, mokrá, suchá, měkká, tvrdá, teplá, studená. Textury povrchů vnímáme smyslově a můžeme je popsat subjektivními výrazy. Textura zdůrazňuje materiál, z něhož je vyrobena.

3.2 Perspektivní klíče:



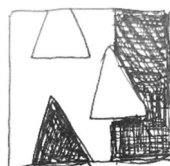
a) Překrývání:

V případě, že se objekty nacházejí před námi, mohou se nám zdát blíže a objekty za námi jako vzdálenější v prostoru, můžeme si vytvořit hloubku prostoru s překrývajícími se objekty.



b) Eskalace:

Eskalace nebo gradace materiálu nám dává pocit růstu nebo pohybu v prostoru. Prvky, které jsou větší, vnímáme jako bližší a menší objekty jako vzdálenější.

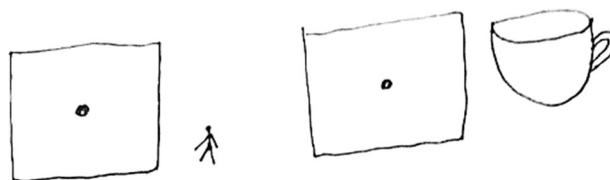


c) Světelná a barevná gramatika:

Světlo a barva pomáhají definovat prostor a tvary. Můžeme rozpoznat, jak se světlý objekt může zvednout z černého pozadí více než na bílém. Stejně jako u barev vnímáme teplejší barvy blíže než studenější.

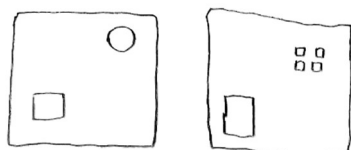
3.3 Zásady kompozice:

a) Míra a proporce:



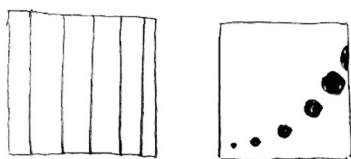
Míra je hlavní veličinou, s níž porovnáváme. Z historie známe míry, které tvoří zdroj lidského srovnání – palec, dlaň, chodidlo...

b) Vyváženost:

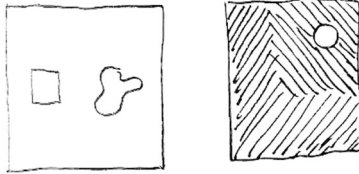


Rovnováha je vztah k prvku váhy, síly statické a dynamické, jako duchovní a fyzický smysl. Pro člověka je nejdůležitější vertikální linie a gravitace a její neustálé vyrovnávání do těžiště. Při vizuální rovnováze subjektivně poměrujeme síly mezi prvky. Statická rovnováha je spojena se symetrií a má minimum kontrastů, chová se jako stabilní a klidná. Dynamická rovnováha je nesymetrická poloha prvků, která se může měnit co do velikosti, počtu nebo vzdálenosti. Jedna strana kompozice je dominantní a působí jako závažnější než druhá.

c) Rytmus:



Rytmus je součástí každodenního života, dýcháme, den se mění v noc, střídají se roční období, rytmus je v hudbě, tanci, dramatickém a výtvarném umění, literatuře, filmu. Ve výtvarném umění vnímáme rytmus jako pohyb prvků, které si mohou být navzájem podobné nebo odlišné. Jednoduchý rytmus je, když se prvky opakují ve správném pořadí a mají vlastnost taktu. Vztahy mezi prvky vznikají opakováním, stupňováním nebo variací v určitém prostoru.



d) Kontrast:

Kontrast představuje kontrast mezi vlastnostmi a množstvím prvků. Světlo – tma, velké – malé, plné – prázdné, statické – dynamické, geometrické – organické... Protiklady jako dobro a zlo, duchovní a materiální, řád a neřád jsou životní síly viditelné v přírodě a umění, které vnímáme jako dynamické napětí nebo konflikt, který oživuje kompozici.

e) Harmonie:

Harmonie je soužití a harmonie prvků ve skladbě pomáhá uklidňovat rozpory mezi jednotlivými prvky. Nejde o podobnost, jde o komunikaci mezi rovností a rozmanitostí prvků a materiálů. Je prostředníkem mezi monotonií a kontrastem. V závislosti na různých typech prvků a materiálů můžeme rozlišovat:¹⁸

a) Harmonie podobností

b) Harmonie protikladů, které se doplňují: komplementární barvy, harmonie přírodních živlů – dřevo, kámen, kov, země, voda ...

c) Soulad funkce předmětů: papír a nůžky, nit a šicí stroj, potraviny a doplňky, ...

d) Obsahová harmonie jako koexistence spojení se symbolickými významy (matka a dítě, Evropa a býk, chléb a víno, ...)

f) Jednota:

Jednota se vyznačuje pojmem spojování prvků s celkem. Odkazy lze vytvořit např.: způsob práce a nápad, obsah a forma, prostor a čas, způsob práce a prostředky, materiály... V umělecké tvorbě můžeme hovořit o jednotě podle projevu stylu, čímž se vyznačují vlastnosti díla vytvořeného v určitém sociálním prostředí, za různých

¹⁸ ŠUŠTARŠIČ, Nina. Likovna teorija: učbenik za likovno teorijo v vzgojno-izobraževalnem programu umetniška gimnazija - likovna směr, Debora, 2004. ISBN 9789616525008, s. 314 (ze slovinštiny přeložila Jana Nuncič, pro potřeby diplomové práce)

historických, kulturních a ekonomických okolností, což určuje výběr materiálů, prostředků a formátu uměleckého díla.

Jednotu lze dosáhnout dominancí nebo dominováním uměleckého prvku (např. barva, směr, dominance forem), opakováním prvků, principem blízkosti (celky, které jsou vizuálně blízko spontánně spojené do celku), změnou podobných prvků – variace, vzájemně se doplňující (např. muž a žena) a kontinuita (prostorová – např. v architektuře, časová kontinuita, kontinuita výrazu...).

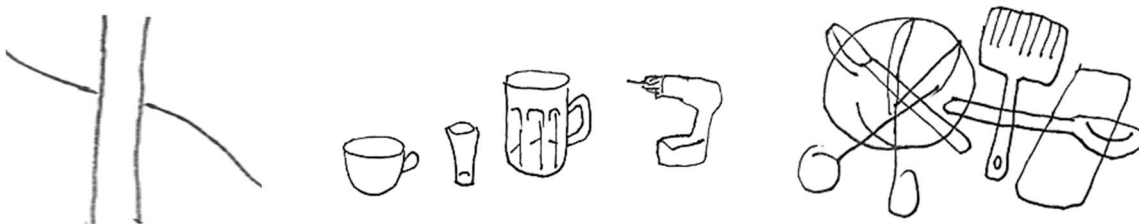
h) Dominance:

Dominance je viditelná v každodenním životě, dochází k oddělení, kdy se musíme rozhodnout mezi dvěma možnostmi, když jsme na moři, kde dominuje horizontála, teplo a odpočinek, když jsme ve městě, vládne chaos, davy a spousta informací. Dominance v kompozici je principem organizace tak, aby elementy vynikly a dominovaly. Dominanci lze vytvořit kvantitou (počet, velikost, objem), opakováním prvků, kontrastním důrazem, polohou prvků... Dominance může hrát roli akcentu

Uvedené proměnné, perspektivní klíče a principy kompozice jsou metodou, jak přistupovat k manipulaci s materiálem. Cvičení jsou sepsána v manuálu (poslední kapitola).

3.4 Vnímání materiálu v teorii výtvarného umění

Materiály seskupujeme podle podobnosti, respektive podle toho, jak jsou si blízké svou funkcí, podobností nebo předměty se společným určením – na obraze spojujeme úhlopříčnou linii jako celek, a to kvůli její směrové návaznosti.



Také spojujeme prvky se stejným účelem do skupin a úsudek z minulých zkušeností nám pomáhá vnímat věci, které již známe. Věci spojujeme díky schopnosti učit se z

předchozích zkušeností. Například chceme-li se napít, vybereme si sklenici, chceme-li udělat díru ve dřevě – vezmeme si vrtačku.

Výběr materiálu z hlediska našeho vnímání závisí na jejich materiálnosti, technologii nebo účelu. Materiály se obvykle vybírají samy svými asociacemi, konotacemi nebo kontextem, který do nich vnášíme. Variabilita materiálu v současném moderním světě je nekonečná. Můžeme si vybrat z vizuálních, písemných, zvukových, pohybových formátů, které chceme zkoumat. Jako příklad lze uvést instalaci Josepha Kosutha *Jedna a tři židle*. V instalaci vidíme tři židle: obraz židle, fyzickou židli a slovníkový výklad slova židle. Instalace přibližuje vztah mezi jazykem, obrazem a referentem (objektem).



Obraz 1 Joseph Kosuth, *Jedna a tři židle*, instalace, 1965, Online zdroj, dostupné z:

https://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965/ [cit. 11.6.2022]

Joseph Kosuth nás konfrontuje s otázkou materiality, fyzické přítomnosti nebo kontextu. "Technologie není nic jiného než porozumění materiálu a procesům, které vznikají interakcí nebo reakcí s tímto materiálem v určitém čase za určitých podmínek a jejich využitím. Tyto procesy mnohdy vedou k transformaci výchozího materiálu v něco jiného."¹⁹ Samotné dílo vypovídá o možnostech, jak můžeme určitý materiál inscenovat. Různorodost možností, jak komunikovat a prezentovat témata, jsou pro mě inspirativní. A nicméně forma, kterou komunikujeme, se může lišit, inspirativní je pro mě to, že aplikace manipulace a její vnímání převzaté z výtvarného umění nabídne

¹⁹ JAN BAŽANT & KOLEKTIV, *Technologie, loutky, magie*. Rukopis ve formátu pdf, získáno od autora [cit. 21.7.2022], s. 210

jiní uhel pohledu na animaci. Jde možná o více technický přístup, který alespoň mně v tvorbě neomezuje, ale nabízí možnost hraní.

Ráda bych v tomto kontextu zmínila představení *Ptačí sněm*, objektově-zvukovou inscenaci inspirovanou básní *Konference ptáků* perského básníka Attara z Nishapuru, které hrajeme s kolektivem Děda. Ptačí sněm začíná tím, že tři herečky sedí u stolu a hrají si. V představení sledujeme dějovou linii ptáků putujících sedmi údolními a hledajících svého krále. Hlavní animačně vizuální prostředek, který používáme, jsou kolíčky na prádlo. Položíme je na stůl, umí stát, mluví, létají, pohybují se po poušti, umírají, vzdávají se, zamilovávají se, až přijdou k hoře Kaf. Představení stavíme na manipulaci a animaci kolíčků, pomocí zvuků předmětů a hlasu vytváříme atmosféru a další propojení s děním na stole. Díky kolíčků, které mají všechny stejný tvar a velikost, máme k dispozici obrovské množství objektů, které nám umožňují hrát si v rámci jejich vizuální narativity a obrazotvornosti. Jejich překrývání, kontrasty mezi mnoha a jedním, s jejich materiálem – dřevem, s jejich řazením a neuspořádaností, s jejich zvukem a možnostmi, jak mohou být spolu. Některé z objektů mají různé účely a jsou scénograficky přizpůsobeny, mají kloub ke spojení, mají led světlo atd.



Obraz 2 Představení *Ptačí sněm*, Děda productions (foto: autor neznámý, Letní slunovrat, Festival umění a přírody pod Radotínským mostem, projekt Interpretace soutoku Vltavy a Berounky uměním, 21.6.2022)

4. Funkcionalita a performativita každodenních objektů a materiálů

Pokud jde o performativní možnosti, musíme si být vědomi svého vztahu k materiálu nebo vztahu, který chceme vytvořit a navázat. Například prostřednictvím principu hry s materiálem, improvizace nebo třeba racionálnějšího, analytického přístupu. Komunikace s materiálem se vyvíjí skrze náš vztah k němu, může být použit jako rekvizita, něco, s čím si můžeme hrát, jako náš partner nebo subjekt na jevišti, který má svou vlastní entitu a charakter. "Stejně jako v dialogickém jednání, je i v případě práce nebo jednání s materiálem podstatné, aby si performeři či manipulátoři hráli se vším, co je kolem nich a v nich, aby přijímali impulzy z okolí, jako jsou prostor, zvuk, světlo, a zároveň i z materiálu, se kterým jsou v živém dialogu. Tedy nelpěli na své předem vymyšlené představě vývoje situace, ale nechali se překvapovat „jednáním“ materiálu, daným jeho vlastnostmi či dalšími veličinami, jako jsou fyzikální zákony, chemické procesy atd."²⁰ Materiál proto chápou a dále popisují jako základní komunikační prostředek postavy – jevištní anebo dramatické – vždy v přímém kontaktu s materiálem samotným (v rámci vnímání materiálu v jeho kontextu nebo ve fyzickém vztahu).

Při práci s objekty nebo materiálem věřím v sílu času. Objekt je nám i pozorovateli důvěrně známý, takže cesta, jak jej učinit performativním, nepřichází jen s hledáním toho, co dokáže, ale s procesem, jak se na něj lze dívat, jak jej lze ukázat a proměnit. A mám na mysli proměnu vnímání. Klíčem k performativitě objektu je pro mě jeho vývoj jako postavy s vlastní dějovou linií. Jeho funkce se liší od scénického prvku, rekvizity, animovaného objektu až po zvukový nástroj, zdroj světla... Pokud jde o funkčnost materiálů, přístup ke zkoumání materiálu může být analytický nebo intuitivní. Myslím, že funkce a struktura mohou být jedním z vodítek, jak materiál zkoumat. Například mixér na cappuccino se otáčí a vytváří pěnu, třese se a vydává bzučivé zvuky, polystyrén se používá jako ochrana a v některých případech se používá jako izolace, je sestaven z mnoha malých částic, vydává nepříjemný zvuk a vytváří statickou elektřinu. A v rámci performativity věřím v transformaci prvků, která nás vede od manipulace k animaci. Jako základ můžeme brát několik pravidel, která jsme se na katedře Alternativního a loutkového a v divadelní praxi naučili:

²⁰ JAN BAŽANT & KOLEKTIV, Technologie, loutky, magie. Rukopis ve formátu pdf, získáno od autora [cit. 21.7.2022], s. 215

- a. věřit, že neživá hmota může obživit
- b. předat všechnu energii hmotě, se kterou pracuji
- c. loutka nenapodobuje, ale tvoří svůj vlastní svět
- d. pohyb loutky není kontinuální, ale fázovaný
- e. kdo jedná, ten se hýbe²¹

Tak máme perfektní definici pro recepci objektu / loutky jako živé bytosti na jevišti. Pokud antropomorfizujeme objekty, musíme mít jasno v tom, co se snažíme s postavou udělat, musíme být velmi přesní. Musíme jako animátor vědět, kde je hlava, oči, kde je zadek, kde je vršek. Podle Franka Proschana jsou loutky objekty jako "hmotné obrazy lidí, zvířat nebo duchů, které jsou vytvářeny, zobrazovány nebo s nimiž je manipulováno. V těchto materiálech se odráží ikoničnost mezi hmotným předmětem a živou bytostí, kterou zastupuje."²², což znamená, že nemůžeme opomenout klasifikaci loutek podle materiálu, z něhož jsou vyrobeny. Materiál se nabízí v rámci svých možností použití, se svou tvrdostí, měkkostí, pružností nebo schopností sežrat, složit, hodit..., jako předmět má své technické vlastnosti. Technologie, jak loutku animujeme, je také něco, co nám umožňuje různé způsoby dynamiky a komunikace.

Edward Gordon Craig ve svém časopise *The Marionette*²³ buduje systém klasifikace dynamiky a vztahu mezi loutkou – objektem a interpretem. Systém buduje podle způsobů artikulace, materiálů konstrukce, místa vzniku atd. Tento systém z roku 1918 nezahrnuje nové technologie a nové přístupy v současném loutkovém divadle, ale zmiňuje vztah loutka – interpret a konstruuje systém mezi vzdáleností a poměrem. Vzdálenost popisuje potřebný kontakt mezi objektem a interpretem, a to bez žádného oddělení – přímým kontaktem, kdy herec manipuluje sám se sebou, až po vzdálenost, kdy s objektem manipuluje samostatně. Zmíníme-li vzdálenost mezi

²¹ BEČKA, Marek. Animace: loutky, objekty a materiál, Metodický list k předmětu Hledání stylu: Ateliér objektového divadla (jedno z témat ateliéru) online, dostupné z: https://www.damu.cz/media/ML_KALD_Hled%C3%A1n%C3%AD_stylu_Animace_Becka_14012020.pdf [cit. 21.7.2022], s. 3

²² BELL, John, Puppets, masks and performing objects, London Cambridge: A TDR Book, c2001. ISBN 0-262-52293-4, s. 19 (z angličtiny přeložila Jana Nunčič, pro potřeby diplomové práce)

²³ CRAIG, Edward Gordon. Et la marionnette. UD Union distribution, 2009. ISBN 978-2-7427-8389-2

hercem a objektem, mohou objekty fungovat jako masky, kostýmy, nástavce na tělo, ruční loutky, marionety, stínové loutky, animované postavy a později se vzdálenost zvětšuje u postav manipulovaných prostřednictvím technologie a virtuálních objektů, které jsou animovány bez pomoci performerů. Poměr se týká počtu animátorů vůči počtu animovaných objektů. Poměr 1:1 se týká přímé manipulace, kdy loutkář ovládá jednu loutku. Najdeme zde různorodost přístupů, od velkých loutek vyžadujících skupinu lidí animujících jednu, nebo kdy jeden herec manipuluje s mnoha. "Jakmile je objekt osvobozen od těla, nemusí již mít korelaci jedna ku jedné se svým zdrojem energie. Loutkář může ovládat dvě ruční loutky současně, zatímco obří tyčová loutka ve stylu *Bread and Puppet* nebo propracovaná japonská loutka bunraku potřebuje ke správné manipulaci několik účinkujících."²⁴ S rostoucí vzdáleností se zvyšuje úroveň technologie potřebné k ovládnutí objektu. Technologický vývoj může být kritériem, kdy se objekty stávají performativními, aniž by k tomu potřebovaly animátora. V nových technologiích jde funkčnost objektu ruku v ruce s jeho designem. Objekty jsou entity, které mají svůj vlastní charakter, jenž je částečně vybudován z jejich vlastností. Fyzická vzdálenost mezi performerem a objektem není jediným rozměrem vzdálenosti. Oddělení objektu může být spojeno s jeho obrazem. Ve stínových loutkách se objekt rozptyluje při jeho odtahování od světla. Manipulace s předměty závisí na možnostech jejich využití a performativita začíná, když necháme objekt mluvit samotný v rámci jeho materiálnosti, zvuku, který vydává, charakteristického pochybu a vizuality.

Ráda bych se zmínila o dvou projektech, kde jsem byla scénografkou. Prvním z nich je opera pro festival *NODO* v Ostravě. Opera *Approximate*, kterou složila a režírovala Lucie Pachová, je založena na vytváření zvuků pomocí objektů. Použili jsme materiály jako míčky na jógu, tenisové míčky, mixéry na cappuccino, kolo, vibrátory, rádio, televizi, zvuky z dětského hřiště, hraní badmintonu a ping-pongu, skákání na trampolíně, skákání přes švihadlo... S většinou objektů herci manipulují a v rámci záměru je používají k vytváření zajímavých zvukových krajin různých rytmických vzorců a kombinací zvuků. Trampolína ke skákání, míč k přihrávce... V určitém okamžiku použijeme jediný prvek na scéně mixér na cappuccino v plechovce, jako

²⁴ BELL, John, *Puppets, masks and performing objects*, London Cambridge: A TDR Book, c2001. ISBN 0-262-52293-4, s. 23 (z angličtiny přeložila Jana Nunčič, pro potřeby diplomové práce)

samohybný kinetický objekt, točící se na zemi zaostřený reflektorem. Mixér, který nemá potřebu jiné manipulace než zapínání a vypínání, se stává postavou s vlastním hlasem a pohybem.

Technické přístroje nabývající vlastní charakter (postava) na jevišti se nevztahují na jejich praktické využití. Využití funkčnosti a účelu objektu nezávisí na vlastní animaci. Předmět může převzít roli postavy s pomocí herce, který předmět antropomorfizuje. Nebo může herec funkci objektu zcela odmítnout a nastavit mu nové významy. Z mixéru v plechovce se může stát baletka (obrázek 2), z papírového sáčku skřítek (obrázek 3) nebo z metronomu hora. V představení *Exit* v režii Matiji Solce jsme použili vlastnosti materiálu jako jejich znaky. Stalo se tak v rámci intuitivního přístupu a vybraných hraček a předmětů. Použili jsme hračky na klíč – které se pohybují, když otočíte klíčem, jako kohouty, kteří chodí po scéně, vrtulník, který letí a padá, loď, metronom... *Exit* je kabaret živé lidově-elektronické hudby v kombinaci se zvukem materiálů. Zvuky materiálu byly definovány pohyby postav. Ale co se stane, když hračku nikdo nesešroubuje? Je mrtvá? Na obrázku je scéna, kde dva loutkáři používají bílé papírové pytlíky. Nejprve je představují jako rekvizity a později jsou sáčky oživeny.



Obraz 3 Přibližování, opera, 35 min, festival NODO, Ostrava, 28.6.2022, foto: Jana Nunčič

Obraz 4 Exit, Fekete seretlek a Studio Damúza, Praha, 1.5.2022, Online zdroj, dostupné z: <https://damuza.cz/fekete-seretlek-studio-damuza-exit/> [cit. 11.6.2022]

Přestože technické přístroje vytvářejí konkrétní zvuk nebo pohyb, herec propojuje objekt se scénou, přináší psychologické reakce na objekt nebo jej spojuje s děním či

situací. Bez toho, aby herec vytvářel situaci a neanimoval, vnímáme objekt bez nutnosti ho interpretovat, takže se můžeme soustředit na kvality zvuku, pohybu a vizuální estetiky. Tento přístup přináší možnost vidět objekt takový, jaký je. Když objekt není personifikován do postavy a není animovanou formou, můžeme mluvit o objektovém divadle bez spojení s pojmem loutka.

Svou diplomovou práci jsem začala kapitolami popisujícími rozmanitost materiálů, s nimiž se setkáváme v každodenním životě, a popisujícími souvislosti manipulace ve výtvarném umění. Kapitolou Funkcionalita a performativita každodenních objektů a materiálů jsem se konkrétněji rozepsala o objektu manipulace od loutky k nezávislému materiálu. Nyní se chci věnovat definici spojení manipulace s materiálem. Z hlediska divadla je manipulace s materiálem prostředkem komunikace. Techniky a metody se mohou lišit, stejně jako materiál, se kterým pracujeme. Manipulace v loutkovém divadle závisí na technice, kterou používáme, od marionet, bunraku nebo ručních loutek anebo médium, se kterým manipulujeme, není to jen objekt nebo loutka. Může to být herec, zvuk, vizuální materiál, vůně, prostor... cokoliv, co bere na sebe roli komunikačního prostředku. „Vrátíme-li se například k performativnímu potenciálu přípravy pokrmů, dochází například při kynutí, pečení či vaření ke změně struktury a celkové povahy výchozího materiálu. Podstatnou součástí tohoto procesu je také čas. To, že transformace materiálu má určité časové trvání, které vychází z technologického postupu, může být výchozím momentem ke strukturování performativního díla.“²⁵ Nejde o manipulaci, ale o schopnost vidět možnosti proměny, vidět různé přístupy a techniky, někdy vznikající instinktivně, související s historickými fakty, architekturou, technickými možnostmi, dramaturgickým textem nebo vedoucím tématem.

V rámci prostoru a zvuku budu uplatňovat přístupy, jak s nimi pracovat jako s materiálem, který je ve své primární podobě transformativní. V kontextu každodennosti se však domnívám, že výchozím bodem je místo nebo zvuk sám o sobě. Něco, co už tu je, a naše mise, jak najít performativní potenciál, nespočívá v manipulaci s ním, ale v jeho odhalení, v jeho kráse, v poskytnutí času pozorovateli, v integraci s prostorem nebo v čase naslouchat a slyšet.

²⁵ JAN BAŽANT & KOLEKTIV, Technologie, loutky, magie. Rukopis ve formátu pdf, získáno od autora [cit. 21.7.2022], s. 214

5. Pochyb a čas

Přemýšlela jsem o tom, jak přistupovat k tématu pohybu a času z hlediska manipulace a jak by bylo logické ho popsat. Krátce se zmiňuji o časoprostorovém kontinuu jako specifiku performativní události a téměř v každém případě (s výjimkou projektů s některými analogovými, digitálními nebo modulovanými / programovanými / designovanými přístupy) jsme si jisti, že se nacházíme ve stejném prostoru a čase. Různými manipulacemi můžeme v médiu divadelního jazyka vytvořit iluzi jiného času a prostoru. Například: Co je rychlé – vesmírná loď, co je pomalé – padání sněhové vločky, jazykem – "o 30 let později", rekvizitami, hereckými metodami, vizuálním jazykem...

Z hlediska času a pohybu můžeme vždy kontrolovat úroveň manipulátora – jako vztah mezi aktérem a materiálem. Herec může ve svých lidských tělesných schopnostech vždy ovládat a určovat čas – nebo lépe řečeno časování svého vlastního "jazyka" - komunikačního média, nebo se může podřídit času určenému materiálem. Z mého celkového obecného povědomí všichni rozeznáváme čas v určitých strukturách a v hloubi duše jej přirovnáváme k hudbě – ve formě opakování, intervaly, smyčka, střih (video, nahrávky), přetáčení....

Na tomto místě bych ráda zmínila japonský pojem jo-ha-kyū (序破急). S ohledem na čas se spojuje s jeho nejčistší podobou. Jo-ha-kyū je koncept o modulaci a pohybu, který se uplatňuje v celé řadě tradičních japonských umění. Podle něhož má každá věc ve svém pohybu nebo změně tři fáze – začátek, zlom a rychlý posun. Tyto fáze můžeme vidět v přírodě jako něco, co je stálé a vždy se mění jako poloha slunce – začíná, když vychází, zlom, když zapadá, a posun, když je tma. Takto fungují věci všude, kde je hledáme, v japonských bojových uměních máme pohyb meče – přípravu, nasměrování a útok. Pohyb je neustálý a dynamika v Jo-ha-kyū se opakuje, cirkuluje. Tyto tři fáze můžeme zaznamenat jak v drobných detailech, tak ve větším celostním pohledu. Myslím si, že i v performativním smyslu a práci s časem jsou hlavním přístupem v animaci a manipulaci intervaly, rytmy nebo fázování. Samozřejmě je tu také čas, který potřebujeme na to, abychom něco vyvinuli, nebo jak bylo řečeno: dát věcem čas, aby mluvily samy za sebe. Existují také déle trávající představení, ale mají čas rozdělený ve své struktuře.

6. Prostor a místo

"Mírou všech věcí je člověk" *Prótagorás z Abdér*

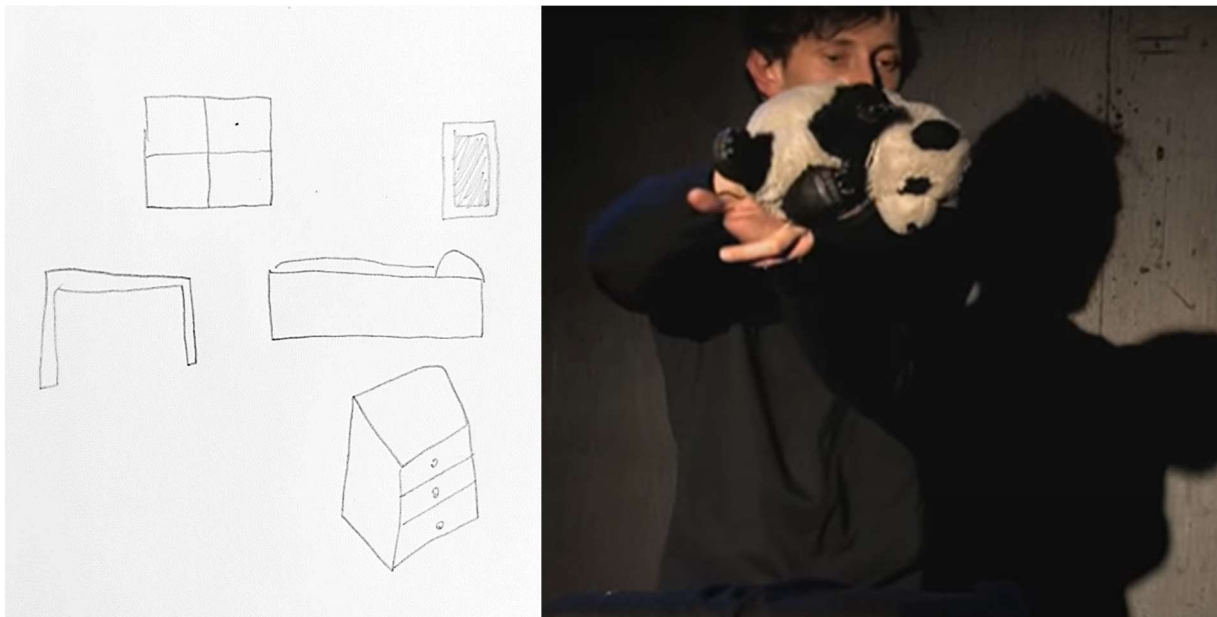
Když jdeme do divadla nebo na nějakou akci, procházíme různé prostory s různým účelem. První kontakt s divadelní budovou je před samotnou budovou. Projdeme-li hlavními dveřmi, nachází se zde lavice, místo společenské interakce, s pokladnou, toaletami, barem a šatnou. Vše proto, aby se diváci mohli pohodlně připravit na představení. Místo, kde se odehrává představení, je rozděleno židlemi pro diváky a místem pro herce. Je to prostor, kde se odehrávají dramatické situace, ale je zde i pult pro ovládání zvuku a světla. V zákulisí je obvykle sklad technického vybavení, šatny a scénografie. A existují různé způsoby, jak můžeme k prostoru přistupovat a využívat ho. Při site-specific metodách obvykle začínáme průzkumem, pozorováním místa, území. Shromažďujeme informace, které chceme/potřebujeme. A mohou se pohybovat od intuitivních závěrů, abstraktních interpretací (nakreslených, zpívaných nebo nějak provedených) až po přísně faktografický výzkum. Můžeme se na prostor dívat z hlediska naší psychologické recepce a interpretace, z architektonického hlediska, sochařského pohledu nebo jej můžeme sestavit z historických faktů, rozhovorů či vyslechnutých příběhů. V souvislosti s prostorem musím zmínit *genius loci*, pojem, který holisticky přistupuje k prostoru, jenž by měl být vždy přizpůsoben kontextu, v němž se nachází. V klasickém římském náboženství byl *genius loci* ochranným duchem místa.²⁶

Ve výtvarném umění vnímáme prostor v souvislosti s námi samými. Srovnáváme se z hlediska naší velikosti – výšky s uměleckým dílem, na které se díváme, nebo ve srovnání s jinými lidskými bytostmi či známými tvary viděnými na plátně. Prostor vnímáme z perspektivy našich očí a v závislosti na tom, v jaké pozici se nacházíme, kde bude horizont a jakou perspektivu vidíme (shora nahoru – jako žába, rovně nebo shora dolů – jako ptáci). Když děti kreslí v rané fázi dětství, kreslí předměty nebo věci bez orientace v prostoru. Věci nemají perspektivu a zdá se, že v prostoru levitují. Nabízí se nám, abychom sami usoudili nebo sami interpretovali, kde se předměty nacházejí. Ráda bych zmínila představení *Happy Bones* od Matiji Solce, Teatro Matita.

²⁶ Online zdroj, dostupné z :

https://en.wikipedia.org/wiki/Genius_loci#Art_and_architecture [cit. 13.6.2022]

Solce v něm animuje loutku Pandy. Panda létá, mává rukama a nohama, plave vzduchem (na prázdném jevišti) a vysvětluje nám, co vidí pod sebou, na zemi, a rozhoduje se, kam přistane. Rozhodne se přistát právě zde, kde se představení odehrává. Panda přistává před námi/veřejností.



Obraz 5 Příklad Dětská kresba (nakreslila Jana Nunčič, 6.7.2022)

Obraz 6 Fotka z video záznamu, Online zdroj, dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=4EHDr8Ou7o0>, [cit. 6.7.2022]

Prostor je všude kolem nás, náš domov, škola, ulice, města, pole nebo lesy. Také v divadle běžně vytváříme prostory. Prostory pro odpočinek diváků, otevřené prostory pro interakci, prostory, které jsou součástí dramaturgického textu, místa, která nás informují, kde se děj odehrává. A k vymezení prostoru můžeme použít materiály, jako jsou předměty, můžeme vytvořit prostor pomocí světla, zvuků, scénického řešení, pomocí herectví, pohybu atd.

Z prostoru můžeme číst a cítit prostor v jeho psychologii. Místa můžeme vybírat v závislosti na jejich vnitřní dynamice. Pokud hledáme jejich hodnoty, můžeme prostor interpretovat pomocí jeho linií. Kde je horizontální linie, tu můžeme interpretovat jako pasivní, kde je vertikální linie – jako linii vitality a růstu. Kde jsou diagonály, které působí jako dynamický prvek. Kde se linie setkávají? Kde se linie setkávají? Je to místo diskurzu, které je v ideálním případě součástí site-specific akcí. Vzhledem k prostoru nelze termín site-specific nezmínit. Místo nám poskytuje zdroje a témata, která můžeme aplikovat do naší práce. A pokud dokážeme místo charakterizovat, můžeme mluvit o místě s jeho územím, architekturou, možná blízkou komunitou,

možná má místo nějakou důležitou roli nebo problematiku pro společnost. Jsme prostředníkem místa a komunity. "Ačkoliv je město tvarem, který lze blíže určit, má dvojí tělesný rozměr: město lze chápat jako těleso, ale také jako předmět nekonečných tělesných trajektorií. V tomto dvojím smyslu město splývá s tělesným rukopisem, k němuž odkazují Paul Claudel, Julien Gracq a mnoho dalších"²⁷ Velmi poetické mi přišlo spojení rukopis města, které bychom mohli pojmenovat jako otisk, který nám město dává, městské značky, zastávky, znamení, tělo... Jeho podoba se skládá z různých částí, které drží pohromadě. Claudel si klade otázku, jak udržet město pohromadě, jednotlivé údy a fragmenty, které mají každý jinou linku, pauzu, interval nebo rytmus. Tyto fragmenty tvoří jeden celek – duch místa. Na začátku jsem použila citát, že mírou všeho je člověk. Jsme to my – lidé, jako model srovnání uměleckých děl, architektury nebo prostoru. Je vtipné, když si uvědomíme, že antropomorfizace prostoru je v jistém kontextu velmi blízká principům animace objektů a loutek. Její hmota, tělo, jeho struktura a materiály, které se snažíme zjevovat, zviditelňovat nebo s nimi manipulovat.

Když jsem začala pracovat na bytovém představení *Na Slupi 5*, narazila jsem na knihu od Rolanda Barthesa *Jak žít pospolu?*²⁸. Autor si z knih vybral pět textů jako hlavní literární materiál: *Lužické dějiny* od biskupa Palladia, román Daniela Defoa *Robinson Crusoe*, *Potěšení z hrnce* (anglicky *Pot luck*) od Émila Zoly, *Kouzelný vrch* od Thomase Manna a André Gide – *Uvězněná žena z Poitiers*. Těchto pět hlavních literárních textů nám nabízí pět různých míst: poušť, ostrov, město, sanatorium a domov. Při čtení o psychologii a interpretaci popisovaných míst mě fascinovalo, že tato místa fungují jako metafory. Domov je pocit, je to něco, co můžeme lokalizovat, vytvořit a definovat někde jinde... stejně jako můžeme vnímat určité místo jako pustý ostrov – to může být místo uklidnění, nových objevů nebo dobrodružství, nebo můžeme místo vnímat jako experiment, sanatorium, něco, co potřebujeme prozkoumat nebo zpochybnit. To vše uvádím proto, že mi metoda, jak dát prostoru jeho charakter, přinesla mnoho inspirace. Dovolím si citovat krátký úsek z Barthesova výkladu ostrova (Robinson

²⁷ MONGIN, Olivier, *Urbánní situace, Město v čase globalizace*, Přeložila Edita WOLF. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2017. ISBN 978-80-246-3442-5 s. 34

²⁸ BARTHES, Roland. *How To Live Together: Novelistic Simulations Of Some Everyday Spaces (European Perspectives: A Series In Social Thought And Cultural Criticism)*. New York, 2012. ISBN 9780231136174

Crusoe): "V dějinách literatury a mýtů je ostrov metaforou izolace, individuality a opuštěnosti, ale také nezávislosti, nového života a tvořivosti založené na snížených podmínkách. Ostrov je do jisté míry uzavřená jednota, která někdy představuje alternativní slovo, jindy exotický svět fantazie, utopii nebo dystopii. Jindy nebo současně může literární ostrov fungovat jako model existujícího světa, v němž jsou určité zvyky, životní rytmus, omezení a možnosti charakterizovány objasňujícím způsobem, jako když Robinson na svém ostrově v rámci možností rekonstruuje současnou anglickou civilizaci"²⁹

A i když si můžeme pomoci metodami, kterými definujeme prostor a pracujeme s ním, každý z nich je jiný a specifický. Prostory a místa jsou tady a jsou teď. Některé z nich chtějí naši pozornost a některé nás odklánějí. Doufám, že pokud je tomu tak, jděte na místa, kde se cítíte příjemně. Místa fyzická, mentální, emocionální, poetická, sebereflexivní, kolektivní... a nechte je k sobě promlouvat. Může to být váš výchozí bod nebo konečný cíl.

²⁹ BARTHES, Roland. How To Live Together: Novelistic Simulations Of Some Everyday Spaces (European Perspectives: A Series In Social Thought And Cultural Criticism). New York, 2012. ISBN 9780231136174, s.14, (z angličtiny přeložila Jana Nuncič, pro potřeby diplomové práce)

7. Každodenní zvuky a jejich možné využití

"Fyzikální formy zvuku – jako impulsy, které pohybují částicemi vzduchu a procházejí těly a předměty – poskytují základní podklad pro slyšení, naslouchání a cítění, které následně umožňují běžné struktury komunikace a sociálního vývoje, stejně jako základní dovednosti pro přežití. Surový "zvuk" je hmatatelným základem hudby, řeči, ztělesnění a prostorové orientace a podstatným předmětem vědeckých experimentů a technologického zprostředkování. Jazyk analyzujeme pomocí fonémů, lokalizujeme se v prostoru prostřednictvím dozvuku, zvuk šíříme a zachycujeme jako zvukové vlny na vinyly či magnetickém pásku nebo jako binární kódy v digitálních kompresních formátech, cítíme ho v těle a soucitně vibrujeme."³⁰

Hudba má jednak roli umění, které je určeno k poslechu, a jednak se stává integrovanou součástí naší zvukové kulisy, běžným jevem, kterého si občas ani nevšimneme. Je dobré si uvědomit, že sluch je silně spojen s našimi emocemi. Naše ratio je první, co reaguje na slyšenou signalizaci (sirénu), jako na upozornění, zvuk žádající reakci. Při aktivaci našeho myšlení je rozdíl mezi potřebou porozumět danému signálu (slyšet) nebo naslouchat bez potřeby reakce (poslech).

Co slyšíme, když posloucháme zvuky ve městě, v autě, v supermarketu, při snídani, v baru... A jak sluchátka oddělují naše tělo – od prostoru kolem nás? Gunther Andres vychází z fenomenologie sluchu a pod vlivem Theodora W. Adorna začíná psát o hudební situaci. Nejedná se o tvarovost zvuku jako jazyka či hudby a ani o subjektivní emoce odehrávající se v posluchači. Andres píše o vnímání hudby jako o tom, v jaké situaci může někdo vnímat a přijímat zvuk. Každodenní zvuk odlišuje to, že se k němu nemůžeme vrátit a poslechnout si ho znovu... A v tomto smyslu je jádrem Andresovy fenomenologie zvuku receptivní moment hudební situace – naslouchání.³¹ Pozornost posluchače závisí na čase – specifiku akustických zvuků. Dnes, kdy jsou zvuky přítomny všude, Andres označuje ticho jako jediný předpoklad možného naslouchání.

³⁰ Keywords in Sound, edited by David Novak and Matt Sakakeeny, ISBN 978-08223-7549-4, e-kniha, s. 1, (z angličtiny přeložila Jana Nunčič, pro potřeby diplomové práce)

³¹ LIESSMANN, Konrad Paul a ZOUBKOVÁ, Jana. Universum věcí : k estetice každodennosti. Vydání první. Praha: Academia, 2012. svazek 16. ISBN 978-80-200-2060-4, s. 60

Zde bych se rád zmínila o projektu *Krajina Zvuků*, který vedu já a Dora Rodriguez, a zaměřuje se na zkoumání vztahu akustiky, těla či materiálu a prostoru, hledá možnosti převodu do jiných performativních formátů jako gesto, pohyb, práce s materiálem a možnosti zápisu zvukových krajin (partitura, archivace, dokumentace). Poslech a vnímání zvukových krajin formou deep listening je pojato jako impuls pro reprodukci slyšeného formou vizualizace, gestem, pohybem, dalším hlasem, zvukem materiálu a hledáním způsobů, jak komunikovat performativní jazyk skupinově v rámci jednotlivých workshopů. Nejvíce jsme byly inspirovány Pauline Oliveros, zakladatelkou metody deep listening. Napsala cvičení pro posluchače, která vycházejí ze vzorců pozornosti, nebo jinak řečeno, tyto skladby jsou způsoby naslouchání a reagování. Hluboké naslouchání a zvukové meditace odkazují na léčení, a to prostřednictvím její praktických skupinových a individuálních cvičení, které najdete v její knize *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*³².

Krajina zvuků je projekt, založený na otevřených workshopech s různými pozvanými lidmi zabývajícími se výše popsáním tématem, improvizací a kolektivním zkoumáním. Otázkám, jak je možné uvažovat o světě každodenního života a světě hudební praxe odděleně jeden od druhého, jak spolu souvisejí, můžeme pozorovat vzájemné vztahy, se systematicky zabývá již zmíněná Pauline Oliveros, která spojuje poslech, tvorbu a provozování hudby s celoživotní praxí, kde "tvůrci hudby" jsou hudební praktici, kteří hledají vztah k poslechu a ke společenství ostatních umělců nebo posluchačů. Při poslechu rozlišujeme dva typy poslechu: fokální (zaměřený na jeden zvuk) nebo globální (poslech celého okolí). Během projektu jsme se soustředili především na naslouchání, při němž se díky koncentraci vnímání okolí a těla dostává na určitou úroveň, kterou lze popsat jako přítomný, bdělý stav, pocit klidu a většího propojení. V malých skupinách jsme vytvářeli zvuky, objevovali, zpívali a hráli ve spojení s nasloucháním, což se netýká jen slyšených zvuků, ale i dynamiky skupiny, schopnosti reflektovat, slyšet se navzájem a plynule komunikovat. Není překvapením, že Pauline Oliveros vyvinula postupy, které se dodnes uplatňují v podobě komunitních retreatů a terapií.

³² OLIVEROS, Pauline. *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. iUniverse, 2005. ISBN 978-0595343652

Zvuky, které vnímáme v daném okamžiku, mohou být zvuky, které chceme, aby ve stejném okamžiku slyšeli i ostatní – akustická tvorba, nebo je můžeme shromáždit jako materiál, který přetvoříme do jiné podoby anebo formátu. Zaměříme-li se konkrétně na zvuk v podobě, v jaké může být předán posluchači nebo publiku, může být slyšen tak, jak je – v tomtéž čase, akusticky nebo prostřednictvím zesílení. Zvuky můžeme shromažďovat (jako zvukové záznamy, zvuk v podobě partitury nebo návodu, jak jej produkovat) a později je přehrávat v jiném čase. Můžeme zvuky modulovat pomocí analogových nebo digitálních efektů, stejně jako můžeme pomocí nástrojů, materiálů nebo digitálního vybavení vytvářet v každém okamžiku zcela nové zvuky. Diváci mohou slyšet zvuky tak, jak jsou – ušima, pomocí sluchátek, reproduktorů, reproduktorů ve 3D – prostorovém systému, pomocí vizualizace rezonanční plochy atd.

Zvuky, které diváci vnímají, jsou informace, které v divadelních postupech umožňují sdělit tutéž informaci přímo – vyhnout se opakování vyprávění téže informace nebo sdělit konkrétní emoci. Přímými zvuky mám na mysli zvuky jako zvuk sirény sanitky, výstřel nebo zvonění budíku. Ty lze použít k doplnění akce, k vytvoření atmosféry nebo prostředí pro konkrétní situaci. "Fikční světy, které vytváříme na jevišti, mají nutně i svou zvukovou podobu a prostor pro její realizace je velmi široký. V dramatickém divadle může zvuk nabývat mnoha funkcí – od atmosféry po personifikaci jednajících postav; v divadle postdramatickém je pak jeho funkce ještě širší a mnohdy se stává zásadním hybatelem celého díla. „³³ Existuje také způsob, jak zvuk vnímat jako impuls k jeho transformaci do jiné podoby či formátu. Zvuk, který slyšíme, může být impulsem pro nové gesto, pohyb, zvuk nebo způsob, jak manipulovat s materiálem, se kterým pracujeme. Pokud jde o práci s fyzickým materiálem, můžeme pracovat s materiály, které ve své podstatě produkují zvuk. Někdy jsou tyto zvuky malé, intimní a vyžadují blízkost druhého – posluchače, nebo je můžeme zesílit pomocí mikrofonů – sférických, kondenzátorových, kontaktních nebo piezofonů, aqua – vodotěsných mikrofonů atd.

³³ PROCHÁZKA, Tomáš. Úvod do problematiky práce se zvukem v divadelní praxi, online, dostupné z: https://www.damu.cz/media/ZVUK_SKRIPTA_189-254.pdf [cit. 23.7.2022], s. 233

Metodiky nahrávání, vytváření (digitální nebo akustické) a interpretace zvuků jsou velmi rozsáhlé. Naše tělo je universum, které je schopno produkovat a vyvíjet zvuk až k řeči, živé i nahrané. Sama příroda má svou vlastní sílu, kterou se snažíme archivovat pomocí terénních nahrávek, nebo zvuky nahrazovat tzv. *folly artem* (používaným především ve filmovém průmyslu k reprodukci zvuků pomocí předmětů, přístrojů, zeleniny... nejznámější jsou kokosové ořechy používané pro zvuk běžícího koně ve filmech *Monthy Phyton*). Modulaci každodenních zvuků spatřujeme v zesilování objektů jako součásti experimentální hudby, nové oblasti tvorby originálních nových nástrojů a *extended* techniky hry na hudební nástroje. Nicméně pokud se rozhodneme pro digitalizaci nebo akustickou produkci zvuku, ráda bych se vrátila k poslechu. Ten je spjat se situací, prostorem a časem. A pro mě jsou nejkouzelnější okamžiky poslechu, když mám možnost vnímat zvuky okolí jako součást vznikající hudby. Je možné uvažovat o světě každodenního života a světě hudební praxe odděleně jeden od druhého? Jak spolu souvisejí? Můžeme pozorovat vzájemné vztahy? A jaká je role posluchače? Změnu můžeme vidět ve skladbě Jonha Cage *3:44*, kde je posluchač také účastníkem. Tělo, které přispívá a je součástí hudby. A kdo jiný, než posluchači tam jsou a spolu vytvářejí ticho, tak, jak zní. "Cagův příklad nám může napomoci vnímat zvukový svět divadelní inscenace v celé jeho šíři a neomezovat ho pouze na vstupy technické povahy. Vše, včetně kroků herců, jejich odchody a příchody, manipulace s objekty a technikou, může být součástí zvukového designu, a jako takové může být zvýrazněno, či potlačeno, nikdy však ignorováno."³⁴ Když Eva-Maria Houben mluví o tom, co všechno lze považovat za hudbu, mluví o hudebním cvičení.³⁵ Je to situace mezi lidmi, kteří poslouchají, pozorují a hrají. Eva-Maria Houben je skladatelka ze skupiny *Wandelweiser* v Německu. Pokud mohu jejich hudbu stručně popsat, je tichá, zaměřená na detaily a malé změny zvuku. Aktivizací posluchače, vyžadováním soustředění a poslechu zvyšují povědomí a vnímání okolí i druhých. V rámci *Krajiny zvuků* jsme se seznamovali s různými přístupy skladatelů při psaní partitury. Je jich mnoho, od notového zápisu, textových instrukcí, poetických úvodů, aby se hráči mohli "vžít" do pocitu, který skladatel chce. Partitura může být

³⁴ PROCHÁZKA, Tomáš. Úvod do problematiky práce se zvukem v divadelní praxi, online, dostupné z: https://www.damu.cz/media/ZVUK_SKRIPTA_1-150_Tt7LBab.pdf [cit. 23.7.2022], s. 17

³⁵ HOUBEN, Eva-Maria, *Musical Practice as a Form of Life: How Making Music Can be Meaningful and Real (Music and Sound Culture)*. transcript publishing, 2020. ISBN 978-3837645736, s. 36

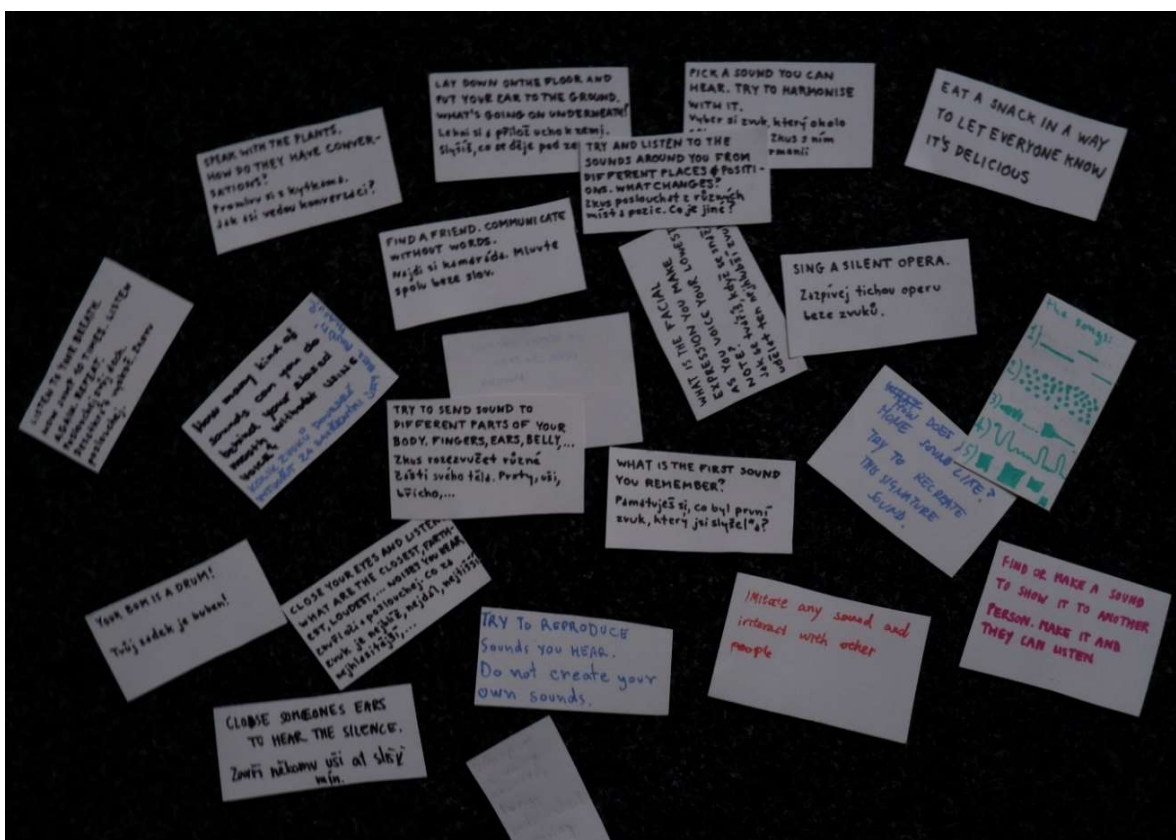
natolik volná, že funguje jako struktura informací pro hráče, ale umožňuje jim interpretaci, která se zaměřuje na situaci při hraní, a příště může znít úplně jinak. V rámci projektu *Krajina zvuků* jsme měli tři workshopy, kde jsme pracovali a hráli si s materiály. Sledovali jsme partitury, zkoumali zvuk prostřednictvím pohybové manipulace nebo interpretace slyšeného.



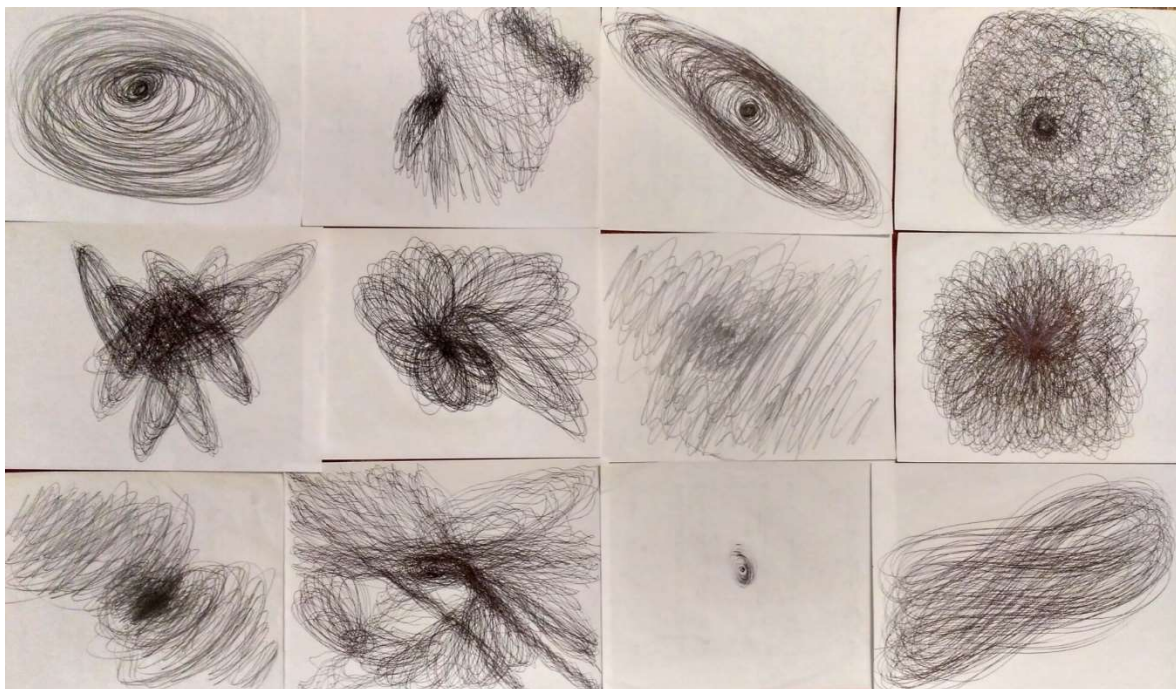
Obraz 7 Hledání cesty do ticha, workshop Luane Goncalvese pro projekt *Krajina zvuků* (foto: vlastní archiv, 16.7.2022)



Obraz 8 Zápís partitury do krajiny, workshop Fedira Kise pro projekt *Krajina zvuků* (Foto: vlastní archiv, 16.7.2022)



Obraz 9 Kolektivní hra, kartičky z návodem pro interpretaci zvuku a poslechu, workshop Dory Rodriguez pro Krajina zvuků (foto: vlastní archiv, 15.7.2022)



Obraz 10 Partitura pro orchestr Environment piece, skladatelka Lucie Vítková (foto: Lucie Vítková), Online zdroj, dostupné z: <https://www.hisvoice.cz/zadny-povrch-jen>

obsah/?fbclid=IwAR2L0wF2u701tVpzSS1v_ALMnCB0jnRvecFK0ZwnXRuWIIINbxLJlahJnrl [cit. 22.7.2022]

Ve své praxi jsem velmi spjatá s hudbou a zvuky, od hraní na nástroje, které mi v praxi slouží jako metoda reflexe, zklidnění a příjemného trávení času, až po experimentování s různými efekty, učení se různým programům pro modulaci a úpravu zvuku. Na zimním semestrálním klauzurním festivalu Proces 2022 jsem se prezentovala s bytovým divadlem *Na Slupi 5*. První část se odehrávala v kuchyni, kde herec Nikola Jankovič zapínal a vypínal různé kuchyňské spotřebiče, vodu, ventilátor, troubu, mikrovlnku..., aby vytvořil zvukovou kulisu místa, které jinak nevnímáme. Pro mě byla tato část performance – zvuková – nejsilnější a nejpůsobivější. V projektu *Soutok*, jehož řešiteli jsou IPR Praha, AMU Praha (Tomáš Žížka a Radoslava Schmelzová) a VŠE Praha, jsem měla skvělou příležitost být součástí akce s názvem *Slavnost rovnodennosti 2021*. Tam jsem použila kovovou desku jako rezonanční plochu zesílenou piezo mikrofonem a pomocí pieza jsme zesílovali různé plochy – od dřeva, vody v kelímku – a foukali do ní vzduchové bubliny... a přidávali zvukové a melodické party malým syntetizérem.

“V experimentální hudbě se nezdá, že objevují hráči na „amplifikované objekty“, což mohou být jak běžně dostupné objekty, tak složitá a pouze za účelem provozování hudby zhotovená komplexní zvuková prostředí. V práci se zvukovými objekty se propojuje výtvarné umění, hudba i performance a lze ji také nahlížet jako svého druhu animaci, a tak ji vnímat nejen z hlediska zvukového, ale také jako specifický druh objektového divadla.”³⁶ Na pomezí zvukově – objektové divadelní praxe mohu zmínit mladší umělce, jako je například Marie Komarová, která pracuje s rotomotory, které rozpočívají objekty a zvuk pohybu vytváří zvukovou kompozici. Lucie Pachová pracuje na poli nehierarchických improvizací a s objekty a jejich zvukem v kombinaci s hlasem, kde se prvky objektů a zvuků hlasu neustále vzájemně ovlivňují a působí na sebe. Ian Mikyska zasahuje do sluchové pozornosti diváků a pracuje s jejich prožitkem v rámci divadelní inscenace *Čtvrthrst je nejdelší slovo v českém jazyce, které neobsahuje ani jednu samohlásku a Pět knih*. Našimi partnery jsou materiály a předměty, které vydávají zvuk, nebo my vydáváme zvuk pomocí předmětů. Samotné fungování materiálu vždy vyžaduje přesnou fyzickou interakci a bez ohledu na to, jak detailní jsme, nikdy si nejsme jisti, zda zvuk, který chceme vytvořit, bude zvukem

³⁶ PROCHÁZKA, Tomáš. Úvod do problematiky práce se zvukem v divadelní praxi, online, dostupné z: https://www.damu.cz/media/ZVUK_SKRIPTA_189-254.pdf [cit. 23.7.2022], s.189

slyšitelným. Gesto a proces rozeznít plochy, anebo aby věci vibrovaly a vydávaly zvuk je performativní: „Kladení gramodesky na talíř, zakládání pásky, její slepování, obracení a přetáčení kazet, zapínání mixerů, skákaní, otáčení papíru, míchaní slunečnicových semínek, a tečení vody, to vše vyžaduje fyzickou zainteresovanost aktéra, ať už zvukaře, či performerera, a jako takové provokuje jevištní akci. Můžeme říci, že fyzická média mají jednoznačný performativní potenciál.“³⁷

Posledním tématem, kterého bych se rád dotkla, je nahrávání, archivace nebo uchovávání zvuku. Zvukové nahrávky nám mohou sloužit k opětovnému poslechu, k reprodukci zvuku pro inscenaci, v rozhlasové hře, pro připomenutí situace atd. Můžeme použít záznam řekněme rozhovoru, převést jej do textu nebo zvuky přepsat. Samotná archivace je problematičtá v tom smyslu, že zvuky, které prožíváme naživo (hudební situace), vnímáme jinak, než když jsou přehrávány někde jinde, v jiném čase a prostoru.

³⁷ PROCHÁZKA, Tomáš. Úvod do problematiky práce se zvukem v divadelní praxi, online, dostupné z: https://www.damu.cz/media/ZVUK_SKRIPTA_189-254.pdf [cit. 23.7.2022], s.219

8. Každodennost, kolektivita, hra, volný čas a performativita

Zajímavé na každodennosti je, že je tu pořád. Věci jsou kolem nás a jsou nezávislé. My lidé jsme ti, kteří je potřebují ještě více, než si možná uvědomujeme. Jejich neustálá přítomnost a kontinuální růst (z potřeby, produkce, užívání) je na hranici mezi potřebou, nutností a privilegiem, kvůli čemuž si podstatu každodennosti ani neuvědomujeme. Doba globalizace nás nutí být si blíž. Souvisí to s rychlostí posílání zpráv, informací, rychlostí v rámci našich pracovních a každodenních úkolů. A v rámci tohoto rozvíjejícího se způsobu zvyšování produktivity a výkonnosti je stále více přítomna potřeba věnovat čas sobě a druhým. Pěkné srovnání jsem našla v knize Konrada Paula Liessmanna v kapitole *Kulatý nesmysl* zaměřuje na fotbal. Fotbal jako hra, která ve svých kořenech byla hrou a stala se zábavou, soutěží a byznysem. Sport a sportovní výchova jsou spojeny s tělesnou a duchovní praxí, ale tendence k úspěchu a specializaci tuto vazbu přerušily. Sport v antice nesl pojem "kulturní tělo", dnes sport sám trpí ztrátou duchovního těla a hra je považována v kontextu kultury a volného času za hlavní kategorii zábavy. "Hra je v umění od počátku disciplinární, vyjadřuje tabu prostřednictvím rituálu nápodoby. Tam kde umění jen a jen hraje, nic nevyjadřuje... Adorno připisuje hře při vymezování vůči umění, by ovšem mělo pro teorii sportu zásadní vyznám. Poslušnost, podřízení systému pravidel, které může tělo přivést na hranici možné zátěže i za ni, ohrožení těla podobající se pudu ke smrti, který je vnímán jako štěstí, osud a mýtus, jejichž přítomnost je zřejmá v mnoha druzích sportu, rytmus pohybů, role náhody, význam kolektivů – hráčů i publika – jsou ingredience, které fascinují v kolektivní hře: tím, že sport může to či ono dovolit a zakázat, tematizuje mýtické prvky, archaické zážitky, které jsou z umění racionalizované každodennosti už dávno vymýceny."³⁸ Tento text uvádím proto, abych se pokusila najít souvislost mezi hrou, volným časem a performativitou v každodenním životě. Zapomněli jsme, že hra není jen součástí volného času a zábavy. Měli bychom být hraví sami k sobě a zajímat se o to, co věci kolem nás dělají a jaké souvislosti a vztahy vytvářejí. Ve hře – nejsme sami, hrajeme si – ale hlavním hráčem může být i míč, do kterého kopou nohy různých tvarů a velikostí. Ve hrách (které jsou

³⁸ LIESSMANN, Konrad Paul a ZOUBKOVÁ, Jana. *Universum věcí : k estetice každodennosti*. Vydání první. Praha: Academia, 2012. svazek 16. ISBN 978-80-200-2060-4, s. 85

součást společné zábavy, jako třeba deskové hry, dětské hry anebo hry pro dospělé; hra – jako trávení volného času nebo druh veřejných shromáždění) najdeme struktury anebo principy jako vtělení (do charakteru), rozrušování hranic mezi reálným a imaginárním, uměním a skutečností, rolemi subjektu... Zmiňuji se o hře, abych ukázala její důležitost v našem každodenním životě a performační potenciál, který nabízí. Hra vznikla jako společná aktivita, rituál, má nějaká pravidla, odehrává se v určitém a omezeném prostoru a čase, děje se ve skupině, je spojena s pocity nadšení, napětí a štěstí, nabízí skvělý způsob objevování, realizace, překvapení. A důležité je hrát a nezapomínat na její roli jak v životě, tak v umění. Úlohu hraní můžeme spojit s improvizací. Pokud jde o hraní nebo improvizaci, ráda bych zmínila Evu-Marii Houbenovou, která považuje hudební praxi za celoživotní proces. Její přístup spočívá v péči o hudební praxi, abychom nebyli v zajetí vlastní praxe, abychom během života byli přítomni a nahlíželi na hudbu jako na celistvý zážitek. Je to dění – situace a vztah mezi interpretem, jeho nástroji, ostatními hráči a posluchačem.

V kontextu historiků a muzikologů 80. let 20. století se představení stalo pouze "médiem", které přenáší hudební dílo k posluchačům, a čím transparentnější médium, tím lépe. Rozdíl mezi interpretací a praxí se stává zřejmým: "Provedení neexistuje proto, aby prezentovalo hudební díla, ale hudební díla existují spíše proto, aby interpreti měli co předvádět". Profesionalizace je zde otázkou individuálního "média", ale v každém případě směřujeme k tomu, aby byla vykonávána smysluplná činnost.³⁹ Tím se stírají hranice mezi každodenností a performativním smyslem v každodennosti, který hledám.

Reprodukovatelný proces našich návyků a charakter činnosti se stávají zřejmými. Musíme být na každém kroku otevření světu, číst ho svými smysly, aby k nám promlouval. Naše každodenní činnosti jsou performativními akty a snad by se daly považovat za rituál. "Rituál je forma organizovaného chování, v němž lidé používají jazyk gest či parajazyk, aby potvrdili, prozkoumali a oslavili své představy o tom, jak fungují vztahy kosmu (nebo jeho části), a tedy i o tom, jak by se k němu a k sobě navzájem měli vztahovat oni sami. Účastníci rituálního aktu svými gesty artikulují

³⁹ HOUBEN, Eva-Maria, *Musical Practice as a Form of Life: How Making Music Can be Meaningful and Real (Music and Sound Culture)*. transcript publishing, 2020. ISBN 978-3837645736, s.36, (z angličtiny přeložila Jana Nunčič, pro potřeby diplomové práce)

vztahy mezi sebou, které modelují vztahy jejich světa jako takového, jak si je představují a jak si myslí (nebo cítí), že by měly být."⁴⁰

Abych to shrnula, mým záměrem v této kapitole je přiblížit různé podněty našeho každodenního života – od toho, že jsme postavou, která hraje hru, k perspektivě poznání, že naše hra je již zde, všude kolem nás. Hranice mezi každodenním životem a uměním se od počátku 20. století otřásala prostřednictvím happeningu, performance, ready made až po dnešní současné umění. Zábavným momentem pro mě také bylo, když jsem si četla dějiny antického divadla. Jediné souvětí, kterému jsem nerozuměla (protože nejsem rodilý mluvčí), byla soutěž. Vtipné bylo, že divadelní hry se uváděly pouze ve zvláštní den, jako událost – festival, který byl zároveň soutěží o nejlepší hru. Hra je vázaná k počátkům performativity a najdeme ji v mytologii, naší víře a rituálech. Ve hře se může zapojit a přidat každý, i jako pozorovatel můžete najít svou roli. Vyvíjela se ke komunikaci s masovým publikem a po staletích se jako vždy vracíme zpět, chceme pozorovat a nechat se inspirovat věcí samotnou. Je možné, že hledáme sami sebe skrze divadlo. Náš vztah a vnímání k němu, náš čas a prostor k jeho uchopení a smysluplnost k tomu. Nechme promlouvat materiály, impulsy a předměty. "Pochopením drobných detailů odkrýváme zároveň i celek. Myslím, že nelze oddělovat tvorbu od života, práci od osobního rozvoje atd... Co však považuji v tomto směru za nejpodstatnější a co nesouvisí jen s divadelní tvorbou, je pozorování a zvědomování procesů, jež se dějí okolo i uvnitř nás, a jejich další vědomé rozvíjení a hry s nimi. Stav „být si vědom/a“ vytváří nový prostor pro hru, tvorbu, hledání... Je to stav, který má pro jednotlivce potenciál stát se součástí společnosti, ve všech smyslech toho slova. V rámci divadelní tvorby pak přináší prostor pro týmovou kreativní práci."⁴¹

⁴⁰ SMALL, Christopher. Musicking, The Meanings of Performing and Listening. Connecticut: Wesleyan University Press 1998. ISBN 978-0819522573. s.95, (z angličtiny přeložila Jana Nunčič, pro potřeby diplomové práce)

⁴¹ JAN BAŽANT & KOLEKTIV, Technologie, loutky, magie. Rukopis ve formátu pdf, získáno od autora [cit. 21.7.2022], s.210

9. Manuál

Manuál je soubor kolektivních nebo individuálních cvičení s hlasem, zvukem, pohybem, předměty.

a) Dechová improvizace

V kruhu se zaměřte na svůj dech. Krátkými nebo delšími nádechy použijte zvuk dechu k hravé improvizaci v interakci s ostatními po dobu tří až pěti minut. Snažte se dechy ne vokalizovat. Všimněte si všech rozdílů, které pocítíte po skončení improvizace. Zamyslete se také nad rytmem, strukturou a tvarem. Improvizace, jako by to byla skladba.⁴² Skupinově můžete postupně vokalizovat každý výdech v dlouhých tónech. Můžete se jako skupina naladit na jeden dlouhý tón, anebo zkusit vytvořit různé výšky tónu. Jedno cvičení, co popisuje i Pauline Oliveros je, že každý člen vydává hlasem dlouhé tóny. Pravidlo je, že může pro každý výdech opakovat svůj ton anebo opakovat tón, který slyšel. Postupně s každým novým výdechem se škála tónů zmenšuje, dokud skupina nevydává/ zpívá společně jeden tón.

b) Otázky k poslechu "Svět možností je zvuk"

- 1 Jaká je vaše nejstarší vzpomínka na zvuk? Jaké pocity z něj máte nyní?
- 2 Kdy si všímáte svého dechu?
- 3 Co je to pozornost?
- 4 Dokážete si představit, že byste složili nebo improvizovali skladbu založenou na dechových rytmech?
- 5 Jaký zvuk vám připomíná domov?
- 6 Nasloucháte zvukům ve svých snech? Co slyšíte? Jak to na vás působí?
- 7 Významný historik William H. McNeil nedávno ve své knize *Keeping Together in Time*⁴³ tvrdil, že koordinovaná rytmická činnost je základem života společnosti.

⁴² OLIVEROS, Pauline. Deep Listening: A Composer's Sound Practice. iUniverse, 2005. ISBN 978-0595343652. s.22, (z angličtiny přeložila Jana Nunčič, pro potřeby diplomové práce)

⁴³ MCNEILL, William H., Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History. Harvard University Press, 1997. ISBN 9780674502307

Dokážete si představit, že byste sledovali rytmický vzorec ve svém každodenním životě a psali o něm?

8 Dokážete si představit rytmický vzorec pro rytmický kroužek s vlastní formou zápisu?

9 Dokážete si představit, že byste složili nebo improvizovali skladbu pro hlasy s využitím vzorců pozornosti?

10 Co je to zvuk?

11 Co je to poslech?

12 Jaká činnost je obvykle synchronizována se zvukem?

13 Kdy cítíte zvuk ve svém těle?

14 Jaký zvuk vás fascinuje?

15 Co je to zvuková krajina?

16 Co právě teď slyšíte? Jak se to mění?

17 Kolik zvuků slyšíte najednou?

18 Jak daleko můžete slyšet zvuky?

19 Jste si jisti, že slyšíte všechny věci, které je možné slyšet?

20 Co byste ještě mohli slyšet, kdybyste měli větší uši? (nebo menší)

21 Slyšíš více zvuků, když jsi potichu? O kolik více?

22 Jak dlouho můžeš poslouchat?

23 Kdy neposloucháš?

24 Dokážeš neposlouchat, když se něco ozývá?

25 Zkuste nic neposlouchat. Co se stane?

26 Jak můžeš neposlouchat, když se ti nikdy nezavřou uši?

27 Jaký význam pro vás má jakýkoli zvuk?

28 Jaký je váš oblíbený zvuk? Jak vzniká? Kdy ho můžeš slyšet? Slyšíte ho právě teď?

29 Jaká je zvuková krajina prostoru, který právě obýváte?

30 Jak je zvuková krajina utvářena aneb co tvoří zvukovou krajinu?

31 Jaká je zvuková krajina vašeho okolí?

32 Jaká je zvuková krajina vašeho města?

33 Kolik různých zvukových krajin si dokážete představit?

34 Co byste chtěli mít ve své vlastní zvukové krajině?

35 Co byste nahráli, aby představovalo vaši zvukovou krajinu?

36 Jaký zvuk ve vás vyvolává spekulace?

37 Z jakého zvuku vás mrazí?

38 Jaký zvuk vám rozcuchá kůži na hlavě?

39 Jaký zvuk mění vaše dýchání?

40 Jaký zvuk byste chtěli, aby vám šeptal do ucha?⁴⁴

c) Horizont

Pozorujte prostor. Zvolte si pohodlnou pozici v prostoru a rozhlédněte se po místě. Sledujte linie horizontu 360 stupňů dokola. Pozorujte svůj pohyb a otáčení, když se otočíte. Můžete ukázat prstem a sledovat linii s mimořádným důrazem na detaily. Tuto linii berte jako partituru, kterou můžete verbalizovat, vokalizovat nebo transformovat do pohybu. Můžete jí fázovat, opakovat nebo rozvíjet dále.

d) Tyčinky

Vezměte si tyč dlouhou asi 50 cm nebo delší. Zkuste ji umístit do prostoru a pozorujte svůj vztah k ní. Zkuste s ní být v kontaktu, pozorujte rovnováhu, blízkost, dotek a úroveň vaší kontroly nad tyčí.

V párech (2 osoby) můžete na tyč tlačit z obou stran (každá osoba na jedné straně tyče). Pozorujte pohyb a hrajte si s ním. Kdo vede, kdo vyvažuje tyč. Na závěr se mohou všichni ve skupině pokusit vytvořit řetěz z tyček.

e) Tyčinky 2

Vyberte si tyč. Představte si tyčku jako svého partnera při objevování okolí (přírody, venku). Slyšíte textury, když táhnete klacek po chodníku, jaký zvuk vydává, když se dotknete kovového plotu?

f) 3 pohyby

Vyberte si materiál, který vás zajímá. Najděte 3 pohyby a zapamatujte si je. Každý ze skupiny může pomalu vstoupit do prostoru a v určitém čase předvést tyto tři pohyby a pak je opakovat, dokud každý ze skupiny nepředvede svůj vlastní pohyb. Pak můžeme přidávat změny, nové pohyby, kopírovat od ostatních a vzájemně se ovlivňovat.

⁴⁴ OLIVEROS, Pauline. Deep Listening: A Composer's Sound Practice. iUniverse, 2005. ISBN 978-0595343652. s.45, (z angličtiny přeložila Jana Nunčič, pro potřeby diplomové práce)

g) Městské opice

Chodíte po ulici. Všimněte si jejich vlastností, pozorujte okolí a zapojte je do svého pohybu. Jako chodci na přechodu pro chodce (zebře) se můžete vyhnout bílým čarám, nebo si vytvořit nějaké nové pravidlo. Ukážete ho skupině, která pravidlo respektuje a dodržuje.

10. Literatura

BEČKA, Marek. Animace: loutky, objekty a materiál, Metodický list k předmětu Hledání stylu: Ateliér objektového divadla (jedno z témat ateliéru) online, dostupné z:

https://www.damu.cz/media/ML_KALD_Hled%C3%A1n%C3%AD_stylu_Animace_Becka_14012020.pdf [cit. 21.7.2022]

BARTHES, Roland. How To Live Together: Novelistic Simulations Of Some Everyday Spaces (European Perspectives: A Series In Social Thought And Cultural Criticism). New York, 2012. ISBN 9780231136174

BELL, John. Puppets, masks and performing objects. London Cambridge: A TDR Book, c2001. ISBN 0-262-52293-4

BENNETT, Jane. Vibrant matter : a political ecology of things. Durham London: Duke University Press, c2010. ISBN 978-0-8223-4633-3

BOGART, Anne a LANDAU, Tina. The viewpoints book : a practical guide to viewpoints and composition. First edition. New York: Theatre Communications Group, 2005. ISBN 978-1-55936-241-2

CRAIG, Edward Gordon. Et la marionnette. UD Union distribution, 2009. ISBN 978-2-7427-8389-2

DELEUZE, Gilles. Difference and Repetition. Columbia University Press, 1995. ISBN-13: 978-0231081597

FISCHER-LICHTE, Erika. Estetika performativnega, Študentska založba, 2008. ISBN 9789612421557

GOLDBERG, & GOLDBERG, RoseLee. Performance art : from futurism to the present (3rd ed.). Thames & Hudson, 2011. ISBN13 9780500204047

HARVEY, Penelope a CASELLA, Eleanor Conlin a KNOX, Hannah. Objects & materials : a Routledge companion. London: Routledge, 2014. ISBN 978-1-138-89941-4

Houben, Eva-Maria, Musical Practice as a Form of Life: How Making Music Can be Meaningful and Real (Music and Sound Culture). transcript publishing, 2020. ISBN 978-3837645736

JAN BAŽANT & KOLEKTIV, Technologie, loutky, magie. Rukopis ve formátu pdf, získáno od autora [cit. 21.7.2022]

Keywords in Sound, edited by David Novak and Matt Sakakeeny, ISBN 978-08223-7549-4, e-kniha

KOREN, Leonard. Wabi-sabi, Further thoughts. 2015, ISBN 0981484654

LIESSMANN, Konrad Paul a ZOUBKOVÁ, Jana. Universum věcí : k estetice každodennosti. Vydání první. Praha: Academia, 2012. svazek 16. ISBN 978-80-200-2060-4

MCNEILL, William H., Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History. Harvard University Press, 1997. ISBN 9780674502307

MONGIN, Olivier. Urbánní situace: město v čase globalizace. Přeložil Edita WOLF. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2017. ISBN 978-80-246-3442-5

OLIVEROS, Pauline. Deep Listening: A Composer's Sound Practice. iUniverse, 2005. ISBN 978-0595343652

PROCHÁZKA, Tomáš. Úvod do problematiky práce se zvukem v divadelní praxi, online, dostupné z: https://www.damu.cz/media/ZVUK_SKRIPTA_1-150_Tt7LBab.pdf, https://www.damu.cz/media/ZVUK_SKRIPTA_151-188.pdf, https://www.damu.cz/media/ZVUK_SKRIPTA_189-254.pdf [cit. 23.7.2022]

SMALL, Christopher. Musicking, The Meanings of Performing and Listening. Connecticut: Wesleyan University Press 1998. ISBN 978-0819522573

ŠUŠTARŠIČ, Nina. Likovna teorija: učbenik za likovno teorijo v vzgojno-izobraževalnem programu umetniška gimnazija - likovna směr, Debora, 2004, : ISBN 9789616525008

TANIZAKI, Džuničiró. Chvála stínů. 2017, K-A-V-K-A, ISBN 9788027026395

WABI-SABI PRO UMĚLCE, DESIGNÉRY, BÁSNÍKY A FILOZOFY. K-A-V-K-A, 2016. ISBN 978-80-270-0082-1

Online zdroje:

https://en.wikipedia.org/wiki/Genius_loci#Art_and_architecture [cit. 13.6.2022]

<https://www.youtube.com/watch?v=zscZWRrFRbQ> [cit. 25.7.2022]