

Akademie múzických umění v Praze

Divadelní fakulta

Dramatická umění

Herectví alternativního a loutkového divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Ekologické myšlení v kontextu divadla

Alena Novotná

Vedoucí práce: Mgr. Karolina Plicková, Ph.D.

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, srpen 2023

The Academy of Performing Arts in Prague

Theatre Faculty

Dramatic Arts

Acting of Alternative and Puppet Theatre

BACHELOR'S THESIS

Ecological Thinking in the Context of Theatre

Alena Novotná

Thesis supervisor: Mgr. Karolina Plicková, Ph.D.

Academic title: BcA.

Prague, August 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem

Ekologické myšlení v kontextu divadla

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

podpis

Poděkování

Ze všeho nejvíc bych chtěla poděkovat mé vedoucí práce Karolině Plickové za trpělivost, poskytnuté materiály a všechny rady, které jsem po dobu tvorby celého textu od ní dostávala. Děkuji vedoucí mého hereckého ročníku Petře Tejnorové za veškerou motivaci při studiu a sdílení informací k její tvorbě a fungování Temporary Collective. Děkuji i dalším pedagogům, se kterými jsem se měla možnost potkat v průběhu studia a při tvorbě zmíněných projektů *Den jako stvořený* a *Karkulka aneb Jak se do lesa, tak se z lesa těžko*. Dále děkuji všem mým spolužákům a spoluhercům, se kterými jsme zkoušeli všechny zmíněné klauzury a vytvářeli jsme vzpomínky, které jsem nadále mohla využít a zrecyklovat pro téma mé bakalářské práce. Také děkuji Tomášovi Adelovi za pomoc s překladem citací. Děkuji celé mé rodině, díky které jsem po celou dobu měla klidné zázemí na psaní a také děkuji naší krásné zahradě, která mě po dobu psaní uklidňovala a poskytovala odpočinek. Děkuji mému bratrovi Martinovi Novotnému, že mi pomohl s hledáním zdrojů týkajících se rekultivace a trpělivě mi vysvětloval rozdíl mezi trvalkou a letničkou. Děkuji Martě Ljubkové za poskytnuté informace ke klauzuře *Den jako stvořený* a za další impulzy a témata k psaní. Děkuji Michaele Rýgrové za naše setkání a za vysvětlení rozdílů mezi udržitelností a ekologií. Děkuji všem mým blízkým kamarádům, kterým jsem mohla vyprávět o procesu psaní a kultivovala jsem si tak myšlenky. Děkuji Katedře alternativního a loutkového divadla za možnost psaní této práce a děkuji DAMU za celé tři roky.

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá mapováním ekologického myšlení v divadle, zkoumá názory teatrologů, sociologů, ekologů, umělců a divadelních skupin na toto téma (zejména v prostředí alternativního divadla) a směřuje k vytvoření pracovního slovníku, který zpracovává témata recyklace materiálu, lineárního a cyklického způsobu tvorby, spolupráce v kolektivu a myšlenky nerůstu. Hlavními inspiračními zdroji jsou australská umělkyně a ekoscénografka Tanja Beer a chicagská performativní skupina Goat Island. Tyto způsoby práce a uvažování jsou dále aplikovány na dva zkušební procesy, na nichž se diplomantka osobně podílela: *Den jako stvořený* a *Karkulka aneb Jak se do lesa, tak se z lesa těžko*. V celé práci je využito metod případových studií a autoetnografického výzkumu. Výsledkem práce je nahlédnutí na různé perspektivy a druhy ekologického myšlení v divadle.

Abstrakt

This bachelor's thesis deals with the mapping of ecological thinking in the theatre, explores the views of theatre scholars, sociologists, ecologists, artists and theatre groups on this topic (especially in the sphere of alternative theatre) and aims to create a working dictionary that processes the topics of material recycling, linear and cyclical ways of creation, collective collaboration and ideas of non-growth. The main sources of inspiration are the Australian artist and eco-scenographer Tanja Beer and the Chicago-based performance group Goat Island. These ways of working and thinking are further applied to two rehearsal processes in which the graduate has been personally involved: *A Perfect Day* and *a Little Red Riding Hood or What Goes Around, Doesn't Come That Easy*. The entire work uses methods of case studies and autoethnographic research. The result of the work is an insight into different perspectives and types of ecological thinking in the theatre.

Obsah

Úvod	1
1. Slovník pojmů	4
1.1. Ekologie a ekologické myšlení	4
1.1.1. Eko-dramaturgie	8
1.2. Ekologie materiálu	11
1.2.1. Ekologie jako limit	15
1.3. Ekologie času	18
1.4. Ekosystém	19
1.4.1. Ekologie vztahů	20
1.5. Ekonomie	24
2. Zkušební procesy optikou ekologického myšlení	28
2.1. Ostrovy	28
2.2. Den, jako stvořený	29
2.3. Karkulka aneb Jak se do lesa, tak se z lesa těžko	34
Závěr	38
Seznam použitých zdrojů	40

Seznam příloh

- Příloha 1 – Fotografie, Club Real: *Jenseits der Natur_Volksherrschaft im Garten*
- Příloha 2 – Fotografie, Klaus Littmann: *FOR FOREST – The Unending Attraction of Nature*
- Příloha 3 – Fotografie, Tim Smit: *The Eden Project*
- Příloha 4 – Fotografie, Tanja Beer: *The Living Stage*
- Příloha 5 – Fotografie, *Den jako stvořený*
- Příloha 6 – Fotografie, *Karkulka aneb Jak se do lesa, tak se z lesa těžko*

Úvod

Co mají společného divadlo a ekologie?

Od začátku mého studia na DAMU v roce 2020 až do současnosti jsem si vyzkoušela různé způsoby, jak na veřejnosti jednat či mluvit o pojmech, jako je *ekologie*, *klimatická krize* či *udržitelnost*. Byla jsem součástí aktivistických hnutí, která jsou označována přívlastkem „extrémistická“, což mi přineslo zkušenosti s blokováním silnic, přivazováním se řetězy k bránám, ale také s pořádáním různých přednášek a debat. Díky náročnosti studia herectví a střetu mnoha protichůdných názorů na daná témata jsem se rozhodla z hnutí odejít a uvědomila jsem si, že se chci pokusit najít jiný způsob, jak o tématu ekologie a klimatu mluvit v prostředí, ve kterém se nacházím, tedy na poli divadla. Nicméně potřeba zůstat v určité aktivitě a pojímat ji jako nezbytnou součást vnímání světa pro mě zůstala podstatná. Jak zmiňuje spoluzakladatelka chicagské performativní skupiny Goat Island Lin Hixson:

„Cítím, že je důležité být v životě aktivistou, abychom zůstali aktivní v tom, co děláme, ve své práci. Nejde o to dělat ‚politickou práci‘, jde o to vnímat niternou starost i o fenomény mimo naši vlastní sociální sféru.“¹

Zároveň chci růst jako tvůrce a inspirovat se umělci, kteří se ve své práci ekologickým myšlením zaobírali či zaobírají.

Důvod, proč jsem se rozhodla na své zkušenosti ze studia nahlížet skrze optiku pojmu ekologie a dalších souvisejících termínů, skvěle definuje úryvek z knihy od britského přírodovědce, antropologa, etnologa a ekologa Gregoryho Batesona *Ekologie mysli* (1972):

„Příroda kolem nás skutečně má tuto obecnou systémovou strukturu, a je tudíž vhodným zdrojem metafor, které člověku umožňují, aby sobě a své sociální organizaci porozuměl.“²

Podobně přemýšlí i divadelní teoretik Milo Juráni, který původně vystudoval environmentalistiku a který v článku *Divadlo na úniku před člověkem*³ v časopise CEDIT uvádí, že pro divadelníky byla příroda po staletí čistě jen zdrojem metafor k tvorbě.⁴ Hovoří ovšem v tomto směru kriticky, jelikož upozorňuje na neochotu divadelních tvůrců vnímat přírodu současně také jako samostatnou entitu s vlastní silou. Odkazuje se na newyorskou teatroložku Unu Chaudhuri, která se věnuje oblasti „eco-theatre“ a která je také jednou z prvních

¹ BOTTOMS, Stephen, GOULISH, Matthew (eds.). *Small Acts of Repair: Performance, Ecology and Goat Island*. London – New York: Routledge, 2007, ISBN 9780415365154, s. 117. Původní text: „I feel it is important to be an activist in life in order to stay active in one's work. It is not a matter of doing ‚political work‘, It is a matter of internalizing concerns beyond one's own social sphere.“ Vlastní překlad autorky práce.

² BATESON, Gregory. *Ekologie mysli*. [překl.] Pavel ČERNOVSKÝ a Marek KUČERA. Bantan : Malvern, 2000, s. 479. ISBN 978-80-7530-151-2.

³ JURÁNI, Milo. Divadlo na úniku před člověkem. *CEDIT*, roč. 1 (2019), č. 1, ISSN 26947765, s. 20-25.

⁴ Tamtéž. s. 21.

tzv. ekokritiček. Podle Chaudhuri⁵ je potřeba přestat přírodu už konečně chápat jen jako zdroj metafor, mýtů a symbolů, které jsou přenášeny do divadelních her (například těch Ibsenových) v podobě jakési „indoorové divočiny“ (indoor wilderness),⁶ ale je nutné vnímat ji jako zcela klíčový zdroj surovin pro přežití. Příroda existuje nezávisle na nás a má zcela autonomní moc, vůči níž jsme jako lidstvo pouhým subjektem. Je-li námi příroda ohrožována, lesy se skutečně mstí. Tuto moc, kterou nad námi příroda drží, se divadelní praxe podle Chaudhuri dlouho snažila popírat. Nyní se ovšem právě na divadelní scéně tato moc může zjevit v plné kráse.⁷

Milo Juráni se od studia enviromentální vědy dostal postupem času k divadlu a v podcastu HaDivadla s názvem *Eko-dramaturgie, post-antropocén v divadle, mimo/lidští protagonisté* z července roku 2021 popisuje, že si postupně uvědomil, jak moc k sobě mají enviromentální otázky a divadlo blízko a jak se obě prostředí navzájem v praxi protínají, a to nejen metaforicky.⁸

Mým cílem v této práci je vymezit pomocí ekologických termínů a příměrů pojmy, které mohu aplikovat na procesy zkoušení v kontextu divadla. Podobně jako sociální a kulturní ekolog Ivan Rynda, který vnímá pojem ekologie jako „úhel pohledu, pod jakým se díváme na realitu“,⁹ vnímám ekologické myšlení jako možný úhel pohledu, pod jakým nahlížím na své vlastní zažité (divadelní) zkušenosti.

První část práce se skládá ze slovníku pojmů, přičemž některé z nich pocházejí přímo z vědeckého pojmosloví (např. ekologie; ekosystém; ekonomie) a některé jsou spíše metaforickým opisem (ekologie materiálu; ekologie jako limit; ekologie vztahů; ekologie času).

V druhé části práce se tyto pojmy snažím aplikovat na zkušební procesy, kterými jsem v průběhu studia prošla a byly pro mě zásadní.

Definic pojmu ekologie je celá řada. Vymezení z perspektivy sociologie nabízí Sociologická encyklopedie, v níž se uvádí, že jde o „oblast formování a fungování biol. systémů všech úrovní, od jednotlivých organismů až k biosféře, jejich vzájemného ovlivňování ve vztahu k vlastnímu prostředí, resp. environmentální aspekty života společnosti, životní prostředí“.¹⁰

⁵ CHAUDHURI, Una. *There Must Be a Lot of Fish in That Lake: Toward an Ecological Theater*. *Theater*, roč. 25 (1994), č. 1, s. 23-31.

⁶ Tamtéž, s. 29.

⁷ Tamtéž, s. 30.

⁸ JURÁNI, Milo. (host) Milo Juráni: *Eko-dramaturgie, post-antropocén v divadle, mimo/lidští protagonisté*., a další. [Online] 5. 7 2021. [Citace: 7. 8 2023.] <https://open.spotify.com/episode/40exf8uEOeZKwqcCpDZdti>.

⁹ PUOBIŠOVÁ, An. *Ivan Rynda: Někdy používám místo slova ekologie slovo okologie*. Online. Material Times. 2016-07-07. Dostupné z: <https://www.materialtimes.com/ptame-se/ivan-rynda-nekdy-pouzivam-misto-slova-ekologie-slovo-okologie.html>. [citováno 2022-07-03].

¹⁰ NEŠPOR, Zdeněk. Sociologická encyklopedie: Ekologie. *Sociologická encyklopedie*. [Online] Academia, 10. 11 2018. [Citace: 29. 6 2023.] <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Ekologie>.

Tato definice mě fascinovala, protože mi obrazně velmi připomíná prostředí vztahů, které se dá dobře aplikovat na divadlo.

Hlavními inspiračními zdroji pro tuto práci jsou umělci či umělecké soubory, které se ve své tvorbě inspirojí ekologickými procesy. První je současná australská umělkyně Tanja Beer, která vymyslela koncept tzv. ekoscénografie (ecoscenography). Čerpám z její knihy *Ecoscenography: An Introduction to Ecological Design for Performance* (2021)¹¹ a z její webové stránky nazvané rovněž *Ecoscenography*, kde tvůrkyně v základu představuje celý svůj ekoscénografický koncept a rovněž přibližuje své chápání pojmu *ekologické myšlení*.¹² Dalším zdrojem je umělecká praxe (dnes již neexistující) divadelní skupiny Goat Island. Vycházím zejména z jejich knihy *Small Acts of Repair: Performance, Ecology and Goat Island* (2007), v níž reflektují své vlastní tvůrčí procesy a vykládají je s pomocí ekologických myšlenkových struktur.¹³ Inspiruji se také dalšími divadelními i výtvarnými umělci, filosofy, sociology či antropology, jejichž hlasy se budou ozývat postupně na různých místech práce.

¹¹ BEER, Tanja. *Ecoscenography: An Introduction to Ecological Design for Performance*. Southport: Palgrave Macmillan, 2021. ISBN 978-981-16-7177-7.

¹² Viz: <https://ecoscenography.com/ecological-thinking/>.

¹³ BOTTOMS, Stephen, GOULISH, Matthew (eds.). *Small Acts of Repair: Performance, Ecology and Goat Island*. London – New York: Routledge, 2007.

1. Slovník pojmů

V této kapitole si představíme pojmový aparát, který vychází jak z vědeckých definic, tak ze zkušeností performerů, scénografů a uměleckých souborů. V rámci celé této práce mě zajímá interdisciplinární proplétání ekologického myšlení s přístupy ze sféry divadla i dalších souvisejících oblastí. Jako zdroj mi proto slouží mj. také Sociologická encyklopedie, která poskytla teoretický základ pro některé pojmy.

1.1. Ekologie a ekologické myšlení

Pojem ekologie pochází z řeckých označení οἶκος (obydlí) a λογία (nauka). Je to „věda, jež se zabývá popisem, analýzou a studiem vztahů mezi organismy a jejich prostředím“.¹⁴ Ekologii jako vědu poprvé vymezil E. H. Haeckel v roce 1889.¹⁵ O několik let dříve v roce 1882 vyšlo shodou okolností drama norského dramatika a básníka Henrika Ibsena *Nepřítel lidu*, které se řadí mezi díla, která výrazně tematizují ekologický rozměr lidského bytí na zemi – jedná se zároveň o ten typ dramatu, v němž je životní prostředí vnímáno čistě jako metafora pro nahlížení na člověka (je tedy otázkou, zda jde vlastně skutečně o ekologické drama).

„*Ekologie: Vztahující se ke vzájemné závislosti organismů, nebo vyznačující se touto vzájemnou závislostí,*“ uvádí kmenová členka Goat Island Karen Christopher.¹⁶

„*Ukazuje se, že ekologie v nejširším slova smyslu je studiem interakce a přežití idejí a programů (tj. rozdílů, komplexů rozdílů atd.) v obvodech,*“ uvádí pro změnu Gregory Bateson.¹⁷

V průběhu zkoumání pojmu ekologie jsem narazila na různé definice, z nichž by se dalo vyvodit, že ekologie především klade důraz na zkoumání vazeb a studium systémů. Klíčový je tedy *vztah, vazba, provázanost*.

Ekologické myšlení pro mě tedy znamená přemýšlení o vztahu sítí, kterých jsme součástí.

Jak popisuje ve své knize ekoscénografka Tanja Beer: „*Přemýšlet ekologicky znamená být pozorný ke schopnosti vytvářet vztahy, k tomu, jak se různé bytosti ovlivňují, co pro sebe dělají,*

¹⁴ WIKIPEDIE, Přispěvatelé. Ekologie: Wikipedie. *Wikipedie: Otevřená encyklopedie*. [Online] Wikipedie, 5. 4 2023. [Citace: 30. 6 2023] <https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Ekologie&oldid=22609155>.

¹⁵ NEŠPOR, Zdeněk. Sociologická encyklopedie: Ekologie. *Sociologická encyklopedie*. [Online] Academia, 10. 11 2018. [Citace: 29. 6 2023.] <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Ekologie>.

¹⁶ BOTTOMS, Stephen, GOULISH, Matthew. *Small Acts of Repair: Performance, Ecology and Goat Island*, s. 119, Původní text: „*Ecology: Relating to or characterized by the interdependence of organisms.*“, Vlastní překlad autorky práce.

¹⁷ BATESON, Gregory. *Ekologie myslí*. [překl.] Pavel ČERNOVSKÝ a Marek KUČERA. Bautan : Malvern, 2000. ISBN 978-80-7530-151-2., s. 478.

k vnitřní ‚poiesis‘ konkrétní vztahové konfigurace.¹⁸ Zásadní je tedy vědomí permanentní souvztažnosti všech prvků v rámci (uměleckého) eko-systému.

Na svých webových stránkách nabízí T. Beer ještě tuto perspektivu:

„*Ekologické myšlení vyžaduje, abychom rozšířili vnímání vlastní identity o způsob, jakým nahlížíme na sebe sama ve vztahu ke světu kolem nás.*“¹⁹ Dále pokračuje: „*V performativní praxi by to mohlo být interpretováno jako rozšíření identity od ‚já‘ jako umělce k úvahám o tom, jak bych mohl vytvořit dílo, které se aktivně zapojuje do komunit i do ‚živého světa‘.*“²⁰ Jedná se tedy o určitou výzvu, která spočívá v potřebě dosáhnout změny přístupu, postoje, optiky, kterou pohlížíme na svět, a v pobídce začít sama sebe vnímat jako součást přírody, namísto pocitu, že v jejím rámci stojíme coby lidstvo na nejvyšší hierarchické příčce.²¹

Filozof a ekolog Timothy Morton, autor knihy *All Art is Ecological* (2021), dodává: „*Myslím, že už jsme ekologičtí – jen si to plně neuvědomujeme.*“²² Ve své knize píše, že být ekologický neznamená nutně žádné speciální nastavení nebo radikální změnu v našem životě. Dále dodává něčím úsměvný příklad, který souvisí s faktem, že je ekologické myšlení často chápáno jako způsob odříkání: „*Konvenční moudrost říká, že být ekologický je zvláštní, odlišný způsob bytí, podobný tomu, stát se mnichem nebo jeptiškou.*“²³ Jako lidé jsme ovšem už odnepaměti „*symbiotické bytosti propletené s jinými symbiotickými bytostmi*“.²⁴ Ekologičtí v tomto smyslu zkrátka jsme, ať vlastně chceme, nebo nechceme.

Zmíněná teatroložka Una Chaudhuri ve svém textu zase uvádí myšlenku divadelního teoretika a kulturního aktivisty Alana Reada z jeho knihy *Theatre and Everyday Life: An Ethics of Performance* (1993): „*Příroda je pro kulturní disciplíny tak problematická, že ji musíme ignorovat ze strachu z jejích dopadů na status quo mezi mocnými a podřízenými obory zkoumání.*“²⁵ Chaudhuri ve své studii z roku 1994 upozorňuje na skutečnost, že divadelní hry typu výše zmíněného *Nepřítele lidu* jsou důsledně vzato „*programově antiekologické*“,²⁶ jelikož

¹⁸ BEER, Tanja. *Ecoscenography: An Introduction to Ecological Design for Performance.*, s. 27. Původní text: „To think ecologically is to be ‘attentive’ to the capacity of relation-creation, to how different beings affect each other, to what they do to each other, the internal ‚poiesis‘ “of a particular configuration.”, Vlastní překlad autorky práce.

¹⁹ Beer, Tanja. Ecological Thinking: *Ecoscenography*. *Web Ecoscenography*. [Online] [Citace: 7. 7 2023.] <https://ecoscenography.com/ecological-thinking/> Původní text: „Ecological thinking requires a broadening of identity in how we see ourselves in relationship to the world around us.“ Vlastní překlad autorky práce.

²⁰ Tamtéž. Původní text: „In performance practice, this could be interpreted as a widening in identity from ‘me’ as the artist to considering how I might create work that actively engages with communities as well as the ‘living world’.“ Vlastní překlad autorky práce.

²¹ Tamtéž.

²² MORTON, Timothy. *All Art is Ecological*. místo neznámé : Penguin Classics, 2021. ISBN 9780141997001., s. 43 Původní text: „I think we are already being ecological – we just aren’t consciously aware of it.“, Vlastní překlad autorky práce.

²³ Tamtéž., s. 42-43. Původní text: „Conventional wisdom says that being ecological is a special, different mode of being, akin, to becoming a monk or a nun.“, Vlastní překlad autorky práce.

²⁴ Tamtéž., s. 105. Původní text: „But you are already a symbiotic being entangled with other symbiotic beings.“, Vlastní překlad autorky práce.

²⁵ CHAUDHURI, Una. *There Must Be a Lot of Fish in That Lake: Toward an Ecological Theater*. *Theater*, roč. 25 (1994), č. 1., s. 23. Původní text: „Nature is so problematic to culture disciplines it has to be ignored for fear of its effects on the status quo between powerful and subservient fields of inquiry.“ Vlastní překlad autorky práce.

²⁶ Tamtéž., s. 24 Původní text: „programmatically anti-ecological“. Vlastní překlad autorky práce.

„ideologický diskurz realismu uvrhuje nelidský svět do sféry stínů, z níž se nelidské entity vynořují v podobě přízraků a podivně hrozivých – ovšem neživých – objektů“.²⁷

Chaudhuri prokazuje vlastně podobné nastavení mysli, jako Timothy Morton. V knize *Being Ecological* (2018), z níž je knížka *All Art is Ecological* útlým výňatkem, Morton uvádí, že je nyní klíčové začít věnovat péči nelidským entitám, a to mnohem vědomějším způsobem, než jsme to činili doposud.²⁸

Chaudhuri i Morton tedy ve sféře umění usilují o podobnou věc, a to o změnu perspektivy ve prospěch ekologického myšlení.

Z pohledu herectví nacházím metaforický příměr k takové ekologické perspektivě v tzv. měkkém pohledu. Jedná se o „měkkou“ neboli uvolněnou, ale vědomou koncentraci skrze náš zrak a vnímání prostředí, ve kterém se nacházíme. V ideálním případě se tato měkká koncentrace střídá s fokusem, kdy se z širokého pohledu a vnímání zacílíme a zkoncentrujeme na určitou věc či téma.

S vnímáním prostředí, ve kterém se nacházíme, se pojí také příbuzný pojem *okologie*. Ivan Rynda na otázku, co pro něj znamená adjektivum „ekologický“, odpověděl, že v tomto smyslu někdy používá slovo *okologie*: „Jedná se o schopnost vnímání toho, co je okolo, vnímání přítomnosti, v které žiji,“²⁹ uvedl.

Skupina Goat Island ve své knize *Small Acts of Repair* vnímá ekologii jako „systém dotazování“ nebo možná také „systém zkoumání“ či „výzkumný systém“,³⁰ pomocí kterého si ve své tvorbě skupina určí hranice a pravidla. Jejich ekologické myšlení vychází ze základního nastavení, že každé představení vnímají jako ostrov. Jak píše tehdejší člen a spoluzakladatel skupiny Matthew Goulis: „*Ekologie je věda, která studuje systém tak, jako by byl uzavřený.*“³¹ Každý scénický tvar je pro ně tedy ostrovem, uzavřeným ekologickým systémem. Součástí jejich myšlení je zároveň vždy i hledání rovnováhy v daném systému.

Tato skupina fungovala v letech 1987-2009 v Chicagu ve Spojených státech. Klíčovými osobnostmi jsou režisérka Lin Hixson a performer, autor a spisovatel Matthew Goulis, kteří založili v roce 2008 další společnou skupinu Every House Has a Door a jejichž cílem je i nadále

²⁷ Tamtéž., s. 24. Původní text: „the ideological discourse of realism thrust the nonhuman world into the shadows, from which it emerged in the ghostlike form of strangely menacing - yet inanimate - objects“. Vlastní překlad autorky práce.

²⁸ MORTON, Timothy. *All Art is Ecological*. místo neznámé : Penguin Classics, 2021, s. 55. ISBN 9780141997001.

²⁹ RYNDA, Ivan, PUOBIŠOVÁ, An. IVAN RYNDA: NĚKDY POUŽÍVÁM MÍSTO SLOVA EKOLOGIE SLOVO OKOLOGIE.

³⁰ BOTTOMS, Stephen, GOULISH, Matthew. *Small Acts of Repair: Performance, Ecology and Goat Island.*, s. 177. Původní text: „System of enquiry.“ Vlastní překlad autorky práce.

³¹ BOTTOMS, Stephen, GOULISH, Matthew. *Small Acts of Repair: Performance, Ecology and Goat Island.*, s. 178. Původní text: „Ecology is the science of studying a system as if it is closed.“ Vlastní překlad autorky práce.

vzájemně propojovat ekologické myšlení a divadlo a performance.³² V roce 2018 se díky spolupráci s českou divadelní skupinou Handa Gote Research & Development objevili v divadle Alfred ve dvoře se svým představením *Scarecrow*.³³

V určitých věcech bychom mohli najít mezi těmito dvěma skupinami podobnosti. Skupina Handa Gote uvedla v roce 2012 představení *Prales*, pro něž byly hlavním inspiračním zdrojem myšlenky amerického filosofa, antropologa a kulturního ekologa Davida Abrama, z jehož úvah vycházeli i *Every House Has a Door* ve zmíněném projektu *Scarecrow*.³⁴ Handa Gote v představení využili prales „jako metaforu místa, kde je možné pozapomenuté, ale biologicky zakódované vazby s přírodou obnovovat“.³⁵ Jak jsem výše zmínila, podobně metaforicky se bývalá skupina Goat Island vztahovala ke svým vznikajícím představením, která označovala jako svébytné ostrovy.

Ve své knize se Goat Island odkazují na newyorskou teatroložku Bonnie Marrancu, která tvrdí, že „jakékoli objasnění pojmu divadelní ekologie začíná porozuměním tomu, co znamená prostor představení“.³⁶ Navrhuje, že chceme-li pochopit, co může v praxi znamenat spojení „divadelní ekologie“ (theatre ecology), je dobré zaměřit se na způsoby, jakými vnímáme scénický prostor nebo možná přeneseně řečeno prostor dané inscenace. „Marranca je fascinována pojmem ‚landscape theatre‘ od Gertrudy Stein, v němž je tradiční, antropocentrický důraz na lidské postavy zachycené v lineárních narrativech nahrazen alternativním důrazem na jednoduché simultánní zjevování událostí a obrazů rozprostřených po scénii“.³⁷ Scénický tvar pak připomíná krajinu, která svojí do plochy rozprostřenou povahou proměňuje způsoby, jakými ji sleduje divák. Divák už totiž nemá nutně stoprocentní přehled o dramatické situaci mezi postavami (jako možná mohl mít při sledování inscenace realistické hry), ale je ponoukán vnímat vše lidské i ne-lidské či mimo-lidské ve vzájemných vztazích a sítích.³⁸

³²About: Every house has a door. *Every house has a door*. [Online] [Citace: 28. 7 2023.] <https://www.everyhousehasadoor.org/about>.

³³ Archiv programu: Alfred ve dvoře. *Alfred ve dvoře*. [Online] Motus. [Citace: 28. 7 2023.] <http://archiv.alfredvedvore.cz/cs/program-archiv/scarecrow--every-house-has-a-door-usa--essi-kausalainen-fin-?pid=615&bck=program>.

³⁴ Portfolio: Hanga Gote. *Handa Gote*. [Online] JEDEFRAU.ORG. [Citace: 28. 7 2023.] <http://handagote.com/portfolio/prales/>.

³⁵ Tamtéž.

³⁶ BOTTOMS, Stephen, GOULISH, Matthew. *Small Acts of Repair: Performance, Ecology and Goat Island*, s. 34. Původní text: „any elucidation of a theater ecology begins in the understanding of performance space.“ Vlastní překlad autorky práce.

³⁷ BOTTOMS, Stephen, GOULISH, Matthew. *Small Acts of Repair: Performance, Ecology and Goat Island*, s. 34 Původní text: „Marranca herself seems preoccupied with Gertrude Stein’s notion of ‚landscape theatre,‘ in which the traditional, anthropocentric emphasis on human characters caught up in linear narratives is replaced by an alternative emphasis on the simple, simultaneous occurrence of events or images spread across the proscenium stage.“, Vlastní překlad autorky práce.

³⁸ Tamtéž, s. 35.

1.1.1. Eko-dramaturgie

V rámci snahy o definování možných podob ekologického myšlení chci zmínit pojem *eko-dramaturgie* a s ním související možnosti reprezentace jiných než lidských světů v divadle. Mým hlavním zdrojem, který se právě těmito pojmy a tématy zabývá, je podcast HaDivadla z edice *Budoucnost divadla* s názvem *Eko-dramaturgie, post-antropocén v divadle, mimo/lidští protagonisté* (2021). Moderátory tohoto podcastu jsou dramaturg HaDivadla Matěj Nytra, umělecký šéf Ivan Buraj a dramaturgyně Anna Prstková a hostem výše zmíněný divadelní kritik a teatrolog Milo Juráni.

Milo Juráni popisuje možné rozdělení tvůrců, kteří působí v umění a zejména v divadle, na dva typy. Toto dělení pochází od historika umění a kulturního kritika T. J. Demose³⁹ a také z Jurániho čerstvě dokončeného disertačního výzkumu.

Juráni uvádí, že se podle Demose při tvorbě můžeme setkat s případem, kdy tvůrce reflektuje následek antropocénu a jen ho reprodukuje a pozoruje. Součástí strategie tvorby může být i tzv. estetika žehem, o které Demos píše ve sborníku textů *Klimatická krize.txt* (2020).⁴⁰ Ve svém textu *Síla ohněm aneb Estetika žehem* definuje tento pojem jako takový způsob tvorby, kdy je využito strategie varovných obrazů zkázy a krize. V současném kontextu postupující klimatické změny si pod tím můžeme představit katastrofické obrazy hořících lesů, měst sežehnutých na popel apod. Tuto strategii můžeme najít i mimo divadlo u klimatických hnutí či v médiích. Dále upozorňuje na možné nebezpečí spočívající v tom, že obrazy vyvolávají pocit, že se tyto úkazy dějí vlastně mimo nás, a tak se nás netýkají. Tato strategie tak v našem vnímání konečně ještě více odděluje to, co má dopad na lidský svět, od elementů, které mají dopad na svět nelidský.

Demos o estetice žehem uvádí: „*Tyto obrazy nás stavějí před bez/významnost vizuálních důkazů; ztvárňují nevyvratitelná fakta, avšak zároveň zůstávají ve svém významu nejasná, jako by oheň spaloval i samotný význam. Vidíme obrazy devastace, ale tyto obrazy, povětšinou sesbírané z novin a stránek sociálních médií, neukazují (ani nemohou) devastaci materiálů, které takovouto apokalypsu způsobují: neukazují totiž estetiku žehem.*“⁴¹ Dále doplňuje důležitý fakt, který se týká právě našeho vnímání a vztahu k nelidskému světu a který na ně může mít nezáměrně ničivý dopad. „*Ačkoli je možné zobrazovat požáry, oheň zároveň spaluje na troud i mosty kauzální vazby a místo toho nabízí vizualitu akutního stresu.*“⁴²

³⁹JURÁNI, Milo. (host) Milo Juráni: *Eko-dramaturgie, post-antropocén v divadle, mimo/lidští protagonisté.*, a další. [Online] 5. 7 2021. [Citace: 7. 8 2023.] <https://open.spotify.com/episode/40exf8uEOeZKwqcCpDZdti>.

⁴⁰SIT, Peter (ed). *Klimatická krize.txt*. [překl.] Vít BOHAL. místo neznámé : Display, 2020. ISBN 9788097156930.

⁴¹DEMOS, T. J. *Síla ohně aneb Estetika žehem*. In: Peter Sit (ed). *Klimatická krize.txt*. [překl.] Vít BOHAL. místo neznámé : Display, 2020., s. 7. ISBN 9788097156930.

⁴²Tamtéž., s. 14.

Další způsob tvorby se zase snaží přejít vidinu antropocénu coby epochy lidstva a směřovat dopředu, ale přesto tvůrce vnímá sám sebe jako hlavního viníka ničivého klimatického dopadu na přírodu, a tak vlastně neopouští pozici člověka coby středu vesmíru.⁴³

Juráni popisuje, že se v rámci svého disertačního výzkumu snažil najít třetí a alternativní pohled oproti antropocentrismu⁴⁴ a hledat možnosti reprezentace v divadle v kontextu eko-dramaturgie. Ve svém hledání našel částečné odpovědi skrze optiku jednoho z myšlenkových směrů 20. století, a sice posthumanismu. „*Skrze tuto optiku jsem začal identifikovat díla, která se nefokusují na následky a na estetiku žehem, jak by řekl T. J. Demos, ale spíš se fokusují na orientaci vztahu člověka a jiného-než-lidského světa a možná ne ani na vztah člověka a něčeho, ale přímo na samotné vztahy, relace, a to, jak všechno spolu souvisí, ale ne v globálním měřítku (v nějakých kosmologiích), ale častokrát na konkrétních malých plochách.*“⁴⁵

Jako příklad uvádí dílo, které v roce 2018 vytvořil umělecký kolektiv Club Real s názvem *Jenseits der Natur_Volksherrschaft im Garten* a které spočívá v ustavení jakéhosi „*parlamentu organismů*“.⁴⁶ Pod provokativním a ironickým heslem „Pryč s přírodou, sem s politikou“ prozkoumávají tvůrci vzájemný vztah mezi těmito dvěma sférami. Koncept projektu je postaven na specifickém parlamentu, v němž dobrovolníci z řad lidského druhu zastupují více než 450 druhů rostlin, hmyzu a různých jiných organismů. Celé se to odehrává v prostředí zahrady a starého skleníku, kde členové skupiny vytvořili vůbec první „*Republiku organismů*“.⁴⁷ (viz *Příloha č. 1*) Autoři se tím pokoušeli skrze nástroje společnosti vytvořit prostředí, kde jsou si všechny živé organismy rovny. Ale i v tomto případě Juráni uvádí, že je sporné, do jaké míry se jedná o odklon od antropocentrismu, a zároveň doplňuje, že právě díky tomu, že zástupci oněch nelidských představitelů řeší lokální problémy a témata, která se pojí s daným místem, tak má počín Clubu Real reálný dopad na skutečný svět a společnost lidských i nelidských tvorů, kteří dané místo obývají.⁴⁸

Anna Prstková uvádí jako příklad projekt švýcarského výtvarného umělce Klause Littmanna, jehož dílo *FOR FOREST – The Unending Attraction of Nature*⁴⁹ vzniklo v roce 2019. (viz *Příloha č. 2*) Jednalo se o uměleckou intervenci, v jejímž rámci se na plochu fotbalového stadionu přesunulo přibližně 300 stromů a vytvořil se tak dočasný les. Celý projekt trval

⁴³ JURÁNI, Milo. (host) Milo Juráni: Eko-dramaturgie, post-antropocén v divadle, mimo/lidští protagonisté., a další. [Online] 5. 7 2021. [Citace: 7. 8 2023.] <https://open.spotify.com/episode/40exf8uEOeZKwqcCpDZdti>.

⁴⁴ Pro vysvětlení pojmu uvádím, že se jedná o postoj, kdy je člověk středem vesmíru a vše se „točí“ kolem něj.

⁴⁵ JURÁNI, Milo. (host) Milo Juráni: Eko-dramaturgie, post-antropocén v divadle, mimo/lidští protagonisté.

⁴⁶ MOTAL, Jan. Blog: Pryč s politikou, sem s přírodou! [Online] 10. 12 2019. [Citace: 8. 8 2023.] <https://www.janmotal.cz/index.php/2019/12/10/blog-pryc-s-politikou-sem-s-prirodou/>.

⁴⁷ JURÁNI, Milo. Divadlo na úniku před člověkem. *CEDIT*, roč. 1 (2019), č. 1, s. 23. ISSN 26947765

⁴⁸ JURÁNI, Milo. Divadlo na úniku před člověkem. *CEDIT*, roč. 1 (2019), č. 1, ISSN 26947765

⁴⁹ "FOR FOREST – The Unending Attraction of Nature", a temporary Art Intervention by Klaus Littmann. 2019. Klaus Littmann. [Online] 2019. [Citace: 15. 8 2023.] <http://www.klauslittmann.com/en/projects/for-forest-nil-the-unending-attraction-of-nature-a-temporary-art-intervention-by-klaus-littmann-2019>.

přibližně dva měsíce a jeho cílem bylo upozornit na důležitost těchto ekosystémů a jejich zásadní roli pro vývoj budoucnosti člověka na Zemi. Ale přesto i u této instalace visí ve vzduchu otázky, které Prstková pokládá a které souvisejí s environmentální etikou díla: „*Jak je možné vzít 300 stromů a přemístit je na několik týdnů a pak je přemístit znovu? Jak to zasahuje ty stromy samotné? Je vůbec možné vzít část ekosystému a někam ho jen tak přesunout?*“⁵⁰ Podle Jurániho se jedná o radikální zásah do systému stromů a v kontextu celého projektu a jeho cíle se tvůrcům spíše podařilo udržet opět onen antropocentrický úhel pohledu.

V této souvislosti jsem se sama potkala s podobným příkladem, v jehož rámci byl dokonce vytvořen celý umělý ekosystém. Tento monstrózní projekt, který nese název *The Eden Project*,⁵¹ vznikl v místě bývalého lomu na pobřeží Cornwallu v Anglii. Součástí tohoto obrovského komplexu jsou i dvě skleněné kopule, pod nimiž je vytvořen prales, kde se pěstují ohrožené druhy rostlin, a při používání všech budov jsou využity obnovitelné zdroje energie.⁵² (viz *Příloha 3*) Tvůrci přišli na začátku s myšlenkou vytvoření tzn. „*living theatre*“, v jehož rámci, jak popisuje jeden z autorů projektu Tim Smit, chtěli jít za myšlenku skleníku plného rostlin a vytvořit „*nový způsob uvažování o životě*“.⁵³ Tento komplex je oproti projektu Klause Littmanna stálý a nejedná se tedy pouze o dočasnou dvouměsíční výstavu.

Zpět k podcastu: umělecký šéf HaDivadla Ivan Buraj vstupuje do těchto úvah s otázkou, zda při odklonu od humanismu nemůže dojít ke snahám o vytlačování člověka. Juráni k tomu dodává: „*Je to spíše reorientace, určitě to není snaha vytlačit člověka. Pro mě je to spíše orientace na široké ekosystémové vztahy; řečeno jazykem přírodní vědy a jazykem společenských věd je to více orientace na vztahy člověka a prostředí.*“⁵⁴

Konec této kapitoly doplním názorem ekoscénografky Tanjy Beer, který se dotýká právě odchodu od antropocentrismu v divadle: „*Stručně řečeno, posun k ekologickému světónázoru v divadelní produkci vyžaduje nový způsob myšlení, jak tvoříme díla, která jsou vědomější a propojená s environmentálními, sociálními a kulturními systémy, jichž jsme součástí. Jednoduše, ale Ekoscenografie zpochybňuje naše moderní a převládající individualistické zaměření (smýšlení upřednostňující ‚ego‘), abychom zvážili blaho celku, jehož jsme také součástí (kterého si vážíme ‚eko‘).*“⁵⁵ Beer přitom vychází ze své tvorby a ekoscénografické vize, kterou si představíme v následující kapitole.

⁵⁰ JURÁNI, Milo. (host) Milo Juráni: Eko-dramaturgie, post-antropocén v divadle, mimo/lidští protagonisté.

⁵¹ HOLDEN, Robert. Landscape Architecture Magazine, Ecological Theater. *JSTOR*. [Online] 2002. [Citace: 9. 8. 2023.] <https://www.jstor.org/stable/44674859>.

⁵² KAMENÁ, Markéta. Eden Project - reference . *Nové formy* . [Online] 2012. [Citace: 14. 8. 2023.] <https://www.noveformy.cz/blob/blob-reference/eden-project/>.

⁵³ HOLDEN, Robert. Landscape Architecture Magazine, Ecological Theater. *JSTOR*, s. 56. Původní text: „...a new way of thinking about living.“ Vlastní překlad autorky práce.

⁵⁴ JURÁNI, Milo. (host) Milo Juráni: Eko-dramaturgie, post-antropocén v divadle, mimo/lidští protagonisté.

⁵⁵ BEER, Tanja. *Ecoscenography: An Introduction to Ecological Design for Performance*, s. 33. Původní text: „In summary, shifting to an ecological worldview in theater production demands a new way of thinking, of how we make work that is more conscious and connected to the environmental, social and cultural systems of which we are part. Simply put, Ecoscenography challenges

1.2. Ekologie materiálu

Materiál může být obecně vzato látkou, surovinou, hmotou, prostředkem k uskutečnění nějakého záměru či podkladem. V kontextu divadla může být materiál jak hmotnou složkou (fyzická scénografie), tak součástí nehmotnou (např. ideje, nápady, impulsy, názory). Při setkání s materiálem dochází k přebírání zodpovědnosti, kterou on sám nese. Jak tvrdí Ivan Rynda, tak ať už se v naší tvorbě rozhodneme pracovat s jakýmkoliv druhem materiálu, měli bychom tak činit vědomě.⁵⁶

K tématu vědomého zacházení a nakládání s materiálem bych chtěla uvést myšlenku výtvarnice Evy Koťátkové: *„Umění je o sdílení a napojení, ne o vytváření individuálních skládek. Recyklujeme nápady, témata a vize a myslím si, že bychom měli stejně zacházet i s fyzickým materiálem.“*⁵⁷ Tato idea je ocitována přímo na webu platformy *ART RE USE*, která se v České republice zabývá recyklací fyzické scénografie a snaží se využitý materiál navracet zpět do oběhu.

V kontextu recyklace nehmotných nápadů a témat bych chtěla zmínit s ním spojené divadelní tendence, které se objevují na scéně alternativního divadla. Jedná se způsob tvorby, kdy se divadelníci vracejí k titulům, na kterých již pracovali, a přetvářejí je znovu. Nejedná se o způsob kopírování a „remake“ inscenací, který se v divadelní tvorbě také vyskytuje (např. že je úspěšná inscenace vytvořena ve stejné podobě znovu v jiném divadle), ale jde spíše o znovu-prohnětení materiálu a hledání nových cest, jak s ním naložit.

V uplynulých letech se o to např. pokusilo brněnské HaDivadlo, jejichž koncept podrobněji představím skrze optiku myšlenky nerůstu v kapitole Ekonomie. Dalším příkladem je divadelní platforma *Temporary Collective*, jejímiž zakládajícími členkami jsou režisérka Petra Tejnorová a tanečnice a choreografka Tereza Ondrová.⁵⁸

*„Temporary Collective je proměnlivý a živý tvůrčí organismus. Rádi tvoříme a shlukujeme se do kolektivů z vlastních niterných důvodů pro tvorbu a vlastní potřeby na něčem spolu – pracovat. Ne, ze setrvačnosti. Prakticky proto je náš název TEMPORARY COLLECTIVE!“*⁵⁹

our modern and prevailing individualist focus (a mindset that favours the 'ego') to consider the wellbeing of the whole of which we are also part (one that values the 'eco').“ Vlastní překlad autorky práce.

⁵⁶ RYNDA, Ivan, PUOBIŠOVÁ, An. IVAN RYNDA: NĚKDY POUŽÍVÁM MÍSTO SLOVA EKOLOGIE SLOVO OKOLOGIE

⁵⁷ KOŤÁTKOVÁ, Eva. o nás: art re use. *art re use*. [Online] art re use. [Citace: 9. 7. 2023.] <https://www.artreuse.cz/o-nas/>.

⁵⁸ O nás: *Temporary Collective*. *Temporary Collective*. [Online] TEMPORARY COLLECTIVE, Z.S. [Citace: 12. 8. 2023.] <https://temporarycollective.cz/o-nas/>.

⁵⁹ Tamtéž.

Zmíněný způsob recyklace materiálu pro kolektiv znamená určitou cestu zpět, která je navrácením se k projektům, na kterých pracovali dříve, a vědomý rezistentní postoj vůči obecně rozšířené potřebě neustálého pohybu dopředu a vytváření stále nových projektů.⁶⁰

Podobnou cestou se vydala režisérka Tejnorová, která dostala nabídku inscenovat už dříve premiérováný projekt *Proslov k národu* v zahraničí. Inscenace vznikla původně pro Novou scénu Národního divadla a měla premiéru v roce 2019. Nyní se připravuje jeho realizace právě v zahraničí. Ke způsobu této tvorby a navracení se k materiálu režisérka doplňuje: „...jako kdyby text byl ‚krajinou‘ a na ni/do ní se chodíš koukat s jinými lidmi a díky nim to vidíš jinak“.⁶¹

Jak jsem uvedla výše v citaci z webu kolektivu, tak právě schopnost proměnlivosti skupiny, určitá forma adaptace a stálá snaha hledat formu divadla, která promlouvá i v současných alarmujících životních podmínkách, jak lidských, tak nelidských, je podle mě obdivuhodná a v této době může být příkladným ekologickým a šetrným přístupem k tvorbě.

Sociolog Ivan Rynda v rozhovoru zmiňuje dualitu *látky a tvaru*. Je tím zamýšleno, že bychom měli respektovat to, co se v materiálu a látce, se kterou se rozhodneme pracovat, nachází. Mohli bychom říct, že se jedná o určitou citlivost, díky které může vzniknout dialog a navázání vztahu mezi lidským a nelidským světem. Rynda rozlišuje konkrétně tři druhy nakládání s materiálem: 1. nasloucháme jeho vlastnostem a vznikne umění; 2. nerespektujeme ho a využijeme ho pro něco, pro co nebyl určen, a vznikne kýč; 3. pracujeme se zbytkovým materiálem, který by byl jinak vyhozen, a dáváme mu nový život.⁶²

Ve zkušebním procesu (zejména v alternativním divadle) je cesta k materiálu velmi důležitým a intimním procesem a zdá se mi, že není dobré si v něm žádný ze tří výše zmíněných přístupů zakazovat (jen tomu kýči bychom se samozřejmě rádi vyhnuli).

Český výtvarník a divadelník Robert Smolík popisuje ve svých skriptech o udržitelném divadle rozdíl mezi procesy hnití a kompostování. „Zatímco při hnití dochází k rozkladu biologického materiálu bez přítomnosti vzdušného kyslíku a vede, jak pěkně uvádí Wikipedie, ke vzniku zapáchajících produktů, při kompostování se na rozkladu podílí živé organismy, které se živí organickými zbytky (houby, řasy, kvasinky, bakterie, roztoči etc.) a výsledkem je kyprá, vonící půda.“⁶³

⁶⁰ TEJNOROVÁ, Petra. *E-mailová korespondence s Petrou Tejnorovou*. Soukromý archiv Aleny Novotné, 11. 8. 2023.

⁶¹ Tamtéž.

⁶² RYNDA, Ivan, PUOBIŠOVÁ, An. IVAN RYNDA: NĚKDY POUŽÍVÁM MÍSTO SLOVA EKOLOGIE SLOVO OKOLOGIE.

⁶³ SMOLÍK, Robert. ML_KALD_Hledani_stylu_Udrzitelné_divadlo_Smolik. *Web DAMU*. [Online] 2. 1 2020. [Citace: 29. 6 2023.] https://www.damu.cz/media/ML_KALD_Hledani_stylu_Udr%C5%BEiteln%C3%A9_divadlo_Smolik_14012020.pdf, s. 5.

Abychom tedy měli na konci procesu kompostování půdy, kterou můžeme dále hnojit a vyživovat naše květiny, je potřeba, aby se na vzniku takové půdy podílely i takové živé nelidské organismy, bez nichž by totiž docházelo pouze ke hnití.⁶⁴

Ve svojí praxi propojuje ekologii s performativními akcemi ekoscénografka a divadelní tvůrkyně z Austrálie Tanja Beer, která přišla s konceptem nazvaným „*Ecoscenography (Ecological Design for Performance)*“. Tento koncept zkoumá, jak nejlépe přenést ekologické myšlení do divadelní tvorby. Zahrnuje tzv. 3C, která mají napomáhat přechodu od lineárního modelu myšlení k modelu cyklickému a kladou důraz na vnímání materiálu a na jeho cestu celým divadelním procesem. Beer tato 3C pojmenovává jako *co-creation* (spolupráci), *celebration* (oslavu) a *circulation* (cirkulaci, oběh).⁶⁵ Jedná se o tři fáze/ akty, které jsou na sebe cyklicky napojeny a popisují jednotlivé procesy v zacházení s materiálem. Viz jednoduché schéma:



Obrázek 1 – Cyklický model inscenačního procesu podle Tanji Beer
Zdroj: BEER, Tanja. *Ecoscenography: An Introduction to Ecological Design for Performance*. Southport: Palgrave Macmillan, 2021, s. 105. ISBN 978-981-16-7177-7.

Uvedu zde jeden z příkladů, kde T. Beer sleduje jednotlivé fáze životního cyklu rostliny a pokouší se je přenést do procesu divadelního zkoušení – na tomto příkladu můžeme 3C lépe pochopit: „*Například na životní cyklus rostliny lze nahlížet jako na proces ‚spolutovoření‘ (klíčení, růst), který vede k ‚oslavě‘ (květu, opylení nebo rozkladu a recyklaci živin), což následně vede zpět k ‚spolutovoření‘ (klíčení, růst)*“.⁶⁶

⁶⁴ Tamtéž.

⁶⁵ BEER, Tanja. *Ecoscenography: An Introduction to Ecological Design for Performance*, s. 105.

⁶⁶ BEER, Tanja. *Ecoscenography: An Introduction to Ecological Design for Performance*, s. 105. Původní text: „For example, the life-cycle of a plant can be seen as a process of ‘co-creation’ (germination, growth) that leads to ‘celebration’ (flowering, pollination, or decomposition and nutrient recycling), which in turn leads back to ‘co-creation’ (germination, growth).“ Vlastní překlad autorky práce.

Po naplacení rostlinných životních fází na kontext divadelní tvorby navrhuje Beer vnímat triádu 3C následovně: „co-creation (pre-production)“, „celebration (production)“ a „circulation (post-production)“.⁶⁷

První fáze se tedy nazývá spolupráce či spoluvytváření a v rámci divadelní tvorby označuje etapu předprodukce neboli *samotné tvorby a zkoušení*. Jedná se o druh partnerství, vzájemného spolupodílení jak s lidskými, tak s nelidskými složkami tvůrčí skupiny, přičemž těmi nelidskými může být např. prostor.⁶⁸

Druhá fáze nese název oslava a označuje vlastně samostatnou událost, a sice dejme tomu *divadelní premiéru*, nebo ještě šířeji *setkání*. „*Pojem oslavy v ekoscénografii označuje ‚setkání‘, na němž pozorujeme, respektujeme a vykonáváme ekologické praktiky v reálném čase a prostoru – jde o setkání, které propojuje naše dlouholeté kulturní praktiky (rituály, ceremonie, obřady a tradice) s udržitelností.*“⁶⁹

Nejedná se jen akt show/oslavy, ale autorka uvádí, že fáze rozkvětu je velmi důležitá i pro následné hnojení a pro schopnost ostatních druhů se rozmnožovat. V tomto smyslu bychom pro oslavu mohli použít i synonymum přeměny.⁷⁰

Třetí fáze nazvaná cirkulace je klíčová pro obnovu ekosystému. Autorka uvádí: „*Stejně jako příroda přijímá odpad jako cenný zdroj pro další transformaci, tak i v divadle, které využívá ekoscénografické myšlení, nejsou materiály a nápady bezmyšlenkovitě zavrhovány, nýbrž považovány za potenciální zdroje ke sdílení a společnému tvoření nad rámec díla.*“⁷¹

Materiály, které se během celého procesu použijí, se mohou distribuovat do širokých komunit a nabízet se k dalšímu využití, vracet se tak zpátky do divadelního oběhu, když už je my jako tvůrci nepotřebujeme.⁷² Pokud přirovnám výše zmíněnou platformu *art re use* k systému 3C, tak se tento projekt stará o třetí část zvanou „*circulation*“.

Ekoscénografie a související ekologické myšlení, ze kterého vychází, má pomoci posunout vnímání životnosti představení – nesoustředit se pouze na sezónu a na dobu reprízování, ale přemýšlet nad samotným rámcem představení.⁷³

⁶⁷ Tamtéž, s. 104.

⁶⁸ Tamtéž.

⁶⁹ BEER, Tanja. *Ecoscenography: An Introduction to Ecological Design for Performance*. Singapore : Springer Verlag, 2021, s. 117. ISBN 978-981-16-7177-7. Původní text: *The notion of ‚celebration‘ in Ecoscenography is one of ‚gathering‘ to observe, respect and perform ecological practices in real time and space – one that links our longstanding cultural practices (rituals, ceremonies, rites and traditions) with sustainability.*

⁷⁰ Tamtéž.

⁷¹ Tamtéž, s. 122. Původní text: „Just as nature embraces waste as a valuable resource for further transformation, in Ecoscenography theatre materials and ideas are not mindlessly discarded, but consider as potential resources for sharing and co-creation beyond the production.“ Vlastní překlad autorky práce.

⁷² Tamtéž.

⁷³ Tamtéž.

Příkladem realizace uvedeného schématu v praxi je performativní projekt T. Beer *Living Stage*, který byl vytvořen v roce 2013 v australském Castlemaine a poté byl uskutečněn i v jiných lokacích (včetně New Yorku).⁷⁴ (viz *Příloha č. 4*)

Vše začíná společnou, komunitní, lokálně vypěstovanou a vyrobenou scénografií. Tato spolupráce má multidisciplinární záběr, protože se na projektu nepodílí jen divadelníci, ale také architekti, zahradníci a ekologové. Beer zapojila do příprav i místního experta na permakulturu a také samotné obyvatele Castlemaine, kteří se podíleli na vypěstování a vytvoření jakési divadelní zahrady, doslova „živé scény“, která byla kompletně jedlá a která se stala dějištěm uměleckých performancí. Všechny materiál čítající rostliny, zeleninu apod. se v případě takového projektu vyrábí a sbírá pro komunitní performativní událost, kterou bychom v lineárním procesu mohli brát jako vrchol celého konceptu, ale v případě procesu cyklického po ní následuje ještě poslední fáze, kdy se vzniklá scénografie rozdává mezi lokální obyvatele, a tedy distribuuje tak opět dál. Profesor a klimatolog David Karoly opatřil projekt *Living Stage* heslem: „*Žije lokálně, ale myslí globálně.*“⁷⁵

1.2.1. Ekologie jako limit

Ekologická práce s materiálem může nabídnout nespočet nových řešení a přístupů, jak se k hmotě a látce vztahovat, ale zároveň v sobě nese i řadu limitů, které můžeme vnímat jak pozitivně, tak i negativně. Ivan Rynda tvrdí: „...slovo ekologický je pro mě především limit, mez, tedy něco, co nás omezuje v našich jednáních a v nakládání s přírodou.“⁷⁶ Dále dodává: „Kromě toho je ovšem pro mne ekologie vědní prostor, kde zkoumám zákonitosti přírody především podle toho, co mi ona sama chce sdělit, a nikoli podle toho, jak si pojem příroda konstruuji.“⁷⁷

Ve vztahu k ekologii materiálu je potřeba si položit otázku, jak tvořit ekologicky a jak zároveň vytvářet esteticky hodnotné události? Do jaké míry se nechat koncepčně ovlivnit výběrem materiálu podle jeho následného využití a rozložitelnosti?

Pokud se při naší tvorbě rozhodneme uvažovat ekologicky, může se nám zdát, že se začínáme pohybovat v prostoru, který je výrazně ohraničen mnohými pravidly. V aspektech limitu se ovšem často skrývají zároveň různé odpovědi a výzvy, které nás posunou dál. Je potřeba

⁷⁴ BEER, Tanja. *The Living Stage*. *Tanja Beer*. [Online] 2015. [Citace: 28. 7. 2023.] <http://www.tanjabeer.com/the-living-stage>.

⁷⁵ BEER, Tanja. *The living stage*. Online. 2014-05-27. Dostupné z: <https://vimeo.com/96557992>. [citováno 2023-07-28]. Původní: „Lives locally, but I think globally.“, Vlastní překlad autorky práce.

⁷⁶ RYNDA, Ivan, PUOBIŠOVÁ, An. IVAN RYNDA: NĚKDY POUŽÍVÁM MÍSTO SLOVA EKOLOGIE SLOVO OKOLOGIE.

⁷⁷ Tamtéž.

doplnit důležité synonymum slova ekologický, a tím je výraz *šetrný*, který používá Michaela Rýgrová ve své knize *Udržitelné divadlo* (2014).

„Cest, jak vnímat propojení ekologie a udržitelného rozvoje s uměním a divadlem, je mnoho, avšak znamená to překročit zažitá dogmata a otevřít se novým způsobům a přístupům k děláni věcí. Dělat věci jako obvykle je v mnoha ohledech zastaralý přežitek. Dělat věci jinak na druhou stranu neznamena spásu všeho, také ale neznamena odklonit se od divadla, jak jej známe, nebo snad snižovat či měnit jeho umělecké vyjádření a hodnotu. Vnímat ekologii a udržitelný rozvoj v divadle a umění jako přirozenost je dalším krokem na cestě vývoje a pokroku.“⁷⁸

Pod vizí ekologického divadla si v dnešní době můžeme představit mnoho způsobů jejího provedení a nemusí se nutně jednat o venkovní komunitní setkání, které je plné zeleně, jako je tomu u zmíněného projektu *Living Stage* od Tanji Beer. Přesto jeho autorka zmiňuje, že u tohoto představení nevnímá využití ekologického myšlení coby omezení, ale spíše jako příležitost a vědomou volbu určitého etického postoje, který se stal součástí celé ekoscénografické estetiky.⁷⁹

Stejně jako Timothy Morton mluví i Beer o tom, že všichni již jsme ekologičtí, jen si to musíme uvědomit.⁸⁰ Osobně to vidím stejně. Silící tendenci ke zvědomění ekologického myšlení ostatně vnímám u mnoha představení, která v současnosti vznikají. Ale ve výsledku stojí vše zejména na počátku tvůrčího procesu, kdy je na každém tvůrci, zda zvolí etický přístup ve vztahu k látce a hmotě.

Součástí každého procesu, v jehož rámci se tvůrce rozhodne zkoumat téma, které je mimo jeho obor, je i vystavení sebe sama hranicím a limitům, které se týkají jeho schopností a znalostí. Další téma, které bych v této kapitole tedy chtěla otevřít, je interdisciplinární způsob tvorby. Jak jsem uvedla výše, tímto způsobem pracuje např. ekoscénografka Tanja Beer v projektu *Living Stage*. Takový způsob práce je důležitý zejména v projektech, které se zabývají environmentální problematikou. Divadelní kritik Milo Juráni k tématu dodává: *„Interdisciplinární projekty mají možnost odkázání se na autoritu a umožňují vyhnout se chybám z přírodního hlediska.“⁸¹*

Příkladem interdisciplinární spolupráce je inscenace režisérky Petry Tejnorové, dramaturgyně Marty Ljubkové a kolektivu, nazvaná *Sme krajina: Príbeh ľudí, prehrady a času*, která měla premiéru v březnu tohoto roku v divadle Josefa Gregora Tajovského ve Zvoleni na Slovensku.

⁷⁸ RÝGROVÁ, Michaela. *Udržitelné divadlo*. Praha : Pražská scéna, 2014. ISBN 9788086102900, s. 11-12.

⁷⁹ BEER, Tanja. The living stage: Tanja Beer. *Web Tanja Beer*. [Online] 2015. [Citace: 11. 7 2023.] <http://www.tanjabeer.com/the-living-stage>.

⁸⁰ MORTON, Timothy. *All Art is Ecological.*, str. 43.

⁸¹ JURÁNI, Milo. (host) Milo Juráni: Eko-dramaturgie, post-antropocén v divadle, mimo/lidští protagonisté., a další. [Online] 5. 7 2021. [Citace: 7. 8 2023.] <https://open.spotify.com/episode/40exf8uEOeZKwqcCpDZdti>.

Projekt vznikl formou dokumentárního divadla a zpracovává příběh obce Slatinka a dlouholeté snahy o to postavit na místní řece stejnojmenné vodní dílo.⁸²

V našem společném rozhovoru režisérka Petra Tejnorová popisuje, že celý proces vedoucí k samotnému představení *‘Sme krajina’* byl velmi dlouhý, ale vše to začalo nabídkou na hostování v divadle Josefa Gregora Tajovského, kterážto nabídka visela ve vzduchu několik let, s podmínkou, aby vzniklá inscenace zpracovávala nějaké *green drama*. Původně dostala režisérka jako inspirační materiál sbírku tzv. „zelených dramát“,⁸³ ale tento způsob práce jí nebyl blízký a rozhodla se vydat jinou cestou a vzala si na přípravu rok času. Hlavním impulsem, který ji nasměroval k interdisciplinárnímu způsobu práce, byla iniciativa *Nature of Us*,⁸⁴ která pořádá výzkumná zasedání a konference pro tvůrce středoevropských divadelních projektů o přírodním světě (na konferencích jsou přítomni i odborníci, kteří pořádají různé workshopy). Skrze účast na tomto projektu zjistila, že pokud se vydá interdisciplinárním směrem, tak chce jít cestou dialogu a spolupráce a nejen přednášek.⁸⁵

Při vstupu do kamenného repertoárového divadla se s tvůrčím týmem rozhodli pro výběr lokálního tématu, které se s ideou zeleného dramatu bude pojít – výsledkem byl příběh místa, Slatinky. Během celého procesu se setkávali s lesníky, hospodáři, s lidmi z technických univerzit, ale nejsilnější kontakt udržovali s geologem Jánem Madarášem (s kterým spolupracují i dál, jak dodává Tejnorová) a s ekoložkou Martinou Paulíkovou, která se přímo zabývá chováním řek a v roce 1995 byla zapojena do jednání, z kterého inscenace vychází a kde se řešily investiční záměry projektu Slatinka a vliv celého projektu na obyvatelstvo.⁸⁶ Prostřednictvím videa a záznamu jsou oba odborníci přítomni i v samotném představení. Režisérka popisuje, že to jsou takové „*dvě – geologické a ekologické intervence do hry.*“ Při vysvětlování způsobu tvorby představení dodala, že „*za každým rozhodnutím jako kdyby byla síť předchozího zvažování a uvažování – které je a bylo společně s vědci.*“⁸⁷

Mezioborová spolupráce nabízí možnost navzájem sdílet zkušenosti, které mohou pomoci tvorbě divadla, které ač nám na začátku procesu nastaví odraz toho, kam naše schopnosti sahají, tak ukáže i na cesty, při kterých poznáme lidi, s nimiž lze tyto hranice posouvat.

⁸² GODOVIČ, Marek. SME KRAJINA: PRÍBEH ĽUDÍ, PRIEHRADY A ČASU (Petra Tejnorová, Marta Ljubková a kol.). [Online] 2023. [Citace: 8. 8 2023.] file:///C:/Users/U%C5%BEivatel/Downloads/SME-KRAJINA_Pribeh-ludi-priehrady-a-casu.pdf.

⁸³ Odkaz na publikaci: <https://www.theatre.sk/knihy/publikacie/green-drama>

⁸⁴ About the project: The Nature of Us. *The Nature of Us*. [Online] 2021. [Citace: 12. 8 2023.] <https://natureofus.art/>.

⁸⁵ TEJNOROVÁ, Petra. *E-mailová korespondence s Petrou Tejnorovou*. Soukromý archiv Aleny Novotné., 11. 8 2023.

⁸⁶ GODOVIČ, Marek. SME KRAJINA: PRÍBEH ĽUDÍ, PRIEHRADY A ČASU (Petra Tejnorová, Marta Ljubková a kol.). [Online] 2023. [Citace: 8. 8 2023.] file:///C:/Users/U%C5%BEivatel/Downloads/SME-KRAJINA_Pribeh-ludi-priehrady-a-casu.pdf.

⁸⁷ TEJNOROVÁ, Petra. *E-mailová korespondence s Petrou Tejnorovou*. Soukromý archiv Aleny Novotné., 11. 8 2023.

1.3. Ekologie času

„Ekologie času se jeví jako disciplína, zkoumající, jak dospět k rovnováze v ‚eko-systémech‘ osobního, společenského i planetárního času, aby nedošlo k jejich zhroucení, k tak rozsáhlé a hluboké devastaci času, která by měla katastrofální následky.“⁸⁸

S ekologií času se nezbytně pojí i potřeba regenerace a zpomalení. Jak zmiňuje autor článku *O posvátnosti času*, ekofilosof Blumfeld S. M.: pokud dojde ke znečištění životního času, může dojít k uzavření budoucnosti.⁸⁹ Jedná se např. o situace, v nichž je naše vrozená metabolická rychlost, pod níž se zde rozumí rychlost našich instinktů a reflexů, podrobována stále se zvyšujícímu tlaku na další akceleraci. Bez nutné regenerace hrozí, že celý systém selže.⁹⁰ Ivan Rynda uvádí, že *„při čerpání neobnovitelných přírodních zdrojů vzniká velké množství vedlejších důsledků, kterým říkáme v ekonomickém prostředí vedlejší externality. Jsou to náklady, které výrobce přenáší na společnost jako celek a také na přírodu.“⁹¹* Vytěžení zdrojů – ať už jsou jakékoli povahy – tedy obecně vzato hrozí uzavřením budoucnosti.

S pojmy znečištění času a selhání organismu se pojí pojem *práce*. Sociolog Vojtěch Pecka v kontextu tohoto termínu mluví o klimatické krizi:

„Ale co práce znamená v době planetární ekologické krize? Tahle krize se tu nevzala omylem ani náhodou. Je to pracně vybudovaná krize, na jejímž vytvoření se podílí planetární společenství úporným úsilím. Náš základní problém netkví v tom, jakou práci vytvořit živelný svět, ale v tom, jak zastavit splašený planetární stroj produktivity, který urputně buduje vlastní sebezničení. Jak přestat obsesivně pracovat na budování globální destrukce? Představa odpočinku jako by byla více stresující než práce na planetárním zničení.“⁹²

Na začátku psaní této práce jsem se chtěla vyhnout psaní o klimatické změně ze strachu, aby se téma, které zkoumám, nezatěžkalo, ale jelikož hledám v prostředí, ve kterém dopady této změny rovněž pociťujeme (ostatně jako už všude), tak ji nejde opominout. I přesto, že se autor článku vztahuje doslovně ke krizi klimatu, lze zde najít přemostění na půdu divadla. V prostředí alternativního divadla se během zkušebního procesu často nacházíme v prostředí, kterému přílišná rychlost času a spěch mnohdy velmi škodí. Jako tvůrci jsme tedy vystaveni potřebě zpomalení přesto, že se globálně nacházíme v tlaku akcelerované doby, kterou popisuje Vojtěch Pecka.

⁸⁸ Blumfeld, S.M.: *O posvátnosti času*. Online. Baraka. s.a. Dostupné z: https://www.baraka.cz/Baraka/b_7/b_7_o_posvatnosti_easu.html. [citováno 2023-06-22].

⁸⁹ Tamtéž.

⁹⁰ Tamtéž.

⁹¹ RYNDA, Ivan, PUOBIŠOVÁ, An. IVAN RYNDA: NĚKDY POUŽÍVÁM MÍSTO SLOVA EKOLOGIE SLOVO OKOLOGIE.

⁹² PECKA, Vojtěch. *Práce*. In. Katarína Hládeková a (eds.), Vojtěch Pecka. *Neúplný atlas regenerace*. Brno : UTOPIA LIBRI, 2022. ISBN 9788021460355., s. 133-134.

Této myšlence se kontinuálně věnuje prastará čínská duchovní tradice taoismu, která říká, že je potřeba, abychom přestali spěchat a naučili se plynout.⁹³ Právě stav *plynutí* je často nezbytnou součástí ekosystému divadelní zkoušky. Z této myšlenky vycházela i zmíněná skupina Goat Island:

*„Skrze pomalost naše práce začíná, snažením se o pochopení nebo právě nepochopení toho, co jest kolem nás.“*⁹⁴ A režisérka Lin Hixson jako potvrzení dodává, že aby dosáhla svých režijních záměrů, je zapotřebí tzn. *„zpomalení provozu myslí“*.⁹⁵

Možná problém mnohých lidí není jen v nesnadné snaze zastavit svoje fyzické jednání, ale také myšlení. Během studia herectví jsem zjistila, že mluvím rychleji, než sama vnímám. Souviselo to se zrychlenými myšlenkami. Má vedoucí ročníku režisérka Petra Tejnorová mi poradila, že kdykoliv se tato rychlost vrátí, mám si představit, že jsem zalitá v medu, všechno se tak pro mě zpomalí a ocitnu se v reálném čase vnímání. To, co je pro Lin Hixson *„zpomalení provozu myslí“*, je pro mě prostředí medu.

1.4. Ekosystém

Tento pojem byl poprvé definován v r. 1935 anglickým botanikem Arthurem Tansleyem, který ho vymezil *„jako soubor organismů a faktorů jejich životního prostředí v jednotě libovolné hierarchické úrovně“*.⁹⁶

V současnosti se o ekosystému mluví jako o soustavě živých a neživých složek, které jsou spojené vazbami, navzájem si vyměňují energii, ovlivňují se a k jejich vývoji dochází ve specifickém prostoru a čase. Jako základní subsystém celého ekosystému označujeme *biocenózu* neboli společenstvo živých organismů, které se nacházejí na určitém místě, a to v tzv. *ekotopu*, čímž je myšlen subsystém neživých složek. Hlavním subsystémem je tedy společenstvo živých organismů, ale aby docházelo ke správné funkčnosti celého systému, je potřeba přítomnosti dalších třech složek:

„1. producentů, což jsou zejm. zelené rostliny, schopné vytvářet organické látky důležité pro výživu zbylých dvou složek biocenózy z jednoduchých anorganických látek; 2. konzumentů, tedy především živočichů, kteří se živí ostatními organismy; 3. dekompozitorů, kteří mj.

⁹³ S. M., Blumfeld. O POSVÁTNOSTI ČASU: Baraka.

⁹⁴ BOTTOMS, Stephen, GOULISH, Matthew. *Small Acts of Repair: Performance, Ecology and Goat Island.*, s. 115. Původní text: „Through the slowness our work begins, of trying to understand or not understand what is around us.“ Původní překlad autorky práce.

⁹⁵ Tamtéž., s. 30. Původní text: „...slowing the traffic of mind.“ Vlastní překlad autorky práce.

⁹⁶ PLAMÍNEK, Jiří. Ekosystém: Sociologická encyklopedie. *Sociologická encyklopedie*. [Online] Akademia, 11. 12 2017. [Citace: 30. 7 2023.] <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Ekosyst%C3%A9m>.

*rozkládají složité organické látky z těl odumřelých organismů a uvolňují látky jednodušší, které mohou být opět využity producenty.*⁹⁷

Pokud si z jednotlivých pojmů vytvoříme neznámé, ale zanecháme jejich vlastnosti, mohli bychom vědeckou definici připodobnit k divadelnímu zkušebnímu procesu = dočasně vzniklému ekosystému. Pod společenstvem živých organismů si představme celý tvůrčí tým, herce, performery, režiséry, scénografy a další; ekotopem je místo, prostor, ve kterém se zkouška odehrává. Můžeme uvažovat i o producentech, konzumentech a dekompozitech, jimiž se mohou stávat různí lidští i mimo-lidští členové ekosystému. Právě dekompozitoři mohou mít v ekosystému schopnost rozložit a dále zpracovat materiál (popř. i situaci), který se zdá odumřelý, a díky jejich práci může tak nazpět sloužit producentům a celému ekosystému.

V úvodní kapitole *Ekologie a ekologické myšlení* jsem přiblížila, jakým způsobem skupina Goat Island vnímala pojem ekologie. V této kapitole se podíváme, jak pracovali s pojmem ekosystém a jak také operovali s vlastní definicí ostrova jako podstaty představení.

Ve své knize *Small Acts of Repair: Performance, Ecology and Goat Island* v kapitole *Ecology and Compactness* uvedl Matthew Goulish následující: pokud ekolog studuje nějaký ekosystém, je pro něj vždy vhodnější, když má vymezené základní parametry a prostor zkoumání není nekonečný.⁹⁸ A to je důvod, proč skupina označovala svá představení jako ostrovy. Pracovali zde s druhem krajiny, ekosystému, který má vymezená pravidla. Tato pravidla ovšem nejsou limitujícím prvkem, ale přirozeným ohraničením, které jim pomáhalo nakreslit základní mapu ostrova neboli vznikajícího představení.

*„V případě ostrova lze okamžitě identifikovat tři ekologicky uzavřené systémy: ostrov, oceán a okraj.”*⁹⁹ A toto rozdělení bylo pro skupinu počátečním bodem tvorby: *„Představení je ostrov, publikum je oceán a okraj (břeh) je obrysem prostoru daného představení. Každý systém má svůj vlastní komplexní soubor pravidel.”*¹⁰⁰

1.4.1. Ekologie vztahů

Předchozí kapitola popsala, co je to ekosystém, a nabídla příklady typů ekosystémů i v divadelní praxi. Uspořádání vztahů v prostředí je velmi důležité, protože jde o klíčový faktor, který zásadně ovlivňuje celý proces tvorby inscenace i následného hraní. Můžeme říci, že

⁹⁷ Tamtéž.

⁹⁸ BOTTOMS, Stephen, GOULISH, Matthew. *Small Acts of Repair: Performance, Ecology and Goat Island.*, s. 177

⁹⁹ Tamtéž., s. 177. Původní text: „In the case of the island, one can immediately identify three ecologically closed systems: the island, the ocean, and the edge.“ Vlastní překlad autorky práce.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 177. Původní text: „[...] the performance is the island, the audience is the ocean, and the edge (shoreline) is the shape of the performance space. Each has its own complex set of rules.“

ekosystém se skládá z lidských a nelidských složek.¹⁰¹ Tato kapitola se bude obracet více na tu lidskou, kterou můžeme nazvat *kolektivem*. V úvodní kapitole jsem popsala, že ekologie zkoumá vztahy mezi organismy a jejich prostředím, proto se při psaní v kontextu vztahů na poli umělecké tvorby a divadla budu vztahovat i ke zdrojům, které se přímo nezaobírají ekologickým myšlením, ale týkají se např. hierarchie, kolektivní tvorby či komunikace a zkušeností z oboru alternativního divadla.

Umělecké skupiny a tvůrci, ke kterým jsem se doposud vztahovala, pracují na principu kolektivní metody práce. Tento způsob vnímám osobně jako doposud nejlepší volbu způsobu práce pro ekologické myšlení. Režisérka Petra Tejnorová o své zkušenosti s kolektivem zmiňuje: „*Začít spolupracovat, tvořit kolektivní metodou práce pro mě nikdy neznamenal vzdát se zodpovědnosti za celek. Stávám se jen ze své původní ‚role‘ zranitelnější. Začít zkoušet kolektivní formou znamená neustále být odhalen – tímto odhalením něco riskuji a podstupuji různé výzvy, které v kolektivu přicházejí.*“¹⁰²

Prostředí vztahů v divadelním procesu je velmi citlivá část celku, a to hlavně ve fázi rodu a růstu celého představení. Jedním z důležitých faktorů je nastavení základních pravidel a podmínek, které vytvoří bezpečné místo ke zkoušce, ale jak zmiňuje P. Tejnorová, otevrou také prostor pro potřebu riskovat. Lin Hixson popisuje své zkušenosti ze zkoušení, kdy se setkávala s pocitem vlastní nedostatečnosti a zároveň s tím, jak ji prostředí skupiny Goat Island dokázalo ve chvílích nejistoty podpořit. „*Je to skupina, která uznává a chápe strašlivé obavy, které lidé v tomto životě zažívají, křehkost našich těl, zranitelnost naší důvěry, obtížnost našich vztahů a tucet dalších břemen, která je třeba nést. Je to skupina, která ví, že spolupráce je tvrdá práce.*“¹⁰³ Ekologie vztahů se pojí i s udržitelností nás samotných, protože jsme součástí sítě vzájemně na sebe působících sil. Každé rozhodnutí v jednání vůči celku s sebou nese i jeho ambivalentnost.

„*Jsme křehcí.*

Mluvení rozbíjí životy, vytváří nepřátele a zahajuje války anebo

Mluvení navrácí život, zavěšuje rampouchy na kraje nosních dírek a ukonejší dítě ke spánku.

Akce ničí životy, vytváří nepřátele a zahajuje války nebo

*Akce udržuje životy, letmo svítí a promasíruje starci uši.*¹⁰⁴ – Lin Hixson

¹⁰¹ Používám zde pojmenování human (lidský), non-human (nelidský), které využívá např. Timothy Morton ve svém díle *All art is Ecological* a Katarína Hládeková, Vojtěch Pecka a další autoři v *Neúplném atlasu regenerace*.

¹⁰² TEJNOROVÁ, Petra. Velkam tu maj dijary. In: Marta Ljubková (ed). *Šťastná generace: Režisérů z Alterny*. Praha : Pražská scéna, 2013. ISBN 9788086102863, s. 137-138.

¹⁰³ BOTTOMS, Stephen, GOULISH, Matthew. *Small Acts of Repair: Performance, Ecology and Goat Island*, s. 117. Původní text: „This is a group that appreciates the terrible fears humans experience in this life: the fragility of our bodies, the vulnerability of our confidence, the difficulty of our relationships and a dozen other burdens to be carried. This is a group that knows that collaboration is hard work.“ Vlastní překlad autorky práce.

¹⁰⁴ Tamtéž., s. 114. Původní text: „We are fragile. Speech breaks lives, create enemies, and start war or Speech returns life, hangs icicles from the edge of the nose, puts a child to sleep. Action break lives, create enemies, and start wars or Action hold lives, glimpse lighting and rub an old man’s ears.“ Vlastní překlad autorky práce.

Během tvorby může postupně docházet ke vzájemné hierarchizaci týmu, což závisí i na skutečnosti, jakým způsobem se jednotliví členové podílejí na fungování, udržování tvůrčího prostředí a vznikajícího klimatu. Tento vývoj je spojen s množstvím energie vložené do celku. Tvořící se vztahy si můžeme představit jako proces „*energetických přeměn v uzavřených soustavách*“.¹⁰⁵ Tento proces úzce souvisí s pojmem *entropie* (z řec. entropé; *en* = v, uvnitř; *tropé* = pohyb),¹⁰⁶ který označuje míru neuspořádanosti systému. Nejdůležitější veličinou pro fungování ekosystému a vztahů, které se v něm vyskytují a tvoří, je *energie*. Vstupem do jakéhokoliv systému vztahů (v kontextu této práce se jedná o systém divadelní zkoušky, popř. systém souboru či kolektivu) je podstatné nastavení počáteční struktury, která vymezí základní hranice, aby vkládaná energie neunikala pryč. Vložená energie je důležitá pro fungování jakéhokoliv ekosystému a tato veličina se v přeneseném významu dá pojmenovat i jako *pozornost*, kterou podle množství její investice reguluje a ovládá každý člen kolektivu sám, ale zároveň ji nabíjí i celek. Může pak být podnětné sledovat, zda je pozornost směřovaná, zacílená a pro práci v kolektivu tudíž kvalitní, a zároveň přitom také energeticky úsporná, tím myšleno, že se nejedná o vyčerpávající proces. Podstatným rysem tvorby, v jejímž rámci zbytečně neuniká energie, tak může být i budování *stoprocentní přítomnosti*.

Entropie tedy označuje míru neuspořádanosti až chaosu.¹⁰⁷ Toto fyzikální označení si lze představit jako rostoucí zahradu. Pozemek zahrady se vyskytuje na ohraničeném území a pokud do něj nebudeme nijak zasahovat, tak zaroste, bude žít svým životem a stane se z něj jedno z míst, které můžete vidět u opuštěných domů – nicméně v dnešní době si můžeme všimnout i mnohých veřejných prostranství a parků, které jsou záměrně zanechány napospas chaosu. Na tomto příkladu se snažím popsat důležitost divokosti, kterou se zabýval americký ekolog a filozof David Abram ve své přednášce *The Heartbeat is Wild* (2010). Popisuje jevy, u kterých nelze předvídat jejich chování, další pohyb či krok, a jako příklad uvádí dešťovou kapku, kterou když sledujeme, jak stéká po okně, tak nikdy nemůžeme předem přesně určit její trajektorii.¹⁰⁸ Stejně jako je ona nevyzpytatelná a uchovává si tajemství svého jednání vůči lidské potřebě pochopit děje okolo nás, je důležité takto uvažovat i o vztazích v divadelním procesu. Ač se na začátku celého zkoušení rozhodneme nastavit pravidla a role, můžou se tyto struktury začít organicky utvářet i samy a ty předem vymyšlené rastry rozložit. Jde o to nebát se tak do vytvořené struktury pustit chaos, který pomůže k celkovému uvolnění.

¹⁰⁵ KRÁL, Miroslav. Entropie: Sociologická encyklopedie . *Sociologická encyklopedie* . [Online] Akademia, 21. 12 2017. [Citace: 24. 7 2023.] <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Entropie>.

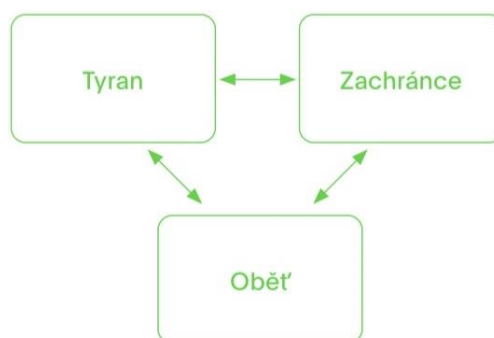
¹⁰⁶ Tamtéž.

¹⁰⁷ KRÁL, Miroslav. Entropie: Sociologická encyklopedie . *Sociologická encyklopedie* . [Online] Akademia, 21. 12 2017. [Citace: 24. 7 2023.] <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Entropie>.

¹⁰⁸ GENNVI, Göran - The heartbeat is wild by Dr David Abram. Online. 2010-11-24. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=2HRR4Mee8Ec>. [citováno 2023-08-6]. [Online]

Bývalá spoluzakladatelka skupiny Goat Island Lin Hixson popisuje podmínky, které jsou podle ní formující pro tvorbu představení, a jedna z nich se vztahuje i k tématu hierarchizace ve skupině: „1. *Nehierarchické vztahy mezi performery v prostoru. Hierarchie vznikají až ve chvíli, kdy se performeři začnou vztahovat jeden k druhému.*“¹⁰⁹

V rámci diskuse o nehierarchii v divadle bylo tomuto tématu věnováno celé jedno číslo časopisu CEDIT.¹¹⁰ Filozofka Alice Koubová v něm v eseji *Problémem hierarchie není její hierarchičnost. Co je tedy problém?* uvádí, že oproti prioritizaci hierarchické či nehierarchické struktury je pro ni hlavním bodem vnímání „*kultura komunikace a etika vzájemných vztahů*“.¹¹¹



Obrázek 2 – Karpmanův trojúhelník dramatu
Zdroj: *Nehierarchická organizace*. KOUBOVÁ, Alice. *Problémem hierarchie není její hierarchičnost. Co je tedy problém?*, s. 18.

Dále popisuje, že kulturu těchto vztahů nelze pevně definovat, ale to nemění nic na faktu, že je potřeba, abychom se o tyto vztahy, jak společně, tak jednotlivě, starali, pečovali o ně a respektovali je. V další části textu, kde autorka podrobněji vysvětluje své tvrzení, uvádí příklad dvou typů vzorců, které bychom mohli najít v praxi coby součástí zkušebních procesů. Je to rozdělení, které vychází ze základního určení pozic na základě rolí a rozhodovací moci, kterou v dané skupině neseme. V článku se setkáváme se třemi typy účastníků, které vycházejí z původního *Karpmanova trojúhelníku dramatu*, jež vymyslel americký psychiatr Stephen Karpman.¹¹² V základním vzorci se nachází tyran, oběť a zachránce. Jak popisuje Alice Koubová: „*Lze ho chápat jako model společenské Hry, kterou lidé pravidelně hrají v sociálních interakcích.*“¹¹³

¹⁰⁹ BOTTOMS, Stephen, GOULISH, Matthew. *Small Acts of Repair: Performance, Ecology and Goat Island*, s. 70. Původní text: „1. The non-hierarchical relationships of performers in space. Hierarchies arise the moment performers begin to relate to one another.“ Vlastní překlad autorky práce.

¹¹⁰ Časopis Centra experimentálního divadla. <https://www.ced-brno.cz/cs/cedit/>

¹¹¹ *Nehierarchická organizace*. KOUBOVÁ, Alice. *Problémem hierarchie není její hierarchičnost. Co je tedy problém?* [editor] Barbora Liška, Jakub Liška a Petr Kubala. 7, Brno : Centrum experimentálního divadla, p.o., 2021, CEDIT. ISSN 26947765., s. 18.

¹¹² Tamtéž.

¹¹³ Tamtéž., s. 18.

Jedná se o příklad, kdy mezi jednotlivými zástupci není vyrovnaná mocenská a vztahová rovina a jde o trvale neudržitelný a toxický způsob fungování. V druhém vzorci z něj odvozeném nahrazuje Alice Koubová pozici tyрана *vyzývatelem*, pozici oběti *tvůrcem* a pozici zachránce *průvodcem*. Je to příklad, jak lze opustit předešlý vzorec a zároveň zanechat v kolektivu určité role, které jsou ale do jisté míry fluidní. Jak popisuje autorka článku: „*Při opuštění Hry člověk přebírá odpovědnost za své pocity a jednání. Musí překonat vlastní strach ze ztráty jistoty (,za mé neštěstí mohou druzí' či ,já dělám, co můžu') a manipulativní odpor ostatních účastníků, neboť i jim hrozí ztráta identity.*“¹¹⁴

Ač se při kolektivním způsobu práce nacházíme v systému provázaných vazeb, tak záleží na odpovědnosti jedince, aby o prostředí sdílených vztahů pečoval. Lin Hixson z formace Goat Island popisuje ryze praktický princip, který v souboru zavedla: „*Brzy bylo rozhodnuto, že každý člen skupiny bude měsíčně přispívat na společný účet. To nám umožnilo pokrýt počáteční náklady na tvorbu, udržet si nad dílem uměleckou kontrolu a pomohlo nám to porozumět všem úrovním produkce.*“¹¹⁵

1.5. Ekonomie

„*Slovo ,ekonomie' pochází z řeckého výrazu oikonomia: oikos – dům, nomos – zákon, který původně znamenal ,vedení domácnosti'.*“¹¹⁶

Tento pojem má zároveň společný slovní základ se slovem ekologie. Netýká se čistě divadla, ale je s jeho fungováním velmi úzce spojen, a to je i důvodem, proč se v této práci nachází pod kapitolou *Ekologie materiálu*. Zároveň spoluvytváří širší pojem, a sice udržitelnost, která stojí na třech pilířích: 1. ekonomickém, 2. environmentálním (ekologickém) a 3. sociálním.

Pro základní definování tohoto pojmu použiji zdroj otevřené encyklopedie: „*Ekonomie je věda, zabývající se lidským jednáním ve světě omezených zdrojů a neomezených potřeb.*“¹¹⁷

Umělci a umělecké skupiny, z jejichž praxe v této práci čerpám, povětšinou nenásledují klasické divadelní a ekonomické vzorce, v jejichž rámci by před tím, než vůbec začnou

¹¹⁴ *Nehierarchická organizace*. KOUBOVÁ, Alice. Problémem hierarchie není její hierarchičnost. Co je tedy problém? [editor] Barbora Liška, Jakub Liška a Petr Kubala. 7, Brno : Centrum experimentálního divadla, p.o., 2021, CEDIT. ISSN 26947765., s. 19.

¹¹⁵ BOTTOMS, Stephen, GOULISH, Matthew. *Small Acts of Repair: Performance, Ecology and Goat Island*. London : Routledge, 2007. ISBN 9780415365154, s. 116-117. Původní text: „It was decided early on that each member of the group would make monthly contributions to a company account. This allowed us to produce the piece initially, keeping artistic control over it and helping us to understand all levels of production.“ Vlastní překlad autorky práce.

¹¹⁶ Wikipedie, Příspěvatelé. *Ekonomie*: Wikipedie. *Wikipedie*. [Online] Wikipedie: Otevřená encyklopedie, 29. Červen 2023. [Citace: 2. Červenec 2023.] <https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Ekonomie&oldid=22927033>

¹¹⁷ DRAGO, Ivan. *Ekonomie: Multimediaexpo. Multimediaexpo*. [Online] 21. Květen 2014. [Citace: 2. červenec 2023.] <http://www.multimediaexpo.cz/mmecz/index.php/Ekonomie>

tvorit a zkoušet, měli připravený přesný plán či scénář, který by pak byl na konci procesu naplněn.

Bývalá členka skupiny Goat Island Karen Christopher řekla následující: „...*postup Goat Island by mohl být vnímán jako více ekologicky orientovaný v tom, že jsme na cestě objevit něco, co si v bodě, ze kterého začínáme, nedokážeme představit.*“¹¹⁸

Jednou ze zásad této formace je nehledět na to, zda je vzniklá inscenace komerčně úspěšná. Není to aspekt, který pro skupinu určuje kvalitu díla. Snažili se také nadměrně neprodukovat mnoho představení, tzn. šli po „*slower paced time-line*“¹¹⁹ a na tvorbu jednoho představení si dávali čas celé dva roky. Je zde ovšem nutno říci, že všichni členové souboru měli zároveň i jinou práci a byli si vědomi toho, že podobně „ekologické“ působení v souboru by je nedokázalo samo o sobě uživit.

Režisérka Lin Hixson se odvolává na amerického kvantového fyzika Fritjofa Capru, který říká: „*Ekonomie klade důraz na konkurenci, expanzi a nadvládu; ekologie klade důraz na spolupráci, zachování a partnerství.*“¹²⁰ Hixson navazuje: „*Ráda přemýšlím o Goat Island v souvislosti s udržitelností, ale musím si vyhledat definici slovesa zachovat [to conserve]: ,Chránit před ztrátou nebo vyčerpáním; konzervovat; používat opatrně nebo šetrně.*“¹²¹ Tyto úryvky definují, jaký měla skupina Goat Island vztah k ekonomii. Vnímám je jako potřebu neměnit svůj přístup k tvorbě na základě měnícího se prostředí, kde se promění i ekonomické podmínky, ale naopak najít přirozenou cestu přizpůsobení a ze zvoleného přístupu benefitovat.

To, jakým způsobem uvažuje Goat Island o finanční stránce souboru ve prospěch tvorby, popisuje Lin Hixson: „*To, proč pracujeme tak fyzicky, má své praktické důvody. Jako performeři máme svá těla, ale nemáme moc peněz. Takže se od začátku snažíme vytvořit stav zvýšené fyzické naléhavosti.*“¹²² (Možná bychom mohli dodat: stav intenzivní přítomnosti.)

Tanja Beer představila svůj koncept ekoscénografie, který směřuje k cyklickému modelu divadla a staví se tak proti lineárnímu inscenačnímu modelu. Lze ale tento způsob ekologického uvažování naléznout i na scénách, které se svým fungováním řadí např. do sféry kamenných a repertoárových divadel?

¹¹⁸ BOTTOMS, Stephen, GOULISH, Matthew. *Small Acts of Repair: Performance, Ecology and Goat Island*. London : Routledge , 2007. ISBN 9780415365154, s.119.

¹¹⁹ BOTTOMS, Stephen, GOULISH, Matthew (eds.). *Small Acts of Repair: Performance, Ecology and Goat Island.*, s. 118.

¹²⁰ BOTTOMS, Stephen, GOULISH, Matthew (eds.). *Small Acts of Repair: Performance, Ecology and Goat Island.*, s. 114. Původní text: „Economic emphasizes competition, expansion, and domination; ecology emphasizes cooperation, conservation, and partnership.“ Vlastní překlad autorky práce.

¹²¹ Tamtéž., s. 114. Původní text: „I like to think of Goat Island in relation to sustainability, but I need to look up the definition of conserve: ,To protect from loss or depletion; preserve; to use carefully or sparingly.“ Vlastní překlad autorky práce.

¹²² Tamtéž., s. 71. Původní text: „There’s a practical reason why we work so physically. We have our bodies as performers and we don’t have a lot of money. So we try to create from the beginning a heightened state of physical urgency.“ Vlastní překlad autorky práce.

Odpovědí může být brněnské HaDivadlo, které svou 47. sezonu 2021/2022 věnovalo právě tématu nerůstu. Pro vysvětlení tohoto pojmu uvedu citaci z časopisu CEDIT, který celé jedno vydání (č. 10) tomuto aktuálnímu fenoménu věnoval. *„Nerůst představuje komplexní uvažování o změně stávajícího ekonomického systému. Řešení současné enviromentální krize vyžaduje přenastavení společenských hodnot a redefinici vzorců výroby a spotřeby. Tato transformace by však neměla prohlubovat třídní rozdíly či destabilizovat fungování ekonomiky, nýbrž přinést sociálně a ekologicky spravedlivá řešení pro všechny.“*¹²³

Ve svém sezónním manifestu HaDivadlo uvádí: *„Jak tvořit udržitelně? Jakou kapacitu pro nová díla má naše vědomí? Co je smyslem naší činnosti? Jak se neutopit v kvantitě potěmkinovských vesnic stavěných pro vykazování produktivity? Jak tvořit šťastně? Jak se vzepřít diktátu ekonomizace všeho? Jak tedy odvrátit rozklad společnosti a přírody? Jak být spolu?“*¹²⁴ V praxi toto rozhodnutí pro divadlo znamenalo, že namísto produkování nových inscenací, které měly být původně premiérovány,¹²⁵ se tvůrci rozhodli obrátit svou pozornost k inscenacím stávajícím, které už byly nějakou dobu na repertoáru. Pokusili se rekontextualizovat již vzniklá díla a věnovat jim novou péči. Jak popisuje úryvek z textu sezónního manifestu divadla: *„Jako byste si jeden rok nekoupili žádnou novou věc, ale hledali nové kvality vztahů s těmi, které vás již obklopují.“*¹²⁶ Divadelní režiséři byli přizváni, aby provedli tvůrčí intervence do svých již existujících děl. Mimo divadelní představení divadlo pořádalo i diskuse a přednášky. Umělecký šéf divadla o dramaturgickém konceptu sezony doplňuje: *„Tvůrci a tvůrkyně, kteří u nás kdysi režírovali, se k nám teď vracejí a svoje díla rozšiřují. Doplnují je třeba přednáškami, berou diváky na tematické procházky nebo představení vsazují do jiného prostředí.“*¹²⁷

V jedné sezoně divadlo derniérovalo dohromady osm inscenací, které byly vždy spojeny s uměleckou intervencí, a průběžně s tím probíhal v divadle i další program. Při zpětném zhodnocení a v rozhovorech se zaměstnanci divadla se ukázalo, že se sice dosáhlo nerůstu tvorby, ale k došlo k opomenutí potřebné péče o vztahy a kolektiv, který často cítil větší psychickou zátěž nežli při běžném fungování divadla. V článku *Růst nerůst v HaDivadle* se dodává, že divadlo se díky této sezoně dostalo z počtu jednadvaceti inscenací v repertoáru na celkových třináct.¹²⁸ Došlo k potřebnému osekání, aby mohl organismus vlastně růst dál,

¹²³ CEDIT10: *Nerůst*. CITRÁKOVÁ, Viktória a FRAŇKOVÁ, Eva. Myšlenková mapa nerůstu. 10, Brno : Centrum experimentálního divadla, p.o., 2023. ISSN 26947765., s. 16.

¹²⁴ 2021/22 — Sezona 47: *Nerůst*. *HaDivadlo*. [Online] 2021. [Citace: 15. 8 2023.] <https://hadivadlo.tumblr.com/post/671820575193382912/202122-sezona-47-ner%C5%AFst>.

¹²⁵ Nově uvedena byla jen díla, jejichž premiéru zdržela covidová pandemie.

¹²⁶ Tamtéž.

¹²⁷ RAUT #5: *NERŮSTEM PROTI VYHOŘENÍ. MATTER OF ART*. [Online] 2021. [Citace: 15. 8 2023.] <https://matterof.art/cz/podcast/podcast-raut-5-nerust-degrowth-hranicar-hadivadlo>.

¹²⁸ CEDIT10: *Nerůst*. CITRÁKOVÁ, Viktória. *Růst nerůst v HaDivadle*. 10, Brno : Centrum experimentálního divadla, p.o., 2022. ISSN 26947765, str. 13.

jako když se rozhodneme osekát staré větve stromu, aby mohly z pevného základu vyrašit nové.

U Tanji Beer se můžeme bavit více o cyklu a cirkulaci, v případě HaDivadla vnímám využití postupy spíše jako zmíněný způsob navracení v tvůrčí cestě zpět, k dříve zpracovávané hmotě, a jako možnost recyklace již vzniklých konceptů, který popisují v kapitole *Ekologie materiálu*.

2. Zkušební procesy optikou ekologického myšlení

V druhé kapitole této práce budu nahlížet na své vlastní zkušenosti ze zkušebních procesů nejen čistě z pohledu ekologie, ale pokusím se aplikovat celé tzv. ekologické myšlení, které bude vycházet z pojmů připravených v první kapitole, tedy v jistém pracovním slovníku. Dále se pokusím využít technik, které vytvořili např. Goat Island při definování prostoru představení, a zapojit cyklické uvažování Tanji Beer – díky těmto *modelům ekologického myšlení* se chci dotknout konkrétních úskalí, jaká jednotlivé tvůrčí procesy přinášely.

2.1. Ostrovy

Představte si moře, na kterém je okolo deseti ostrovů. Podle obecné definice je ostrov pevninou, která vystupuje nad vodní hladinu.¹²⁹ Některé jsou menší, některé větší, jiné jsou blíže u sebe a jiné dál, další zase neobydlené a jiné sčítají nespočet obyvatel a turisté se jezdí dívat na jejich krásu. Skupině ostrovů, které se nacházejí blízko u sebe, se říká souostroví. Tímto souostrovím jsou také zkušební procesy, kterými jsem prošla během mého tříletého studia na DAMU, a musím zmínit, že to bylo na Katedře alternativního a loutkového divadla,¹³⁰ protože si myslím, že pokud bych se rozhodla pro katedru jinou, tak bych se do prostředí těchto ekosystémů neměla možnost podívat ani je spolu s ostatními vytvořit. Tyto ostrovy vznikly jako dočasně vytvořené ekosystémy, na jejichž principech fungování jsme se měli po dobu našeho studia učit, jak se neutopit, pokud přepadneme přes břeh, a jak se v tom velkém moři naučit plavat. Některé z ostrovů zanikly a zpustly, ale jiné nadále existují a fungují.

Navrhuji vymezit ostrov v eko-divadelním kontextu následovně:

- a) Pevnina = místo, kde se vyskytují všichni tvůrci a udržují chod celého ostrova.
- b) Břeh = tento pojem je v obecném slova smyslu chápán „*jako pruh pevné půdy podél vodní plochy*“¹³¹ a v kontextu zkoušky jsou jím myšlena pravidla, která určují jak vizuální ohraničení ostrova, tak i míru toho, nakolik je celý ekosystém uzavřený vnějším vlivům. Základní ohraničení neboli zadání bylo vždy určeno vedoucími pedagogy oboru herectví, režie-dramaturgie a scénografie, popř. jiným pedagogem z KALDu.

¹²⁹ WIKIPEDIE, Příspěvatelé. Ostrov: Wikipedie. *Wikipedie: Otevřená encyklopedie*. [Online] Wikipedie, 31. 5 2023. [Citace: 28. 7 2023.] <https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Ostrov&oldid=22846035>.

¹³⁰ Dále jen KALD.

¹³¹ WIKIPEDIE, Příspěvatelé. Břeh: Wikipedie. *Wikipedie: Otevřená encyklopedie*. [Online] Wikipedie, 22. 1 2022. [Citace: 5. 8 2023.] <https://cs.wikipedia.org/wiki/B%C5%99eh>

- c) Moře = Goat Island prostředí moře vymezili jako místo, kde se nacházejí diváci. Pro účely tohoto textu půjde celkově o prostor mimo ekosystém zkoušky.

Budu se zde zabývat dvěma ostrovy, které pro mě byly nejdůležitější.

2.2. Den, jako stvořený

Semestrální projekt *Den jako stvořený* (2023)¹³² vznikl na začátku třetího semestru bakalářského studia a jeho zadáním bylo zkoušení dramaturgie povídky, na které několik měsíců před tím pracovali studenti režie-dramaturgie. Výsledný tvar se délkou pohybuje okolo 45 min a v současné době se stále hraje.

Při tvorbě této povídky se na začátku procesu pracovalo s hlavním materiálem, který měl formu právě dramaturgického textu, a podle něj se hledaly ostatní cesty. Jak zmiňuje sociální ekolog Ivan Rynda, při tvorbě je obecně potřeba citlivosti, aby mohl vzniknout dialog.¹³³ Tato komunikace v divadle přitom neprobíhá jen mezi herci a tvůrci, ale také v rámci interakce s neživými složkami. Těmi pro nás zpočátku byl text.

*„Kolektiv musí přijímat zodpovědnost za celek. Se zodpovědností přichází i hierarchizace, ale ne taková, jakou známe v tradičním divadelním modelu,“*¹³⁴ konstatuje Petra Tejnorová.

Jak jsem uvedla výše, tak pojem ekosystém můžeme označit *„jako soubor organismů a faktorů jejich životního prostředí v jednotě libovolné hierarchické úrovně“*.¹³⁵ A právě v případě zkušebního procesu projektu *Den jako stvořený* docházelo postupně k mnoha změnám na bázi přesunu hierarchické struktury, která souvisí s rozdělením rozhodovací moci. Do procesu jsme vstupovali s obvyklým rozdělením rolí podle profesí. Měli jsme režiséra, scénografa a herce. Ale potýkali jsme se s několika krizemi, které souvisely právě s absencí schopnosti přijmout zodpovědnost za celek.

Dlouhou dobu jsme pracovali pouze na hledání a zkoušení dramatických situací, protože jedním ze stěžejních zadání byla herecká práce s textem. První problém nastal v nemožnosti zarezervovat námi vybraný prostor, a tak jsme velkou část zkoušení trávili v jiném prostoru než v tom, v němž jsme měli být. Poté jsme se potýkali i s překážkou, že po jistou část procesu

¹³² Režie: Julie Vaňková/ Dramaturgie: Viktor Prokop/ Scénografie: Martin Tůma
Hrají: David Petrželka, Alena Novotná, Naďa Melková, Štěpánka Todorová
Speciální poděkování: Matěj Šumbera

Inszenace byla poprvé uvedena 30. 1. 2023 v rámci zimního klauzurního festivalu Proces a vznikala pod záštitou katedry KALD a se supervizí pedagogů Marty Ljubkové a Dragana Stojčevski.

¹³³ RYNDA, Ivan, PUOBIŠOVÁ, An. IVAN RYNDA: NĚKDY POUŽÍVÁM MÍSTO SLOVA EKOLOGIE SLOVO OKOLOGIE.

¹³⁴ TEJNOROVÁ, Petra. Velkam tu maj dijary. In: Marta Ljubková (ed). *Šťastná generace: Režisérů z Alterny*. Praha : Pražská scéna, 2013. ISBN 9788086102863. s. 138.

¹³⁵ PLAMÍNEK, Jiří. Ekosystém: Sociologická encyklopedie.

chyběla hlavní scénografie, a tak jsme po většinu zkoušení byli odříznuti od nelidských složek (jakou je hmota a prostor), které s námi mohly být od počátku více v dialogu.

Podobně jako mluví Rynda o důležitosti ladění citlivosti vůči nelidským složkám a o potřebě navazovat s nimi dialog, popisuje i David Abram v úvodu své knihy *Kouzlo smyslů* (1996) podobný důraz na tyto vazby: „*Lidmi jsme jen v kontaktu a družnosti s tím, co je nelidské.*“¹³⁶

Během workshopu s režisérkou Petrou Tejnorovou jsem se setkala s podmínkou, že bychom měli po celou dobu být v jednom prostoru, pro který jsme se v rámci workshopu rozhodli a v němž popřípadě budeme vzniklou inscenaci i hrát. Pokud to podmínky dovolují, tak vnímám jako důležité setrávat v prostoru, kde se rozhodneme zkoušet, již od první zkoušky – v případě procesu tvorby inscenace *Den jako stvořený* mi zpětně připadá, že je dobré realizovat v místě budoucího hraní i první čtenou. Můžeme si to představit tak, že první zkouškou se vylodíme na pevninu ostrova a každý náš krok zanechává stopu; postupně se mezi divokou přírodou začnou tvořit cesty, které společně objevujeme. Jde o to přemýšlet o místě, kde tvoříme, jako o partnerovi a spolutvůrci. Mezi ním a námi mohou probíhat procesy, které možná nejsou vidět, ale i tak se do něj zapisují.

V případě ekologického myšlení Tanji Beer spadají tyto úvahy pod fázi spolutvoření „*co-creation*“. Fakt, že jsme museli zkoušet v jiném prostoru než v tom, pro který inscenace vznikala a v němž byla nakonec uvedena, vnímám jako první úskalí, na které jsme během tvorby narazili.

Jak jsem zmínila, proces zkoušení vnímám jako uzavřený ekosystém, jako koncept ostrova, který je sice vymezen pevninou a břehem, ale přesto coby specifický tvar může dýchat a být si vědom vnějších vlivů. Během zkoušení jsme se dostali do fáze, kdy se náš ekosystém stal natolik uzavřeným, že jsme přestali vnímat možnost pomoci zvenčí. Na druhou stranu nás přitom tato izolovanost semknula.

Setkávali jsme se s mnoha situacemi, které byly hraniční. Byla to období, kdy náš ekosystém procházel krizemi (přičemž krize postihovaly jednotlivce i celou skupinu). Se slovem *krize* jsme se setkávali celé studium. Podle Sociologické encyklopedie můžeme krizi definovat jako „*situaci, kdy je vážně narušeno fungování určitého systému či jeho částí*“.¹³⁷ Dříve jsem ji vnímala v negativních konotacích, protože její průběh může být nepříjemný a vyvolávat situace, které jsou emočně náročné. Nejlepší způsob, jak krizi čelit, je přijmout vědomí, že existuje, věřit, že se tu ocitla z nějakého důvodu, a vytrvat, protože jejím následkem je změna,

¹³⁶ ABRAM, David. *Kouzlo smyslů*. [překl.] Michaela Melechovská a Jiří Zemánek . Praha : DharmaGaia, 2013. ISBN 9788074360244, s. 10.

¹³⁷ KELLER, Jan. Krize: Sociologická encyklopedie. *Sociologická encyklopedie* . [Online] Academia, 11. 12 2017. [Citace: 25. 7 2023.] <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Krize>

kteřá může celý proces posunout, ale i nás vrátit v tvůrčím procesu zpět. Neoddělitelnou součástí změny probíhajícího procesu je i zásah do vztahů členů komunity, které krize může pomoci vyčistit anebo může poukázat na nefunkční články a síly ekosystému, které je potřeba pro jeho dobré fungování následně řešit.

Myslím, že souběh krizí malých či velkých je součástí každého prostředí a udržuje ho v akčnosti, o které se v úvodu této práce zmiňuje režisérka skupiny Goat Island Lin Hixson. Samozřejmě pokud bychom se těmto procesům vystavovali neustále, mohlo by dojít k našemu vyčerpání.

Dovolím si zde malou odbočku, která ale pro vývoj textu bude mít důvod, a pokusím se proces krize představit skrze pojem *rekultivace krajiny*. Pro vysvětlení uvedu definici rekultivace: jedná se o „*souhrn zásahů, které mají zahladit nežádoucí antropogenní zásahy do krajiny*“.¹³⁸ Pokud bychom nahlédli zkušební proces jako krajinu, kterou spravuje člověk, může se stát, že se dlouhodobým čerpáním a nevracením cenných živin a zdrojů zpátky do krajiny místo našeho působení vyčerpá a dostaneme se do bodu, kdy v něm nemůžeme dělat nic. Vnějšími vlivy jsme donuceni se zastavit. Rekultivace krajiny se často týká např. uhelných dolů. Je několik způsobů, jak se zasaženou oblastí dále pracovat. V bakalářské práci, která nese název *Možnosti rekultivace opuštěných lomů* a která vznikla na Přírodovědecké fakultě UK, definuje Tomáš Müller dva hlavní způsoby realizace těchto zásahů, kterými je „*technická rekultivace a přirozená obnova*“.¹³⁹

Při technické rekultivaci se jedná o silný antropogenní zásah, pomocí kterého má dojít k usměrnění budoucího fungování krajiny. V druhém případě lze lokalitu zanechat přirozené obnově a využít procesu, se kterým se v přírodě často setkáváme, a to je *sukcese*, tedy přirozené zarůstání, které směřuje ke klimaxové podobě krajiny (u nás lesa).¹⁴⁰ Stanoviště se nechalo nazpět zarůst a vytvořilo se tak přirozené prostředí, které se popasovalo s antropogenními následky. Můžeme se setkat i s častým případem, kdy je místo zalito vodou a vznikne zde jezero. Také existuje cesta částečné rekultivace, která spočívá ve vzájemné spolupráci lidských a nelidských sil.

Pokud rekultivační myšlení vztáhneme opět na divadelní kontext, lze říci, že když se setkáme v procesu s krizí, je důležité dát prostředí čas na to, aby pracovalo i bez člověka, aby nám uprostřed našeho ostrova mohl vyrašit malý zárodek květiny, kterou přinesl vítr. Zároveň je ale potřeba jen čistě nesetrvat v prohlubující se stagnaci a myslet si, že se vše stane samo,

¹³⁸ WIKIPEDIE, Příspěvatelé. Rekultivace: Wikipedie. *Wikipedie: Otevřená encyklopedie*. [Online] Wikipedie, 19. 7 2023. [Citace: 13. 8 2023.] <https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Rekultivace&oldid=20193669>.

¹³⁹ MÜLLER, Tomáš. Bakalářská práce. *Možnosti rekultivace opuštěných lomů*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Přírodovědecká fakulta, 2018., s. 3.

protože i když se nás krize ve zkušebním procesu nedotýká přímo, tak se nikdy neděje mimo nás a vždy jsme její součástí. Nejnáročnější je vědomí, že na průběh krize se nelze téměř nikdy připravit, ale lze věřit sobě a prostředí, že ji zvládneme a s každou, kterou zažijeme, si vytvářet ze zažitých zkušeností nástroje, díky kterým dokážeme příští krizi lépe překonat. Zároveň je ale také dobré mít stále na vědomí, že i mimo pevninu ostrova nám může někdo pomoci, pokud si nevíme rady.

Na celé nazkoušení inscenace *Den jako stvořený* jsme měli vymezený čas jednoho měsíce. Největší změnou pro nás byl dočasný odchod režisérky ze zkoušení a zároveň na krátkou dobu odešel i náš scénograf. Ocitli jsme se tedy v uskupení čtyř herců a měli jsme před sebou méně jak dva týdny zkoušení v místě, v kterém jsme ovšem nemohli být tak často, jak bychom potřebovali. Zůstali s námi ještě dva další členové týmu, kteří do celého procesu přišli postupně. První jako podpora režijního týmu a druhý jako dramaturg a pomocná ruka režisérky. V procesu se tak stávalo, že rady a návody k herecké akci na zkouškách přicházely od více lidí, jejichž názor byl často protikladný a docházelo tak k zahlcení. Na zkoušení se vystříдалo více osobností a na jistou dobu, jak jsem zmínila, nastala i absence režiséra. Tento fakt napomohl k tomu, že se ukázala důležitost vnitřní práce herce, kdy je potřeba podněty, které přicházejí, třídít, recyklovat, vypustit, poupravit, přijmout za své a pak zjišťovat, zda následný produkt/pokus funguje. Zároveň nad tím můžeme uvažovat i tak, že součástí ekologického myšlení v herectví je, že materiál ve formě textů, hereckých poloh či hodinových improvizací na zkouškách (kdy se pro hledání dalších cest rozhodneme jet celé představení i dvakrát rychleji) nemusíme nutně všechen využít, ale to neznamená, že se nám nebude hodit na konci procesu nebo za pár let při budování úplně jiného ostrova.

Abych navázala na zkušenost s odchodem části tvůrčího týmu, tak do procesu jsme sice vstupovali s určenými rolmi, ale najednou bylo potřeba je změnit. Nešlo o to nikoho nahradit, ale najít jiný způsob fungování. V tu chvíli to pro nás byl velký šok, ale zpětně si uvědomuji, že to ze strany naší režisérky byl velmi odvážný, artikulovaný a upřímný přístup. Sama se nacházela v bezvýchodné situaci, s kterou jí kolektiv nedokázal pomoci, a v té chvíli bylo jediné možné řešení, a to dočasně opustit proces, aby mohl nezávisle na ní pokračovat a ona načerpat sílu a vrátit se. Na poslední týden zkoušení jsme byli opět celý tým pohromadě.

To, co si odnáším z každého náročného zkušebního procesu, je vděčnost za semknutí všech obyvatel ostrova. Celý proces je vytvářením kultury a určité dočasné komunity. V některých případech se ale z dočasné komunity může stát i komunita trvalá. Konkrétní činnost, při které jsme se jako tým semknuli, byl např. jednoduchý akt „vykýblování“ scénického bazénu, které nastávalo pravidelně na konci každé zkoušky, či jiné aktivity, které se nutně nepojily s divadelní

zkouškou, vznikaly organicky a přispívaly k prohlubování vztahů mezi námi (pro obrazovou dokumentaci likvidace bazénu viz *Příloha č.5*).

Nyní bych se chtěla vztáhnout ke scénografii a materiálu, který jsme používali. Hlavním scénickým objektem je bazén. Jeho hlavní funkcí, kterou jsme chtěli využít, je odraz vodní hladiny a světelné efekty, které tato skutečnost nabízí. Pokud se bazén napustí celý, dokáže pojmout až 700 litrů vody; na jednotlivé reprízy se napouští okolo 400 litrů. Ostatní scénografie celého projektu je z velké části beznákladová a dá se využít v případě ukončení reprízování pro jiný projekt a nabídnout tak materiál zpátky do oběhu.¹⁴¹ V průběhu zkoušení jsme se rozhodli přelévat vodu, kterou jsme využívali, do barelů, abychom omezili plýtvání zdroji vody. V kontextu 3C mě napadá jediný způsob, jak docílit závěrečné fáze cirkulace, a to uchovat vodu využívanou na reprízování a nabídnout ji např. k zalévání.

Při nastavení počátečních hranic břehu našeho ostrova jsme dostali praktická pravidla, která určila další směřování, jako např. přibližnou délku celého tvaru nebo rámec herectví, který vychází z pevného dramatického textu. Inscenace vzniká na půdě školy a pokud získá „povolenku“, může se z ní teoreticky vzato stát jeden z těch ostrovů, ke kterému se sjíždějí davy turistů (tedy inscenace má úspěch a může vyrazit mimo brány školy do reálného světa). S vědomím této možnosti si kladu otázku, zda v tom velkém moři, do kterého spadá i prostředí DAMU, nechybí základní myšlení, které studentům může přiblížit takové způsoby práce s materiálem, které přesahují jeho sezónní použití, které jsou udržitelnější.

Tato inscenace je v současné chvíli v uzavřeném tvaru, ale lze ji podrobit cyklickému uvažování od Tanji Beer. Týká se možnosti znovupoužití a recyklace dramaturgického materiálu, z kterého představení vychází, a pokusu projít si celým zkušebním procesem znovu od začátku. Jedná se tedy o podobnou myšlenku jako v případě inscenace *Proslov k národu* – nicméně v případě projektu *Den jako stvořený* podobný záměr zatím ještě nesměřuje k realizaci.

Jak jsem výše popsala, tak prvotním a hlavním zdrojem této inscenace byl dramatizovaný text konkrétní povídky. Tento materiál si prošel měsíčním zkoušením a celý tvar se uzavřel premiérou. Skrze optiku ekoscénografie lze premiéru vnímat jako druhou fázi z výše popsaných 3C, tedy fázi zvanou „oslava“. Ráda bych se zde inspirovala a vrátila k metaforickému popsání růstu rostliny od Tanji Beer, který zmiňuji v první část práce v kapitole *Ekologie materiálu*. V rámci „oslavy“ projde rostlina fází květu, opylení, ale také rozkladu a recyklace živin. Květ je mnohdy tou fází života rostliny, kterou nejvíce obdivujeme. Ale v kontextu budoucího plánování je důležité rozlišit, zda je rostlina *trvalkou*, která odkvete

¹⁴¹ Jedná se o dvacet plastových zahradních židlí a jedno lehátko, obojí se vždy vypůjčilo ze skladu Divadla DISK.

a její kořeny zůstanou v zemi (a proto je její životní cyklus podle názvu trvalý a opakující se), či *letničkou*, která odkvete a dochází k jejímu plnému rozkladu. Oslavou tedy nic nekončí, ale důležité je, abychom jako tvůrci převzali i za další fáze cyklu materiálu a představení zodpovědnost.

V kontextu možného pokračování práce na projektu *Den jako stvořený* přemýšlím, zda by nebylo možné pokusit se více přemýšlet o degradabilitě neboli rozložitelnosti celé inscenace jako o jednom z jejích důležitých aspektů. Pokud bych na současný tvar nahlédla kritičtěji, tak musím podotknout, že z hlediska nakládání s materiálem a hmotou není udržitelný, a to hlavně kvůli množství vyplývané vody.

2.3. Karkulka aneb Jak se do lesa, tak se z lesa těžko

V prvním semestru druhého ročníku studia je na KALDu tradičním klauzurním zadáním pohádka. Tato naše pohádková klauzura vznikla rok před výše zmíněnou inscenací *Den jako stvořený*. Většinou zkušební procesům v našem ročníku předcházelo vytvoření týmů, v nichž byly dopředu určené role: režisér, scénograf, herec. Zkoušení inscenace *Karkulka aneb Jak se do lesa, tak se z lesa těžko*¹⁴² bylo specifické tím, že se v týmu ocitli dva studenti oboru scénografie a dvě studentky oboru herectví.

V tomto případě určily břeh a pravidla našeho ekosystému zejména tyto faktory: zadání pohádky, materiál a následně vzniklá scénografie, která je dominujícím prvkem představení. Celé představení se točí okolo hlavního objektu lesa a myslím, že je dobrým příkladem toho, kdy se v procesu poslouchala hmota a látka, a díky tomu nám coby tvůrcům nabízel materiál během zkoušení nespočet možností v hledání cest, kudy se vydat. Do procesu jsme obě herečky vstupovaly s načrtnutým konceptem a vznikající scénografií. Pokud bych měla celý průběh zkoušení porovnat s druhým reflektovaným projektem, tak proces vzniku pohádky byl svým průběhem bezproblémový, krize nastávaly minimálně nebo se nám je povedlo rychle řešit. Proto se v této kapitole nebudu vztahovat pouze k procesu zkoušení, ale i ke zkušenostem, které se týkají následného reprízování, a k myšlenkám, které jsem si skrze tuto inscenaci objevila.

Premiéru měla *Karkulka* v květnu roku 2022 a od té doby se hrála na mnoha festivalech a divadelních i nedivadelních scénách jak u nás, tak v zahraničí. Při reprízování jsme se setkali se zpětnou vazbou, v jejímž rámci někteří diváci popisovali, že jim představení evokovalo

¹⁴² Připravili: Vavřinec Němec, Martin Tůma, Alena Novotná, Štěpánka Todorová; scénografie: Vavřinec Němec, Martin Tůma; hrají: Vavřinec Němec, Josef Neudeker, Alena Novotná, Štěpánka Todorová/ Anastázie Dobrodinská.

současný stav lesů a katastrofický dopad chování člověka na přírodu. Když jsem to poprvé zaslechla, tak jsem byla určitým způsobem potěšena, že tato třicetiminutová pohádka dokáže vyvolat takové pocity, a zároveň bylo zajímavé, že jsme do procesu nešli se záměrem, abychom diváky konfrontovali s přesně takovým apelem. Jak jsem uvedla, na začátku procesu jsme měli pouze základní koncept, kdy jsme věděli, že chceme na známý příběh o Červené Karkulce nahlédnout skrze její cestu lesem, skrze to, jaké obrazy v něm může vidět a koho může potkat. Abych dovysvětlila zmíněné reakce diváků, pokusím se inscenaci více přiblížit a popsat.

Na začátek musím zmínit, že celé představení je beze slov. Hlavním symbolem pohádky je malá postavička vyřezaná ze dřeva (o velikosti přibližně palce) a zabalená v kousku červené látky. Představuje Karkulku, která prochází lesem a setkává v něm různé postavy (myš, datla, šplhavce, maratonce, zbloudilého běžce, myslivce, ptáčka a dřevorubce). Nutno dodat, že všechny loutky jsou připevněné na dlouhý drátech, kterými saháme do hlubokého lesa, tvořeného přes jeden metr vysokými třískami, které jsou docela těsně u sebe nabodány do spodní otočné kruhové plochy (viz *Příloha č. 6*). V průběhu dění dochází k poměrně radikálním zásahům do dřevěného objektu, např. v podobě zakládání malého lesního požáru nebo zapalování střelného prachu. Důležitými a dominantními komponenty jsou světla a zvuk – celý objekt je ozvučen dvěma kontaktními mikrofony. Celé představení končí vykácením téměř celého lesa a postava pozorovatele – Karkulky – se ztratí pod haldou zasněžených stromů. Nastává ticho a postupně se setmí.

Myslím, že v našem tvůrčím procesu jsme se začali přirozeně vztahovat k tomu, co je kolem nás, a vytvořili jsme tak do jisté míry odraz současného světa a prostředí bez toho, abychom to museli doslovně ukázat. Podobně jako hovoří Rynda o pojmu *ekologie*,¹⁴³ tak je v tvorbě někdy důležité neklást takový důraz na snahu nalézt a pevně pojmenovat téma, ale spíše si být vědomi, v jaké době se nacházíme a jaký je kontext naší tvorby – a nechat téma přijít.

V průběhu reprízování této pohádky jsme se zúčastnili jedné z diskusí festivalu *Přelet nad loutkářským hnízdem*, kde jsme se spolu s ostatními tvůrci dotkli tématu, že se současná loutková představení začínají čím dál tím víc vztahovat k prostředí, v kterém se příběh či hlavní hrdina nachází. V některých případech se v nich už ani nemusí jednat o jasný narativní příběh, ale jde spíše o předání atmosféry, jako je tomu v případě *Karkulky*. Tento způsob zobrazování souvisí i s tvorbou skupiny Goat Island, kdy se tvůrci nesnaží vytvářet jasnou narativní linku, ale predestinují divákovi krajinu, ve které může vnímat i vlastní souvztažnost k celku. Možná

¹⁴³ RYNDA, Ivan, PUOBIŠOVÁ, An. IVAN RYNDA: NĚKDY POUŽÍVÁM MÍSTO SLOVA EKOLOGIE SLOVO OKOLOGIE.

tedy takové scénické tvary v podstatě pracují s čímsi, co by se dalo nazvat „ekologickou dramaturgií“?

Ten samý rok, co jsme dokončili a začali hrát *Karkulku*, jsem začala mít nutkání vytvořit další pohádku, která by měla oproti této inscenaci minimální technické požadavky. V té době jsem se skrze aktivismus začala zajímat o kulturu původních obyvatel v oblasti amazonského pralesa, o proces zabírání a vytěžování jejich půdy a o problematiku deforestace. V návaznosti na to jsem začala přemýšlet nad tím, jakou stopu může civilizovaný člověk, který je ovlivněn industrializací a rostoucím kapitalismem, zanechat v přírodě a v původní kultuře, která s přírodou žije v souladu a v rovnováze. Došla jsem k závěru, že vždy dojde k nějakému zanechání stopy a k ovlivnění dané kultury, ale můžeme se rozhodnout, jaký bude mít tato intervence dopad, zda pozitivní, či negativní.

Rozhodla jsem se tuto myšlenku aplikovat na prostředí českého lesa a krajiny. Konkrétně na místo letního tábořiště Třebíčko, kam jezdím od svých tří let. Toto místo se nachází na jihu Čech nedaleko města Benešov nad Černou a je příkladem těch částí světa, kde neexistuje signálové připojení (pouze pokud se vydáte na vedlejší kopec); člověk se koupe v řece, přes den si čte, hraje hry, uvaří si na kamnech, večer zpívá u ohně a hraje na kytaru. Po několik desítek let na tomto místě vzniká komunita, která se na týden potká a vytváří společný zážitek sobě navzájem. Jedná se o čas, kdy skupina lidí, která povětšinou ve svém běžném životě existuje odděleně a věnuje se běžnému životu odkázanému na režim práce a výkonu, tak tady funguje jako kolektiv. Když jsme zkoušeli naši pohádku o Karkulce, měla jsem pocit, že jsme všichni tvořili dohromady a mezi námi nebyl nikdo, kdo by nepřispíval nápady – vytvořili jsme skutečný dočasný kolektiv. Podobně to funguje i na tomto místě: úkoly jsou rozdělovány a navzájem si pro sebe tvoříme program. Chtěla jsem tak nabídnout sdílený zážitek a přispět do života komunity. Loutkové představení nese název *Sankt Gabriela*, který vychází z historického pojmenování našeho tábořiště, v jejíž oblasti byla dříve železářská huť, a příběh pohádky se týká vzniku řeky, která tábořištěm protéká.¹⁴⁴ Mým cílem bylo vytvořit představení, které bude jednak pojít téma s historií místa, v němž budou zároveň použity lokální materiály, které po odehrání (skrze slovník ekoscénografie „po oslavě“) budu moci navrátit do jejich původního ekosystému, a které mi umožní za minimálních podmínek nechat vzniknout intimní zážitek.

¹⁴⁴ KURZ, Michal. Sankt Gabriela (Třebíčko) - Historie lokality. *Zaniklé obce a objekty*. [Online] 9. 8 2008. [Citace: 13. 8 2023.] <http://www.zanikleobce.cz/index.php?lang=d&detail=1449651>.

Samotná tvorba a idea těchto představení se pojí s myšlenkou Tanji Beer, kterou jsem zmiňovala na začátku práce v kapitole *Ekologie a ekologické myšlení* a pro její zdůraznění si ji dovolím vložit znovu i nakonec.

*„Ekologické myšlení vyžaduje, abychom rozšířili vnímání vlastní identity o způsob, jakým nahlížíme na sebe sama ve vztahu ke světu kolem nás.“*¹⁴⁵ Dále pokračuje: *„V performativní praxi by to mohlo být interpretováno jako rozšíření identity od ‚já‘ jako umělce k úvahám o tom, jak bych mohl vytvořit dílo, které se aktivně zapojuje do komunit i do ‚živého světa‘.“*¹⁴⁶

Představení *Karkulka aneb Jak se do lesa, tak se z lesa těžko* se hraje více jak rok a všechny nás stále baví a je i divácky úspěšné – přesto je namístě už nyní uvažovat, jaká je jeho další cesta. Co se stane se vzniklou scénografií? Jaká je její možná transformace? Podobně jako uvažuji o možnostech recyklování materiálu u projektu *Den jako stvořený*, tak bych se s naším kolektivem chtěla zamyslet nad tím, kam by mohla spět naše pohádka o cestě Karkulky.

¹⁴⁵ Beer, Tanja. Ecological Thinking: Ecoscenography. *Web Ecoscenography*. [Online] [Citace: 7. 7 2023.] <https://ecoscenography.com/ecological-thinking/> Původní text: „Ecological thinking requires a broadening of identity in how we see ourselves in relationship to the world around us.“ Vlastní překlad autorky práce.

¹⁴⁶ Tamtéž. Původní text: „In performance practice, this could be interpreted as a widening in identity from ‘me’ as the artist to considering how I might create work that actively engages with communities as well as the ‘living world’.“ Vlastní překlad autorky práce.

Závěr

A co mají tedy ekologie a divadlo společného?

Na začátku práce jsem popsala svůj vztah k ekologii a udržitelnosti, který vycházel hlavně z mé osobní zkušenosti z aktivistického prostředí. V průběhu několika let prošel můj názor na tato témata několika fázemi. První z nich bych označila jako euforický stav a zároveň jako určitý stav „emergency“, kdy člověk „nevidí, neslyší“ názory zvenčí a pouze jedná, tak aby se vyrovnal se svojí morální odpovědností k přírodě a k postupující změně klimatu. Druhou fází je prozření, kdy člověk dojde ke zjištění, že se svými rozhodnutími uzavřel do argumentační bubliny, a reakcí na tuto skutečnost může být vyčerpání, dopad enviromentálního žalu, distancování se od tématu udržitelnosti a stáhnutí se do ústraní. Poslední fází je postupný návrat a určitá rekultivace a rehabilitace původního názoru, kdy se člověk postupně učí – jak zmiňuje Lin Hixson – určité akčnosti v životě a v tvorbě v podobě malých krůčků a zjišťuje, že se ona akčnost nemusí týkat jen velkých fyzických gest, ale že může být realizována také i ve formě otevřenosti a citlivosti vůči impulsům, které přicházejí z lidského i nelidského světa.

Pokud bych měla popsat pro mě nejdůležitější informaci, kterou jsem zjistila v průběhu psaní celé této práce, tak je to myšlenka týkající se schopnosti divadla „vracet se zpět“ a recyklovat to, co už bylo. Zmíněný historik umění T. J. Demos v závěru své eseje uvádí možné utopické řešení, které se má popasovat s dopadem estetiky žehem: „*Z jejich popela musí vybudovat nové světy.*“¹⁴⁷ Ale právě vybudování *nového* může znamenat zpracování toho, co zbylo, zpracování odkazů starého světa a jejich použití jiným způsobem.

Dalším přínosem této práce byla recyklace mých zkušeností, které jsem během studia zažila a dokázala jsem si je skrze nástroje jiných umělců a skupin vysvětlit, zpětně lépe uchopit.

Psaní celého tohoto textu pro mne bylo velkou výzvou, díky které jsem měla možnost seznámit se s nespočtem autorů, divadelních skupin, ekologů a teoretiků, které bych jinak neměla možnost skrze jejich práci aspoň částečně poznat a dotknout se jejich uvažování směrem k ekologickému myšlení. Do celého dvouměsíčního procesu tvorby jsem vstupovala s vědomím, že nejsem odborníkem v tématu vědy či ekologie, ale podobně, jako se zmiňuje český poutník Jan Zemánek v dokumentu *Hledání ekologického myšlení* (2006) o svém vztahu ke krajině, tak i sama vnímám svůj vztah k procesu tvorby této práce. „*Učím se, jak vnímat, přes fascinaci se dostat dovnitř.*“¹⁴⁸ Zároveň jsem si vědoma, že se nejedná o hluboké proniknutí do problematiky, jakým způsobem divadlo a performativní umění pracuje s aspekty

¹⁴⁷ DEMOS, T. J. Síla ohně aneb Estetika žehem. In: Peter Sit (ed). *Klimatická kríza.txt*. [překl.] Vít BOHAL. místo neznámé : Display, 2020. ISBN 9788097156930., s. 23.

¹⁴⁸ ŠKRDLANT, Tomáš. *Hledání ekologického myšlení*. [účink.] JAN ZEMÁNEK. 2006.

ekologie v tvorbě, ale myslím, že přesto vznikl dobrý základ pro další zkoumání, které chci zohlednit ve svém navazujícím studiu magisterského programu na KALD DAMU.

A nakonec si dovolím malou vsuvku. V neděli 13. 8. jsem si volala s mými staršími příbuznými (kteří se velkou část svého života věnovali divadlu), aby mi popřáli k svátku. Nejdříve proběhlo přání, klasické otázky o tom, jak se každý člen rodiny má a co zrovna dělá, a nakonec padla i otázka na téma mé bakalářské práce. Zprvu reagovali vcelku pobaveně a udiveně, jako kdyby jim představa spojení ekologie a divadla byla vzdálená a – jak popisují výše v citaci z knihy *All Art is Ecological* od Timothyho Mortona – připomínala jim vstup do kláštera.¹⁴⁹ Nakonec následovala s humorem podaná otázka, zda v práci budu řešit také např. problematiku obdarovávání herců a hereček živými květinami na děkovačkách a případný apel, aby zaměstnanci divadla nejedli maso.

Ač byla jejich otázka podaná s větší mírou nadsázky, tak tento příklad popisuje pouze jeden z možných způsobů, jak lze vnímat ekologii v divadle. Možná jde o první stupeň rozvíjení ekologického myšlení, kdy dokážeme vědomě zapojovat ekologický úhel pohledu do úvah a reflexí nad okolním světem. Na začátku psaní této práce jsem to vnímala velmi podobně, ale postupně se mi tento pohled začal otvírat a témata prorůstala jako kořeny stromu a sem tam vyrostl i nějaký výhonek a myšlenka, která dosud není usazená a spojená, ale možná na ni teprve přijde čas. Pokud mám říci, co je výsledkem mé práce, tak snaha o to naleznout více perspektiv ekologického myšlení v divadle a detekovat oblasti, do nichž všech může pronikat.

A pokud některá z myšlenek, které jsem napsala, naklíčí u někoho ze čtenářů zárodek rekultivace ekologického myšlení, tak byl cíl této práce v jistém smyslu splněn.

¹⁴⁹ MORTON, Timothy. *All Art is Ecological*. místo neznámé : Penguin Classics, 2021. ISBN 9780141997001.

Seznam použitých zdrojů

1. S. M., Blumfeld. O POSVÁTNOSTI ČASU: Baraka . *Web Baraka*. [Online] [Citace: 29. červen 2023.] https://www.baraka.cz/Baraka/b_7/b_7_o_posvatnosti_easu.html.
2. BOTTOMS, Stephen, GOULISH, Matthew. *Small Acts of Repair: Performance, Ecology and Goat Island*. London : Routledge , 2007. ISBN 9780415365154.
3. BATESON, Gregory. *Ekologie mysli*. [překl.] Pavel ČERNOVSKÝ a Marek KUČERA. Bautan : Malvern, 2000. ISBN 978-80-7530-151-2.
4. MORTON, Timothy. *All Art is Ecological*. místo neznámé : Penguin Classics, 2021. ISBN 9780141997001.
5. PLAMÍNEK, Jiří. Ekosystém: Sociologická encyklopedie. *Sociologická encyklopedie*. [Online] Akademia, 11. 12 2017. [Citace: 30. červen 2023.] <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Ekosyst%C3%A9m>.
6. RÝGROVÁ, Michaela. *Udržitelné divadlo*. Praha : Pražská scéna, 2014. ISBN 9788086102900.
7. BEER, Tanja. The living stage: Tanja Beer. *Web Tanja Beer*. [Online] 2015. [Citace: 11. 7 2023.] <http://www.tanjabeer.com/the-living-stage>.
8. —. *Ecoscenography: An Introduction to Ecological Design for Performance*. Singapore : Springer Verlag, 2021. ISBN 978-981-16-7177-7.
9. TEJNOROVÁ, Petra. Velkam tu maj dijary. In: Marta Ljubková (ed). *Šťastná generace: Režiséři z Alterny*. Praha : Pražská scéna, 2013. ISBN 9788086102863.
10. KRÁL, Miroslav. Entropie: Sociologická encyklopedie . *Sociologická encyklopedie* . [Online] Akademia, 21. 12 2017. [Citace: 24. 7 2023.] <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Entropie>.
11. KELLER, Jan. Krize: Sociologická encyklopedie. *Sociologická encyklopedie* . [Online] Academia, 11. 12 2017. [Citace: 25. 7 2023.] <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Krize>.
12. ABRAM, David. *Kouzlo smyslů*. [překl.] Michaela Melechovská a Jiří Zemánek . Praha : DharmaGaia, 2013. ISBN 9788074360244.
13. CHAUDHURI, Una. *There Must Be a Lot of Fish in That Lake": Toward an Ecological Theater*. místo neznámé : Duke University Press, 1994.
14. KOŤÁTKOVÁ, Eva. o nás: art re use. *art re use*. [Online] art re use. [Citace: 9. 7 2023.] <https://www.artreuse.cz/o-nas/>.

15. WIKIPEDIE, Přispěvatelé. Ekonomie: Wikipedie. *Wikipedie*. [Online] Wikipedie: Otevřená encyklopedie, 29. Červen 2023. [Citace: 2. Červenec 2023.] <https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Ekonomie&oldid=22927033>.
16. BEER, Tanja. Ecological Thinking: Ecoscenography. *Web Ecoscenography*. [Online] [Citace: 7. 7 2023.] <https://ecoscenography.com/ecological-thinking/>.
17. BEER, Tanja. The living stage. Online. 2014-05-27. Dostupné z: <https://vimeo.com/96557992>. [citováno 2023-07-28].
18. NEŠPOR, Zdeněk. Sociologická encyklopedie: Ekologie. *Sociologická encyklopedie*. [Online] Academia, 10. 11 2018. [Citace: 29. 6 2023.] <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Ekologie>.
19. SMOLÍK, Robert. ML_KALD_Hledani_stylu_Udržitelné_divadlo_Smolik. *Web DAMU*. [Online] 2. 1 2020. [Citace: 29. 6 2023.] https://www.damu.cz/media/ML_KALD_Hledani_stylu_Udr%C5%BEiteln%C3%A9_divadlo_Smolik_14012020.pdf.
20. RYNDA, Ivan, PUOBIŠOVÁ, An. IVAN RYNDA: NĚKDY POUŽÍVÁM MÍSTO SLOVA EKOLOGIE SLOVO OKOLOGIE. *materialtimes*. [Online] 7. 7 2016. [Citace: 9. 7 2023.] <https://www.materialtimes.com/ptame-se/ivan-rynda-nekdy-pouzivam-misto-slova-ekologie-slovo-okologie.html>.
21. WIKIPEDIE, Přispěvatelé. Ekologie: Wikipedie. *Wikipedie: Otevřená encyklopedie*. [Online] Wikipedie, 5. 4 2023. [Citace: 30. 6 2023.] <https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Ekologie&oldid=22609155>.
22. BEER, Tanja. About: Ecoscenography. *Web Ecoscenography*. [Online] [Citace: 29. 6 2023.] <https://ecoscenography.com/about/>.
23. DRAGO, Ivan. Ekonomie: Multimediaexpo. *Multimediaexpo*. [Online] 21. 5 2014. [Citace: 2. 7 2023.] <http://www.multimediaexpo.cz/mmecz/index.php/Ekonomie>.
24. About: Every house has a door. *Every house has a door*. [Online] [Citace: 28. 7 2023.] <https://www.everyhousehasadoor.org/about>.
25. Archiv programu: Alfred ve dvoře. *Alfred ve dvoře*. [Online] Motus. [Citace: 28. 7 2023.] <http://archiv.alfredvedvore.cz/cs/program-archiv/scarecrow--every-house-has-a-door-usa--essi-kausalainen-fin-?pid=615&bck=program>.
26. Portfolio: Hanga Gote. *Handa Gote*. [Online] JEDEFRAU.ORG. [Citace: 28. 7 2023.] <http://handagote.com/portfolio/prales/>.

27. The living stage: Tanja Beer. *Tanja Beer*. [Online] 2015. [Citace: 28. 7 2023.] <http://www.tanjabeer.com/the-living-stage>.
28. PECKA, Vojtěch. Práce. In. Katarína Hládeková a (eds.), Vojtěch Pecka. *Neúplný atlas regenerace*. Brno : UTOPIA LIBRI, 2022. ISBN 9788021460355.
29. WIKIPEDIE, Přispěvatelé. Ostrov: Wikipedie. *Wikipedie: Otevřená encyklopedie*. [Online] Wikipedie, 31. 5 2023. [Citace: 28. 7 2023.] <https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Ostrov&oldid=22846035>.
30. *CEDIT07: Nehierarchická organizace*. KOUBOVÁ, Alice. Problémem hierarchie není její hierarchičnost. Co je tedy problém? [editor] Barbora Liška , Jakub Liška a Petr Kubala. 7, Brno : Centrum experimentálního divadla, p.o., 2021, CEDIT. ISSN 26947765.
31. *CEDIT10: Nerůst*. CITRÁKOVÁ, Viktória a FRAŇKOVÁ, Eva. Myšlenková mapa nerůstu. 10, Brno : Centrum experimentálního divadla, p.o., 2023. ISSN 26947765.
32. Nerůst, 2021/22 - Sezona 47:.. *HaDivadlo tumblr*. [Online] HaDivadlo, 2021. [Citace: 4. 8 2023.] <https://hdivadlo.tumblr.com/post/671820575193382912/202122-sezona-47-ner%C5%AFst>.
33. MÜLLER, Tomáš. Bakalářská práce. *Možnosti rekultivace opuštěných lomů*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Přírodovědecká fakulta, 2018.
34. *CEDIT10: Nerůst*. CITRÁKOVÁ, Viktória. Růst nerůst v HaDivadle. 10, Brno : Centrum experimentálního divadla, p.o., 2022. ISSN 26947765.
35. WIKIPEDIE, Přispěvatelé. Břeh: Wikipedie . *Wikipedie: Otevřená encyklopedie*. [Online] Wikipedie, 22. 1 2022. [Citace: 5. 8 2023.] <https://cs.wikipedia.org/wiki/B%C5%99eh>.
36. GENNVI, Göran - The heartbeat is wild by Dr David Abram. Online. 2010-11-24. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=2HRR4Mee8Ec>. [citováno 2023-08-6]. [Online]
37. JURÁNI, Milo. (host) Milo Juráni: Eko-dramaturgie, post-antropocén v divadle, mimo/lidští protagonisté., a další. [Online] 5. 7 2021. [Citace: 7. 8 2023.] <https://open.spotify.com/episode/40exf8uEOeZKwqcCpDZdti>.
38. GODOVIČ, Marek. SME KRAJINA: PRÍBEH ĽUDÍ, PRIEHRADY A ČASU (Petra Tejnorová, Marta Ljubková a kol.). [Online] 2023. [Citace: 8. 8 2023.] file:///C:/Users/U%C5%BEivatel/Downloads/SME-KRAJINA_Pribeh-ludi-priehrady-a-casu.pdf.

39. MOTAL, Jan. Blog: Pryč s politikou, sem s přírodou! [Online] 10. 12 2019. [Citace: 8. 8 2023.] <https://www.janmotal.cz/index.php/2019/12/10/blog-pryc-s-politikou-sem-s-prirodou/>.
40. HOLDEN, Robert. Landscape Architecture Magazine, Ecological Theater. *JSTOR*. [Online] 2002. [Citace: 9. 8 2023.] <https://www.jstor.org/stable/44674859>.
41. DEMOS, T. J. Síla ohně aneb Estetika žehem. In: Peter Sit (ed). *Klimatická kríza.txt*. [překl.] Vít BOHAL. místo neznámé : Display, 2020. ISBN 9788097156930.
42. TEJNOROVÁ, Petra. *E-mailová korespondence s Petrou Tejnorovou* . Soukromý archiv Aleny Novotné., 11. 8 2023.
43. About the project: The Nature of Us. *The Nature of Us*. [Online] 2021. [Citace: 12. 8 2023.] <https://natureofus.art/>.
44. O nás: Temporary Collective. *Temporary Collective*. [Online] TEMPORARY COLLECTIVE, Z.S. [Citace: 12. 8 2023.] <https://temporarycollective.cz/o-nas/>.
45. KURZ, Michal. Sankt Gabriela (Třebíčko) - Historie lokality. *Zaniklé obce a objekty* . [Online] 9. 8 2008. [Citace: 13. 8 2023.] <http://www.zanikleobce.cz/index.php?lang=d&detail=1449651>.
46. WIKIPEDIE, Příspěvatelé. Rekultivace: Wikipedie . *Wikipedie: Otevřená encyklopedie*. [Online] Wikipedie, 19. 7 2023. [Citace: 13. 8 2023.] <https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Rekultivace&oldid=20193669>.
47. KAMENÁ, Markéta. Eden Project - reference . *Nové formy* . [Online] 2012. [Citace: 14. 8 2023.] <https://www.noveformy.cz/blob/blob-reference/eden-project/>.
48. Jenseits der natur volksherrschaft im garten: Archiv. *Impuls festival*. [Online] 2019. <https://archiv.impulsfestival.de/2019/festival/jenseits-der-natur-volksherrschaft-im-garten>.
49. For forest, Klaus Littmann trees stadium installation . *dezeen*. [Online] 10. 9 2019. <https://www.dezeen.com/2019/09/10/for-forest-klaus-littmann-trees-stadium-installation-austria-design/>.
50. "FOR FOREST – The Unending Attraction of Nature", a temporary Art Intervention by Klaus Littmann. 2019. *Klaus Littmann*. [Online] 2019. [Citace: 15. 8 2023.] <http://www.klauslittmann.com/en/projects/for-forest-nil-the-unending-attraction-of-nature-a-temporary-art-intervention-by-klaus-littmann-2019>.
51. 2021/22 — Sezona 47: Nerůst. *HaDivadlo*. [Online] 2021. [Citace: 15. 8 2023.] <https://haktivadlo.tumblr.com/post/671820575193382912/202122-sezona-47-ner%C5%AFst>.

52. RAUT #5: NERŮSTEM PROTI VYHOŘENÍ. *MATTER OF ART*. [Online] 2021. [Citace: 15. 8 2023.] <https://matterof.art/cz/podcast/podcast-raut-5-nerust-degrowth-hranicar-hadivadlo>.
53. ŠKRDLANT, Tomáš. *Hledání ekologického myšlení*. [účink.] Jan ZEMÁNEK. 2006.

Příloha 1

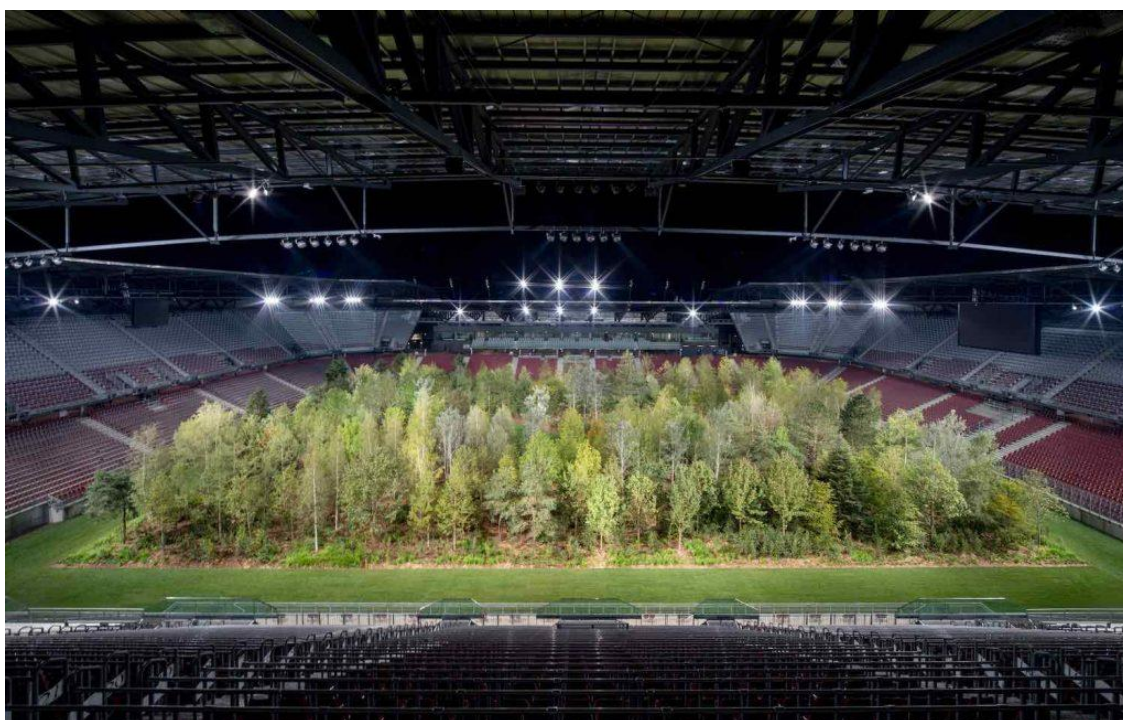


*Fotografie 1 - Představení Club Real: Jenseits der Natur,
Zdroj: Jenseits der Natur_Volksherrschaft im Garten: Archiv. Impuls festival. [Online] 2019.
<https://archiv.impulsfestival.de/2019/festival/jenseits-der-natur-volksherrschaft-im-garten>.
Autor fotografie: Michael Indenbaum*

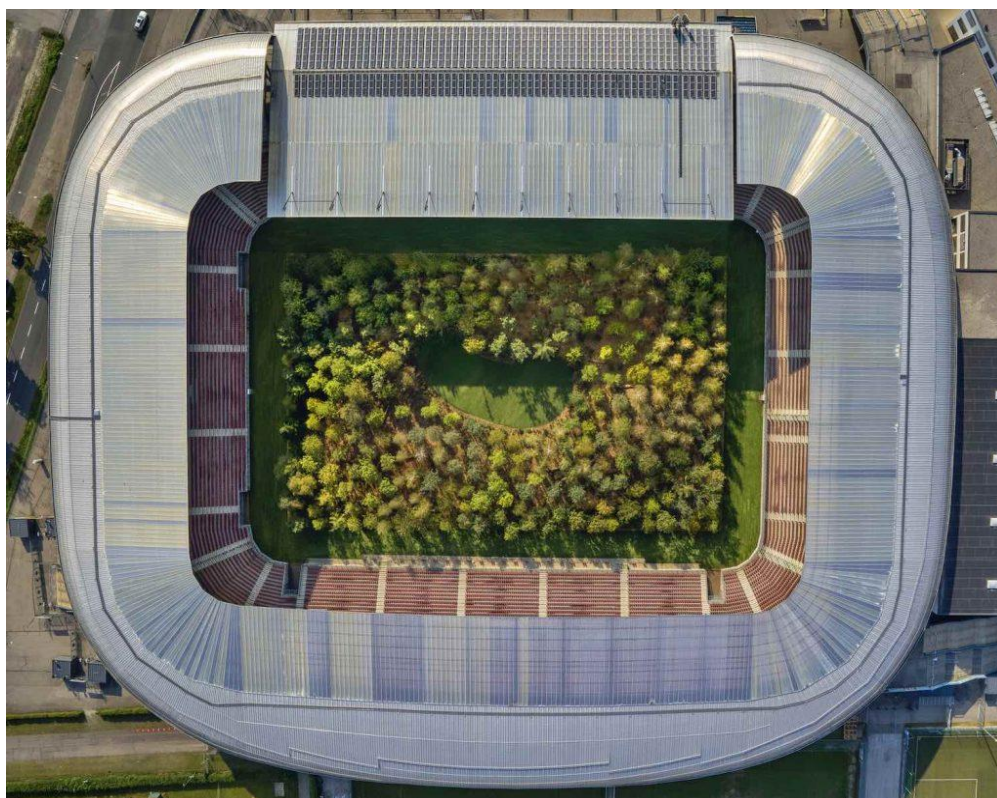


*Fotografie 2 - Představení Club Real: Jenseits der Natur,
Zdroj: Jenseits der Natur_Volksherrschaft im Garten: Archiv. Impuls festival. [Online] 2019.
<https://archiv.impulsfestival.de/2019/festival/jenseits-der-natur-volksherrschaft-im-garten>.
Autor fotografie: Michael Indenbaum*

Příloha 2



Fotografie 3 – Instalace Klaus Littmann FOR FOREST – The Unending Attraction of Nature
Zdroj: For forest Klaus Littmann trees stadium installation . dezeen. [Online] 10. 9 2019.
<https://www.dezeen.com/2019/09/10/for-forest-klaus-littmann-trees-stadium-installation-austria-design/>.
Autor fotografie: Gerhard Maurer



Fotografie 4 – Instalace Klaus Littmann FOR FOREST – The Unending Attraction of Nature
Zdroj: For forest Klaus Littmann trees stadium installation . dezeen. [Online] 10. 9 2019.
<https://www.dezeen.com/2019/09/10/for-forest-klaus-littmann-trees-stadium-installation-austria-design/>.
Autor fotografie: Gerhard Maurer

Příloha 3



Fotografie 5 - Tim Smit: The Eden Project,
Zdroj: A1personage at en.wikipedia – Vlastní dílo Transferred from en.wikipedia, Volné dílo,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=17254898>



Fotografie 6 – Tim Smit: The Eden Project
Zdroj: Stevekeiretsu – Taken by myself Originally from en.wikipedia; description page is/was
here.2005-04-03 20:29 Stevekeiretsu 900×603×8 (508261 bytes) Inside the Humid Tropics

Příloha 4



Fotografie 7 – Tanja Beer: The Living Stage (Castlemaine)
Zdroj: The Living Stage: Tanja Beer. Tanja Beer. [Online] 2015. [Citace: 28. 7 2023.]
<http://www.tanjabeer.com/the-living-stage>. Autor fotografie: Gisela Beer



Fotografie 8 – Tanja Beer: The Living Stage (Cardiff)
Zdroj: The Living Stage: Tanja Beer. Tanja Beer. [Online] 2015. [Citace: 28. 7 2023.]
<http://www.tanjabeer.com/the-living-stage>. Autor fotografie: Valeria Pacchiani

Příloha 5



*Fotografie 9 – Zkouška představení Den jako stvořený, akce vykýblování,
Zdroj: Osobní archiv autorky páce., Autorka fotografie: Alena Novotná*



*Fotografie 10 – Premiéra představení Den jako stvořený (2022)
Zdroj: Osobní archiv Alena Novotné Autorka fotografie: Alex Chudá*

Příloha 6



*Fotografie 12 – Premiéra představení Karkulka aneb Jak se do lesa, tak se z lesa těžko (2022).
Zdroj: Osobní archiv Aleny Novotné, Autor fotografie: Mike Ma*



*Fotografie 11 – Obraz hořícího lesa.
Zdroj: Osobní archiv Aleny Novotné, Autor fotografie: Mike Ma*