

Akademie múzických umění v Praze

Divadelní fakulta

Dramatická umění

Scénografie alternativního a loutkového divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Mezi poezií a objektovým divadlem

Berta Doubková

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
Stage Design of Alternative and Puppet Theatre

BACHELOR'S THESIS

Between Poetry and Object Theatre

Berta Doubková

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

Academic title: BcA.

Prague, august 2023

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem

Mezi poezií a objektovým divadlem

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

.....

Berta Doubková

Poděkování

Děkuji Karolině Plickové za trpělivost, inspiraci a podporu při vedení této práce. Děkuji Honzovi Froňkovi za divadelní spolupráci. Děkuji Terezii Petiškové za zapůjčení literatury a svému bratru Hubertovi za její vynesení do schodů. Děkuji také své pratetě Lence za poskytnutí elektrické zásuvky v divočině.

Abstrakt

Tato bakalářská práce se skrze reflexi autorské inscenace *Pole není moře* zabývá výzkumem vztahu *slovo-objekt-akce* a autorské tvorby na hranici mezi literární poezií a objektovým divadlem. Zkoumá dvě hraniční oblasti řazené do umělecko-historického kontextu vizuální poezie. *Poezii objektovou*, v níž se trojrozměrný objekt stává jazykem či složkou poetického díla a *poezii performativní*, která se realizuje performativním jednáním. Na půdorysu širší reflexe myšlenkových kontextů projektu *Pole není moře* práce analyzuje autorský pohyb po krajině, v textu, mezi objekty a na jevišti, všímá si přitom takových pojmů jako *vágní terén*, *prázdnota* nebo *poetický akt*. Práce dále rozebírá a srovnává jednotlivé fáze zkoušení a podoby projektu, které *Pole není moře* nabíralo v průběhu dvou let, a formuluje komplexní tvůrčí zkušenost jeho autorky v roli scénografky, autorky textu i performerky.

Abstract

Through the reflection of the authorial performance *The Field is not a Sea*, this bachelor's thesis deals with the research of the *word-object-action* relationship and the creative production on the border between literary poetry and object theater. It examines two border areas in the art-historical context of visual poetry. *Object poetry*, in which a three-dimensional object becomes the language or component of a poetic work, and *performative poetry*, which is realized through performative action. Through broader reflection of the thought contexts of the project *The Field is not a Sea*, the work analyzes the author's movement across the landscape, in the text, between objects and on the stage, noting concepts such as *vague terrain*, *emptiness* or *poetic act*. The thesis further analyzes and compares the individual phases of rehearsal and the changing forms which the project *The Field is not a Sea* took over the course of two years. The thesis formulates the complex creative experience of its author in the role of a scenographer, a text author and a performer.

Obsah

Úvod	1
Umělecko-historický kontext	2
1.1 K formální složce představení <i>Pole není moře</i>	2
1.1.1 Vizuální poezie	2
1.1.2 Poezie objektová	4
1.1.3 Poezie performativní	10
2 Vybrané myšlenkové prameny ve vztahu k inscenaci <i>Pole není moře</i>	14
2.1 Ke krajině	14
2.1.1 Z vágního terénu na pole	14
2.1.2 Pole jako pomlka aneb pole poetické	17
2.2 K textu	18
2.2.1 Textové inspirace a nakládání s prázdnem	19
2.2.2 Text v představení <i>Pole není moře</i>	25
2.3 K objektům	28
2.3.1 Hledání výtvarného klíče	28
2.3.2 Volba konkrétních objektů	31
2.4 K performativním činnostem	33
2.4.1 Poetický akt	33
2.4.2 Seznam infantilních činností	35
2.4.3 Hospodaření na poli a na jevišti	36
3 Tři fáze vývoje inscenace <i>Pole není moře</i>	38
3.1 První fáze: sedm performancí v terénu	38
3.1.1 Zacpávání kuželu	39
3.1.2 Zahrabání a vyhrabání Ovladače	40
3.1.3 Cesta na Měsíc	41
3.1.4 Orání pole vidličkou	41
3.1.5 Chůze v poli	42
3.1.6 Pašování divoké květeny	43
3.1.7 Podrbání	43

3.2	Druhá fáze: Work in progress na klauzurách	44
3.3	Třetí fáze: Dokončení v MeetFactory	46
	Závěr.....	49
	Seznam použitých zdrojů.....	50

Seznam příloh

- Příloha 1 – Sentence
- Příloha 2 – Otázky

Úvod

Tato bakalářská práce má přibližně strukturu osmicípé hvězdice. Její cípy sice trčí různými směry, v jejím středu, kde leží můj absolventský projekt *Pole není moře*, se ovšem spojují.

V prvním cípu a kapitole své hvězdice se zamýšlím nad tím, jak by se dal charakterizovat intermediální vztah textového a performativně-scénografického komponentu inscenace *Pole není moře*. Abych vztah mohla prozkoumat, vypravím se na exkurz do oblasti vizuální poezie druhé poloviny 20. století a pokusím se v této sféře vysledovat takové linie práce s poezií, ve kterých text získává výrazný vztah k trojrozměrnému materiálnímu objektu nebo performativnímu jednání. Pohybuji se tedy v oblasti mezi konceptuální literaturou a výtvarným uměním a jako oporu pro orientaci v tomto terénu volím dva pojmy: *objektová a performativní poezie*.

Mezi pomyslným druhým a pátým cípem hvězdice načrtnu myšlenkové kontexty a linie inspiračních zdrojů, na jejichž půdorysu projekt *Pole není moře* vznikal. Nejprve se vydám na cestu z domova krajinou *vágního terénu* směrem na *pole*. Popíšu, jak jsem nacházela vztah k pustě a nesrozumitelně jevící se krajině, a jaký způsob čtení z této krajiny z ní vytvořil území podnětné a ponoukající.

Jako tenká linka se prací vine pojem *prázdnoty*, který nahlédnu v různých posunech významu, zejména však ve smyslu otevřeného prostoru pro objevování, intuici a vlastní představivost recipienta i tvůrce uměleckého díla. Na základě vybraných literárních inspirací vázajících se ke vzniku textové složky *Pole není moře* formuluji obecnější tvůrčí přístupy, a to nejen k textu, ale i k širší divadelní práci. Nevyhnu se ani otázkám, jak s daným *prázdným* prostorem nakládat vědomě a co může znamenat pečlivost a opatrnost při vymezování hranic těchto prázdných prostorů tak, abychom se v nich zcela neutopili.

V rámci čtvrté a páté části práce se budu zabývat způsobem „ztrojrozměnění“ textového komponentu *Pole není moře* směrem k performativnímu aktu. Představím své řešení výtvarného klíče dané inscenace, přístup k výběru konkrétních scénografických objektů a vlastní způsoby existence mezi objekty na jevišti. Ve třech závěrečných cípech této práce podrobím analýze chronologický proces vzniku a zkoušení inscenace *Pole není moře*, který vedl ke třem veřejným výstupům, nejprve ve formě videoinstalace, následně work-in-progress scénického tvaru na klauzurách DAMU a na závěr tvaru uvedeného v pražské MeetFactory, který již považuji za dokončený. Skrze tuto reflexi chci zformulovat komplexní tvůrčí zkušenost v roli scénografky, autorky textů a performerky.

Umělecko-historický kontext

1.1 K formální složce představení *Pole není moře*

Formální charakteristikou představení *Pole není moře* je spojení dvou médií: literárního textu komunikovaného projekcí, a performativní manipulace s výtvarnými objekty. Vztah mezi těmito dvěma médii je v kontextu daného představení specifický. Jaká je povaha tohoto vztahu? Jsou na sobě obsahy a významy evokované jednotlivými médii závislé? Doplnují se, stojí v opozici a kontrastu, nebo na sebe reagují?

Textová složka představení vznikla v rámci přípravy projektu daleko dříve než ta performativní. Jsem si však jistá, že performativně-scénografická složka *neilustruje* tu textovou. Textová složka nepojmenovává obrazovou, slovo se neduplikuje s obrazem. Obě složky se snaží vyhýbat popisnosti.

Domnívám se, že nejde ani o jevištní *interpretaci* textů. Akce neposkytuje *výklad* ani *překlad* textů. Texty neurčují žádná pravidla nebo charakteristiky, kterými by se akce měla řídit či vůči kterým by se měla přizpůsobovat. V rámci tvorby představení jsem se neptala, jak bych tyto texty mohla na jevišti *znázornit*.

Ano, je možné říct, že text v určitých momentech svým způsobem *komentuje* akci a naopak. Ale myslím, že pro celek není takový výraz vystihující. Lze najít přesnější pojmenování?

Co když budeme vnímat obě složky jako rovnocenné části jednoho celku? Performativně-scénografická akce bude evokovat zcela jiné významy, pokud od ní odtrhneme text, a obráceně. Je příliš odvážné vnímat celek jako jednu intermediální báseň, kdy text představuje její verbální, a akce s objektem její „*mimo-verbální sémantiku*“¹?

1.1.1 Vizuální poezie

Pro zvážení této teze provedu krátký exkurz do umělecko-historického kontextu a pokusím se nalézt konkrétní příklady z praxe jiných umělců. Protože zde přemýšlím nad vztahem obrazu a textu, rozhodla jsem se nahlédnout do oblasti vizuální poezie, zejména v období 60. a 70. let 20. století, kdy se tento umělecký proud nejintenzivněji rozvíjel. Vizuální poezie samozřejmě čerpá ze zkušenosti avantgard první třetiny 20. století, mám je na paměti, ale pro lepší soustředění pozornosti na můj konkrétní záměr se jim zde nebudu věnovat.

¹ KRÁTKÁ, Eva. *Vizuální poezie: Pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu*. Brno: Host, 2016, str. 102. ISBN 978-80-7491-501-7

Vizuální poezie je charakteristická svou mezioborovostí. Stojí především na pomezí literatury a výtvarného umění, některé její podžánry se dotýkají také hudby, matematiky a informatiky, či performance a filmu. Je pro ni typické zkoumání výtvarného působení slova,² konceptuální a formální uvažování nad jazykem, nakládání s jazykem jako s materiálem (např. optickým či akustickým), racionální, až matematické metody tvorby, práce s asémantickým užitím jazyka, hra se sémantikou nejen verbální.

Rozsah jednotlivých poddruhů a typů tvorby zařazovaných pod široký pojem „vizuální poezie“ je velký, stejně tak existuje velké množství typologických dělení tohoto proudu, jak ukazuje teoretička Eva Krátká v knize *Vizuální poezie – Pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu* (2016)³. Z této knihy volím typologii „nové poezie“ dle Jiřího Valocha. Ten uvádí čtyři hlavní skupiny druhů děl.

Za prvé *vizuální básně*, které dělí na asémantické (např. skripturální,⁴ typografická poezie) a sémantické (např. konstelace,⁵ kaligrafická sémantická poezie, strojopisné figurativní⁶ či pseudofigurativní texty) a dále zařazuje i lineární texty s výrazným vztahem mezi verbální a grafickou složkou.

Druhou skupinou tvoří *fonická poezie*, která se soustředí na zvukový materiál textu.

Do třetí skupiny řadí Valoch *konkrétní poezii*, jejíž verbální materiál je vázán pouze na vztah slov nebo morfémů ke struktuře jazyka.

Poslední, čtvrtá skupina volně nadepsaná jako „*Další skupiny textů*“ obsahuje „to ostatní“, tedy aleatorní poezii,⁷ randomické texty,⁸ computerové texty, narativní texty, nalezené básně-objekty a akční poezii.⁹

² Tamtéž

³ KRÁTKÁ, Eva. *Vizuální poezie: Pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu*. Brno: Host, 2016. ISBN 978-80-7491-501-7

⁴ Poezie, která využívá „*písma, z něhož je tvořena plošná (výjimečně prostorová) struktura, nevázaná na významovou interpretaci.*“ Tamtéž, str. 103

⁵ Valoch rozlišuje tři typy konstelací: 1. „*vizuální metafora*“, kde význam není implicitně obsažen v textu, ale „*obrazně*“ dodán typografickým uspořádáním; 2. „*plocha*“, která vytyčuje několik významů, tedy faktické „*pole působnosti*“; 3. „*vizuální interpretace jednoho či několika málo významů, která má pouze estetický redundantní charakter.*“ Tamtéž, str. 104

⁶ Texty, „*jejichž materiál může být sémantický i nesémantický, které jsou ale významově určeny vizuálním uspořádáním.*“ Tamtéž

⁷ Sémantická poezie, ve které jsou slova uspořádána tak, že při čtení umožňuje střídání posloupností částí textu, slova lze číst buď horizontálně, nebo vertikálně. Tamtéž, str. 105

⁸ „*K získání randomického textu může být použito cizího, nalezeného materiálu, za pomoci pravidla náhody*“ Tamtéž.

⁹ Tamtéž, str. 103-105

Vedena svým obecně divadelním, potažmo scénografickým zájmem a také zájmem o mimoverbální sémantiku v kontextu poezie, zaměřím se na dvě tendence, které by nejspíš spadaly do konce čtvrté skupiny Valochovy typologie; zařazeny úplně nakonec zřejmě také proto, že se vyznačují vysokou intermediální hraničností. Pro tyto dva směry jsem se rozhodla pracovat s pojmy „poezie objektová“ a „poezie performativní“. Ostatním výše uvedeným formám vizuální poezie už se v rámci této práce věnovat nebudu.

1.1.2 Poezie objektová

Objektovou poezií mám na mysli taková díla, v nichž je trojrozměrný objekt složkou či přímo jazykem básně. Pojem „*mimoverbální sémantika*“ používá Jiří Valoch a vztahuje ho původně k vizuální organizaci textu, která může a nemusí tvořit konvenční znak; text také nemusí být tvořen jinými prvky než konvenčními znaky, ale přesto může být interpretován jako znaková struktura,¹⁰ mimoverbální sémantikou je také použití barvy anebo „*zařazení konkrétního předmětu do textu místo označení pro něj*“.¹¹

Tím se vyznačují některé formy „*evidentní poezie*“¹² básníka Jiřího Koláře (1914-2002). Kolář si vynalezl téměř padesát poetických žánrů, „*kteřé do značné míry upouštějí od verbálního systému znaků v roli výrazového prostředku*“.¹³ Jejich převážnou část tvoří spíše plošné výtvarné formy, jako různé druhy koláží a podobně, ale také několik forem asambláže, kde jsou jednotlivé trojrozměrné předměty kompozičně uspořádány v ploše do tradičního tvaru básně, tedy do pomyslných slov a veršů. Jejich názvy mluví za vše: *Oblázkové, Klíčové, Žiletkové, Uzlové básně...*atd.

Podle Koláře měla evidentní poezie „*zrušit kánon vázanosti poezie na slovo*“.¹⁴ Uspořádáním předmětů do optických veršů evokuje autor čtení předmětů jako jiného druhu písma. Čtení, které nemusí být nutně jen povahy vizuální, ale například také hmatové či jinak vjemové. Podobné postupy využívali i další Kolářovi blízcí básníci-výtvarníci, např. Ladislav Novák nebo Karel Adamus.

¹⁰ KRÁTKÁ, Eva. *Vizuální poezie: Pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu*. Brno: Host, 2016, str. 102. ISBN 978-80-7491-501-7

¹¹ Tamtéž, str. 102-103

¹² „*Evidentní, protože je bezprostředně přístupná každému pozorovateli.*“ WINTER, Astrid. Destatická poezie a poetický konceptualismus v tvorbě Jiřího Koláře. In: BUDDEUS, Ondřej, MAGIDOVÁ, Markéta (eds.) *Třídít slova: Literatura a konceptuální tendence*, str. 75. Praha: Tranzit.cz, 2015. ISBN 978-80-87259-34-4

¹³ Tamtéž, str. 75

¹⁴ BURDA, Vladimír. S Jiřím Kolářem o evidentní poezii. In: KRÁTKÁ, Eva (ed.) *Česká vizuální poezie: Teoretické texty*, str. 184. Brno: Host, 2013. ISBN 978-80-7294-736-2



Obr.1 - J. Kolář, Báseň ticha, 1962. Zdroj: <https://cead.space/Detail/objects/378>

Obr.2 - K. Adamus, Čistá poezie, 1973. Zdroj: <https://www.museumkampa.cz/karel-adamus-cista-poezie-objekt-mydla-1973/>

Příkladem jiného Kolářova přístupu k „písmu“ může být série „chiasmáží“, kdy z husté kolážové struktury téměř nečitelného textu či notového zápisu vystupuje hmota trojrozměrného objektu. Je objekt „maskován“ textem? Nebo snad „opraven“, drží díky němu pohromadě? Jiné básně-objekty počítají s účastí čtenáře/diváka, někdy jsou přímo výzvou k doplnění – uskutečnění, a mají tak také performativní charakter. Takovým příkladem je třeba *Báseň pro každého* (1962), tedy papír s tužkou připevněnou na provázku a se strojopisným nápisem „*Kdykoli mne vezmeš do ruky / napiš slovo / nebo cokoliv: písmeno / číslo tečku otazník / udělej obrazec nebo čáru / jenom mě nenech mrtvě viset*“.



Obr.3 – J. Kolář, Objekt s madlem, chiasmáž, 1960. Zdroj: <https://investinart.biz/obchod/1960-objekt-s-madlem-jiri-kolar/>

Ještě konceptuálnějších, ale zároveň hravých přístupů k poezii, s velkým smyslem pro tichý a něžný humor využívá Monogramista T.D., tedy Dezider Tóth (1947). Mezi jeho grafickými partiturami, kresbami, autorskými knížkami, konceptuálními objekty, bytovými i exteriérovými akcemi a přírodními rituály je těžké vybrat pár zástupných děl. V mnoha z nich Tóth přímo pracuje se slovem, ale na rozdíl od svých současníků, Dezider Tóth namísto analýzy a racionálních postupů zkoumá nenápadná tajemství, tautologie a metaforické posuny v rámci jazyka, vztahu, situace, nápadu.

Jeho *Básně v prenatálním stavu* (1983) představují smotky proužků tkaniny potištěné řeckým nebo latinským písmem. Z klubíčka vidíme jen vnější vrstvy, jeho začátek je skrytý, nečitelný, nesrozumitelný.¹⁵ Jak se klubíčka rozvinou, kam se zamotají či co sváží, zůstává otevřené. Monogramista T.D. je tvůrcem množství autorských knih, fenoménu, který v sedmdesátých letech zaznamenal velký boom, a co víc může být básní-objektem než autorská knížka? Téma autorské knihy je však natolik obsáhlé, že by naplnilo samostatnou práci, a proto zůstávám jen u zmínky.



Obr.5 – D. Tóth, *Básně v prenatálním stavu*, 1983. Zdroj:

https://cead.space/media/CEAD/images/1/7/32031_ca_object_representations_media_1734_medium.jpg

Obr.6 – D. Tóth, *Schránka*. Zdroj: https://www.webumenia.sk/dielo/nahlad/SVK:NGN.F_37/800

U Tótha se ovšem ještě zdržím. Myslím, že vnitřní poezie a poetické myšlení jsou silně přítomné i v jeho konceptech, které jsou čistě neverbální. V sérii objektů *Schránky* a *Kóany* se projevuje mj. jeho vztah k zenbuddhismu, motivy křehkosti a prázdna a otázek. Ve *Schránkách* mumifikuje předměty běžné potřeby do hnědé lepicí pásky, následně jejich lepenkový „odlitek“ sejme a vyřízne do něj díru – do prázdna v zachované podobě nádoby vloží „prázdný prostor niky“.¹⁶ Vznikají jakési *fosilie předmětů*, jejich utilitární funkce je znemožněna, zůstává jen

¹⁵ GLANC, Tomáš. Poezie a performance: postřehy z východní Evropy. In: KOUBOVÁ, Alice, KUBARTOVÁ, ELIŠKA (eds.). *Terény performance*, str. 405. Praha: Nakladatelství AMU, 2021. ISBN 978-80-7331-581-8.

¹⁶ RUSINOVÁ, Zora. *Schránky*. In: TÓTH, Dezider, MELUŠ, Boris. *Monogramista T.D.: Nie som autor, som metafora*, str. 412. Bratislava: O.K.O a SLOVART, 2011. ISBN 978-80-88805-09-0

„vážná“ prázdnota ohraničená nevážnou, banální papírovou lepenkou. Předměty, které odešly. „(...) *Rozprávaj som o sakrálnosti všednosti, o stretávaní banálneho s mýtickým, o míňaní, o strate...*“¹⁷ komentuje Schránky sám autor.

„Kóany“¹⁸ jsou v zenbuddhismu cvičení pro vytržení z racionality, hádanky, které nelze řešit logickou úvahou, pouze intuitivním vhledem.¹⁹ Protože nemají logické řešení sdělitelné slovy, mají vést ke změně konvenčního uvažování meditujícího.²⁰ Dezider Tóth tak nazývá soubor objektů potažených černou plochou, ve které různě předinstalovány drobně svítí malé otazníčky bez otázek. Otázky si můžeme doplnit křídou sami, ale všechny otázky na školní tabuli jsou přece dočasné, nakonec je vždycky někdo setře mokrou houbou... „*To, čo sa ukazuje, je iná chytrnosť. Nie je to chytrnosť otázky, ako nás v tom utvrdzuje židovsko-kresťanská tradícia. Je to chytrnosť opytovacieho znamienka, ktorého miesto je za slovami.*“²¹

Výrazným tématem Dezidera Tótha je vztah k přírodě, kterým se zabývá napříč médii. Od gesta přes performance k osobnímu rituálu – jednou si tak na otázku *Ako dostať slnko na zimnú oblohu* (1984) odpovídá vyvěšením praporu s vystřiženým kruhem na strom, jindy ošetřuje červené turistické značky obvazem (*Štrnásť zastavení*, 1982). Jeho přátelé – účastníci *Športového rybolovu* (1971) dostanou k doneseným udicím makové háčky upečené z těsta, jiní přátelé zase vytáhnou z kapsy složenou prázdnotou osnovu s nápisem *Ticho do vrecka* (1977) – najdou ji tam možná až druhý den potom, co jim ho tam nenápadně vložil D.T.²² Strom bohužel nelze přenést, i když ho D.T. úhledně zabalí do sněhového *Balíku* (1980),

¹⁷ Tamtéž, str. 413

¹⁸ Příklad kvalitního kóanu:

...

Zenový mistr Cchung-šeng Čao-čou (Čen-ti) se zeptal svého učitele, Nan-čchüana: „Kam ten, který ví, půjde?“

Nan-čchüan řekl: „Do domu dárce poblíž hory a stane se vodním buvolem.“

Čao-čou mu poděkoval za jeho učení.

Nan-čchüan řekl: „Pozdě včera v noci měsíční svit pronikl oknem.“

...

TANAHASHI, Kazuaki, LOORI, John Daido. *The True Dharma Eye: Zen Master Dógen's Three Hundred Kóans*, třetí kóan.

Online. GRANT, David (přeložil). Boston, Shambhala, 2011. [citováno 2023-07-28] Dostupné z:

<https://tereless.hu/zen/dogen/Dogen300.pdf> Citováno v: GRANT, David. *Slova, realita a zen* [online]. Olomouc, 2018. [citováno 2023-07-28]. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Vedoucí práce Dita Nymburská. Dostupné z:

<https://stag.upol.cz/portal/studium/prohlizeni.html>

¹⁹ RADLOVÁ, Žaneta. *Zen buddhismus – škola Rinzaí*, str. 22 [online]. Plzeň, 2012. [citováno 2023-07-28]. Bakalářská práce.

Západočeská univerzita v Plzni. Vedoucí práce Dagmar Demjančuková. Dostupné z:

<https://portal.zcu.cz/portal/studium/prohlizeni.html>

²⁰ GRANT, David. *Slova, realita a zen*, str. 49 [online]. Olomouc, 2018. [citováno 2023-07-28]. Diplomová práce. Univerzita

Palackého v Olomouci. Vedoucí práce Dita Nymburská. Dostupné z: <https://stag.upol.cz/portal/studium/prohlizeni.html>

²¹ CYPRIK, Robert. Z korešpondencie, 1979. In: TÓTH, Dezider, MELUŠ, Boris. *Monogramista T.D: Nie som autor, som metafora*, str. 115. Bratislava: O.K.O a SLOVART, 2011. ISBN 978-80-88805-09-0

²² RUSINOVÁ, Zora. Udalošť, výzva, ozvláštnenie, hra. In: TÓTH, Dezider, MELUŠ, Boris. *Monogramista T.D: Nie som autor, som metafora*, str. 415. Bratislava: O.K.O a SLOVART, 2011. ISBN 978-80-88805-09-0

a tak mu nezbude než prostě roztát. A kam se schová „skryša“? Do prkna opřeného o stěnu, v jehož horní části je malá dírka s bidýlkem jako náznak ptačí budky, která však nikam nevede (Úkryt pre skryšu, 1984)?



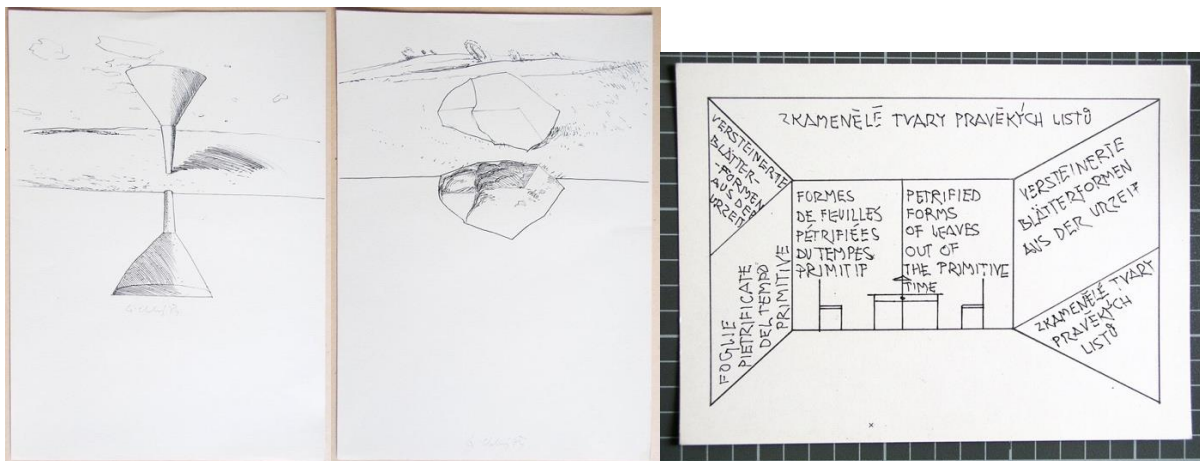
Obr.7 – D. Tóth, Kóan. Zdroj: <https://artfond.sk/engine/wp-content/uploads/2021/04/Dezider-Toth-K13-1977.jpg>

Dezider Tóth používá prostředky humoru, ironie, něžné hry i kontempace, a přestože výsledkem může být až banální konstatování („Och!“), daří se mu „vyhnout se bezprostřednímu oznámení poselství“.²³ Bezprostřední oznamování poselství mě osobně v umění také nebaví. Tajemství a jistou poťouchlost vnímám jako jednu ze základních hodnot potřebných pro to, aby mě dílo oslovilo.

Na tvorbu Dezidera Tótha bych mohla navázat zmínkou o studiih slova, barvy, procesu a prostoru u Dalibora Chatrného nebo o kombi-obrazech Júlia Kollera; v konceptech obou hrál

²³ CYPRICH, Robert. Z korešpondencie, 1979. In: TÓTH, Dezider, MELUŠ, Boris. *Monogramista T.D: Nie som autor, som metafora*, str. 115. Bratislava: O.K.O a SLOVART, 2011. ISBN 978-80-88805-09-0

text často výraznou roli, ale svou konceptualitou už se pro mne oba tvůrci místy dostávají na hranici čitelnosti. Z Dalibora Chatrného jsou pro mne nejzajímavější jeho kresebné *Projekty pro malíře pokojů* (1972) nebo *Projekty vzduchových plastik do země* (1973) a u Júlia Kollera jeho mytologicko-mystifikační ufologické projekty, ale to už se objektové poezii příliš vzdalují.



Obr.8 a 9 – D. Chatrný, Projekty vzduchových plastik do země, 1980. Zdroj:

https://dalibor.chatrny.cz/data/i/galleries/PraCeNaPapiRe1970-1980/Projektyvzduchovychplastikplastikyzem-Vzduchatd/1973_420X295_PerokresbaTuzPapiR_S_L_P_1A-me.jpg

https://dalibor.chatrny.cz/data/i/galleries/PraCeNaPapiRe1970-1980/Projektyvzduchovychplastikplastikyzem-Vzduchatd/1973_420X295_PerokresbaTuzPapiR_S_L_P_6A-me.jpg

Obr. 10 – D. Chatrný, Projekty pro malíře pokojů, 1972. Zdroj:

https://dalibor.chatrny.cz/data/i/galleries/AutorKnihyPublikace/soukromePublikace/publikovan_/1972_ProjektyProMaliRePokojuC_210X150_OfsetFixAkryl_S_R_p/11_1972_ProjektyProMaliRePokojuC_210X150_OfsetFixAkryl_S_R_p11-me.jpg

Celé související pole konceptuálně instalovaného textu už záměrně vynechávám, přestože se jistě překrývá jak s objektovou, tak s performativní poezií. Jedna tendence vizuální poezie spočívala v tom pojímat báseň jako komplexní útvar s několika významovými plány realizovanými kombinací médií, tedy např. tištěného písma, nalezeného materiálu nebo malířského/kresebného zásahu. Druhá tendence naopak redukovala básnický text na maximum, přesouvala svoji realizaci do myšlenkových procesů „čtenáře“ a tím se přiblížila konceptuálním dílům realizovaným v jiných médiích.²⁴ Hledáním *poetických objektů* či *trojrozměrných básní* v moderním umění tak lze snadno sklouznout ze srázu posetého konceptuálními objekty, jejichž složkou či tématem je jazyk/text (už jen role názvu díla v konceptuálním umění!) a nakonec se utopit v oceánu výtvarné instalace. Topit se nechci, proto přesunu pozornost k druhému šuplíku, který mě zajímá, a tím je performativní poezie.

²⁴ VALOCH, Jiří. Česká vizuální poezie sedmdesátých let. In: CHROBÁK, Ondřej, INGERLE, Petr, PÍSAŘIKOVÁ, Jana (eds.) *Jiří Valoch: Whatever. Výběr z textů 1966-1989*, str. 42. Brno: Moravská galerie v Brně, 2017. ISBN 978-80-7027-313-5.

1.1.3 Poezie performativní

Jakou poezii bychom mohli vnímat jako performativní? A ejhle saprot: „Každou poezii můžeme považovat za performativní. Performancí je proces psaní, čtení, přednášení veršů. Za performativní by případně bylo možné považovat i akt skládání veršů, které (ještě) nejsou zapsány ani předneseny, stejně jako všechny možnosti jejich šíření a dokonce i stadium samotné tvorbě předcházející.“²⁵ Aha, ano, tuto samozřejmou skutečnost je třeba mít na paměti, ale stejně se pokusím pojmenovat směry, kudy se může specificky akční či performativní poezie ubírat.

Tomáš Glanc v textu *Poezie a performance – postřehy z východní Evropy* charakterizuje postupy performativní poezie jako takové „postupy, v jejichž centru se ocitá akt specifické a jedinečné realizace aktu psaní, čtení, inscenace písma, slova, či řeči.“²⁶ Nejde však o přednes poezie nebo jiné způsoby její (divadelní) interpretace.²⁷ Osobně se domnívám, že nemusí jít pouze o realizaci aktu čtení-psaní, že vlastně nemusí být nutně v centru řeč, ale spíš gesto, mimoverbální činnost. Mám na mysli například básně ve formě návodů, pobídek k poetickým akcím, činům, hrám.

Nejtypičtějším zástupcem je „destatická poezie“²⁸ Jiřího Koláře, představovaná známou sbírkou *Návod k upotřebení* (1965), tedy souborem námětů k různým poetickým činnostem, které navádějí čtenáře k dialogu s konvencí, a to skromnými, ale přesto významnými gesty. Výsledkem může být introvertní poetický akt, soukromý rituál, něžné gesto dialogu s každodenní realitou či navázání komunikace s jinak mlčícími objekty. Proveditelnost instrukcí přitom může být reálná i méně reálná, většinou však určitá možnost provedení existuje. Čtenář může provést návod doslova, nebo si jeho provedení alespoň představovat. Artefakt básně má charakter konvenčního lineárního textu, ovšem estetický objekt vzniká až v recepci diváka/čtenáře. Báseň se realizuje až reakcí čtenáře. Lze ji považovat za příklad „dematerializované poezie“.²⁹

Nejen svou uměleckou pozicí vůči běžnému životu souvisí destatická poezie s projevy hnutí Fluxus, s happeningy a se sférou performance art. Vedle fluxusového mail-artu, tedy umění realizovaného výměnou dopisů, vzpomeňme na fluxusové event scores, které redukovaným

²⁵ GLANC, Tomáš. Poezie a performance: postřehy z východní Evropy. In: KOUBOVÁ, Alice, KUBARTOVÁ, ELIŠKA (eds.). *Terény performance*, str. 408. Praha: Nakladatelství AMU, 2021. ISBN 978-80-7331-581-8.

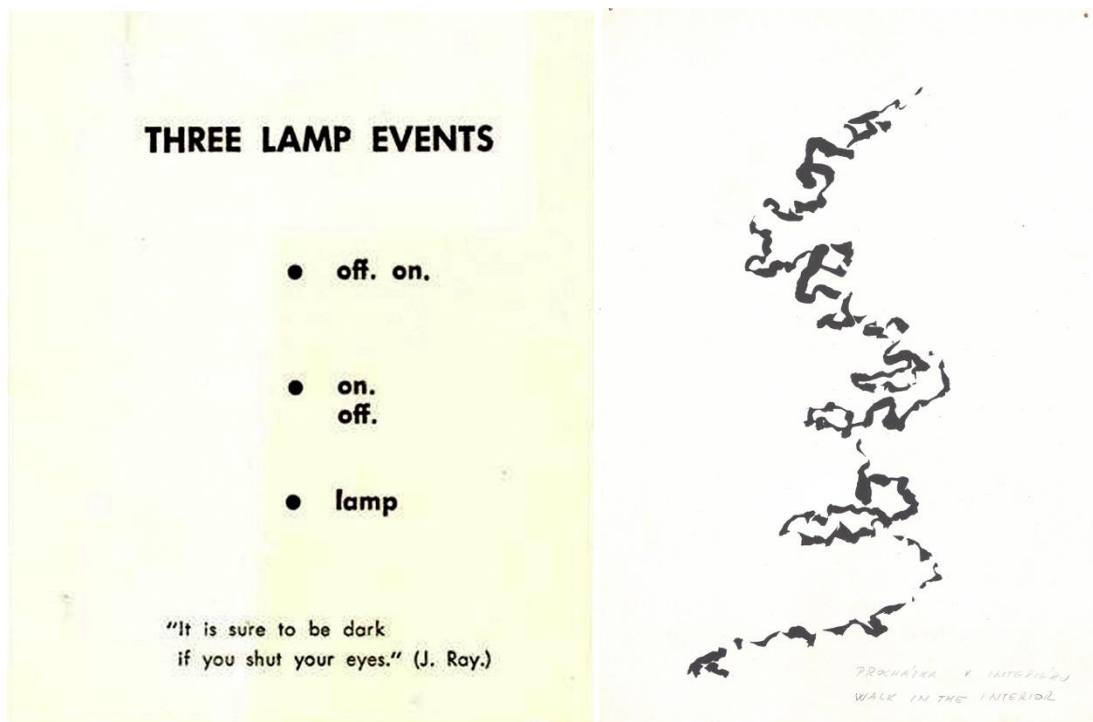
²⁶ Tamtéž, str.410

²⁷ Tamtéž, str.410

²⁸ Destatická – protože má za cíl recipienta zaktivizovat, vymezuje se proti statičnosti konvenčních forem poezie. WINTER, Astrid. Destatická poezie a poetický konceptualismus v tvorbě Jiřího Koláře. In: BUDDEUS, Ondřej, MAGIDOVÁ, Markéta (eds.) *Třídít slova: Literatura a konceptuální tendence*, str. 80. Praha: Transit.cz, 2015. ISBN 978-80-87259-34-4

²⁹ Tamtéž, str. 72

literárním záznamem ustavují krátké události nebo situace, jakési nejmenší jednotky performance. Například eventy George Brechta (1926-2008) prohlašují prosté rozsvícení a zhasnutí lampy, vyprázdnění čajové konvice nebo existenci jednoho vajíčka za uměleckou událost, vybízejí nás k uskutečnění takových událostí a snad také k ocenění nové pozornosti k obyčejným věcem, kterou takovým uskutečňováním získáváme.



Obr.11 – G. Brecht, Three lamp events, 1961. Zdroj:

<https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/brechtgeorge/415.html>

Obr.12 – K. Adamus, Procházka v interiéru, peripatetická poezie. Zdroj: [https://agosto-](https://agosto-foundation.org/sites/default/files/gallery/adamus7.jpg)

[foundation.org/sites/default/files/gallery/adamus7.jpg](https://agosto-foundation.org/sites/default/files/gallery/adamus7.jpg)

Zaměření na *procesualitu* vzniku básně i zvýraznění role *náhody* je dalším principem akční poezie. Polská konceptuální umělkyně Ewa Partum (1945) v rámci svých performancí *Active poetry* (1971-73) rozhazuje písmena po stráni a nechává vítr skládat báseň podle svého. Partum se tak vyjadřuje i k ideologickému tlaku na jazyk v Socialistickém svazu – svojí akcí osvobozuje kartonová písmena, která se původně používala k sestavování hesel na komunistických nástěnkách.³⁰ *Peripatetická poezie*³¹ českého básníka a výtvarníka Karla Adamuse (1943) zase tematizuje proces chůze. Chůze jako základní způsob lidského bytí, jako překonání vzdálenosti mezi „tady“ a „tam“, jako součást rituálu nebo meditace, jako

³⁰ GLANC, Tomáš. Poezie a performance: postřehy z východní Evropy. In: KOUBOVÁ, Alice, KUBARTOVÁ, ELIŠKA (eds.). *Terény performance*, str. 408. Praha: Nakladatelství AMU, 2021. ISBN 978-80-7331-581-8.

³¹ Peripatetický – z řeckého *peripateo*, procházím se. Zároveň odkaz na Aristotelovu *peripatetickou školu*, jejíž žáci přemýšleli a diskutovali za chůze. VALOCH, Jiří. Karel Adamus: Peripatetické básně. In: CHROBÁK, Ondřej, INGERLE, Petr, PÍSAŘÍKOVÁ, Jana (eds.) *Jiří Valoch: Whatever. Výběr z textů 1966-1989*, str. 390. Brno: Moravská galerie v Brně, 2017. ISBN 978-80-7027-313-5

základní vyjádření vztahu k přírodě. Vznikají subjektivní záznamy autorova putování a jeho interakce s okolní krajinou a živly – záznamy mají různorodou podobu od verbálního textu přes lineární kresbu až k jakési „kaligrafii chůze“.³²

V oblasti vizuální poezie a konceptuální literatury lze nalézt mnoho příkladů poezie, jejímž principem je hra, samozřejmě obsahová i formální. Mezi formální herní principy počítám interaktivitu se čtenářem, zvýraznění podílu náhody na podobě díla, různé kombinační a permutační strategie... Za všechny zmíním *Sto tisíc miliard básní* (1961) Raymonda Queneaua (1903-1976), sbírku deseti sonetů s listy vodorovně nařezanými po verších, umožňujícími nakombinovat deset na čtrnáctou variant potenciálních básní. Nebo kartičková poezie Lva Rubinštejna (1947), který psal své minimalistické texty na kartotéční kartičky a sbírku *Máma myla mísu* (1987) vydává právě jako sadu těchto kartiček poskládaných do kapesní krabičky³³. Inscenuje tak proces listování, vybírání a kombinaci veršů jako fyzický akt, bez kterého by se báseň nemohla konat.³⁴

V rámci daného tématu nelze nezmínit ani fónickou poezii, která zkoumá, jaké zvuky a ruchy, deriváty slov či jejich hybridy a kombinace mohou být považovány za poetické.³⁵ Od fónické poezie vede cesta také ke grafickým hudebním partiturám. Speciálním okruhem poezie s performativními vlastnostmi by pak byla konceptuální díla tematizující technický záznam a šíření díla – ať už skrze psací stroj, magnetofon, film nebo poštu. Série fotografií *Píšu, zatímco jsem fotografován* (1971) Ladislava Nováka uvedu jako příklad, ale protože už se začínám příliš vzdalovat tomu, co mě skutečně zajímá, referát zde ukončím. Na základě textu Tomáše Glance³⁶ lze pojem „performativní poezie“ vymezit jako poezii, která se teprve realizuje nějakým performativním aktem, kdy se performativní akt stává součástí významu díla.³⁷

Zpět k úvodní otázce této kapitoly, tedy co je představení *Pole není moře* formálně zač a zda lze jeho verbální a neverbální složku vnímat jako rovnocenné části jedné „intermediální básně“?

Myslím, že je možné vnímat a reflektovat textovou část *Pole není moře* samostatně, protože texty vznikly ze všech hmotných i nehmotných materiálů jako první, bez konkrétní fixované

³² Tamtéž, str. 390-391

³³ OLŠOVSKÝ, Miroslav. *Kartotéka je kartotéka: Konceptuální poezie Lva Rubinštejna*. Online. A2. 2018-06-06. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2018/12/kartoteka-je-kartoteka> [citováno 2023-07-28].

³⁴ GLANC, Tomáš. Poezie a performance: postřehy z východní Evropy. In: KOUBOVÁ, Alice, KUBARTOVÁ, ELIŠKA (eds.). *Terény performance*, str. 408. Praha: Nakladatelství AMU, 2021. ISBN 978-80-7331-581-8.

³⁵ Tamtéž, str. 429

³⁶ GLANC, Tomáš. Poezie a performance: postřehy z východní Evropy. In: KOUBOVÁ, Alice, KUBARTOVÁ, ELIŠKA (eds.). *Terény performance*. Praha: Nakladatelství AMU, 2021. ISBN 978-80-7331-581-8

³⁷ Tamtéž, str. 410

představy o činnosti nebo obrazu, který by s nimi měl souviset. Když je budeme číst z papíru, zarámované např. formátem sešitu, budou evokovat jiné významy, než když je uvidíme se „udát“ v čase a ve výtvarně určeném prostoru, když je budeme číst ze zdi, před kterou se jejich autorka věnuje různým činnostem, místo aby nám těch pár slov prostě řekla nahlas sama. Jelikož je text promítán během samotné činnosti, tedy je k ní vztahován, celkový význam scény bude lehce posouván i tím, v jaký konkrétní moment se text zobrazí a na jak dlouho zůstane zobrazen, než projekce zhasne. Vztah mezi obrazem a textem bych osobně pojmenovala jako *rozšíření*. Myslím, že můžu říct, že své texty performativně rozšiřuji, a výrazem „intermediální báseň“ už se nebudu ohánět, zní totiž strašně namyšleně. Jednotlivé výtvarné prvky však dle mého názoru lze vnímat i jako mimoverbální sémantiku ve smyslu evidentní poezie, celek potom jako formu p. performativní, protože performativní akt se stává součástí významu jednotlivých textů. Jak ještě podotknu několikrát, texty jsou to strohé a kratičké, činnosti s objekty jednoduché a nespektakulární. Míra a způsob jejich významovosti silně závisí na povaze diváka. Prostor, který vzniká *mezi* obrazem a textem, prostor, který si musí z velké části zabydlet divák sám, vnímám jako hlavní devízu představení.

2 Vybrané myšlenkové prameny ve vztahu k inscenaci *Pole není moře*

Ted, když jsem se porozhlédla po umělecko-historickém kontextu a pojmenovala si formálně, čím se vlastně ve svém absolventském projektu zabývám a k jakým tendencím v umění se mohu vztahovat, zaměřím se na konkrétní obsahové a myšlenkové prameny, z kterých projekt *Pole není moře* vychází. Jako oporu pro strukturaci svých úvah volím rámcové tematické okruhy, tedy nejprve způsob, jak přemýšlím o krajině, jak o textu, proč volím dané výtvarné prostředky a nakonec, jak přistupuji k úloze performerky. Jelikož je *Pole není moře* mým prvním skutečně osobním autorským projektem, reflexe daných okruhů je pro mě přínosná a přicházím skrze ni ke zjištěním, která mohou být dost pravděpodobně platná i pro mou další tvůrčí práci.

2.1 Ke krajině

Hledání si vztahu ke krajině, kterou jsem bezprostředně obklopená, tvořilo výchozí bod pro vznik projektu *Pole není moře*, jak už jeho název naznačuje.

Projekt začal vznikat v zimě roku 2020, kdy mě teprve pandemie Covidu-19 donutila krajinu kolem domova skutečně začít vnímat. V bezprostřední blízkosti našeho rodinného bytu v Lysé nad Labem se rozprostírá užitkové pásmo zemědělské krajiny, kterou jsem měla do té doby tendenci přehlížet jako nehostinné a nezajímavé místo bez duše, které vždy jen musím překonat na cestě za něčím zajímavějším; do krajiny, která má teprve *charakter* – ať už jsem jela na kole severně na Kokořínsko nebo jižně na Sázavsko, vždycky mi stála v cestě pole. Během nejpřísnějších pandemických opatření jsem však byla nucena trávit veškerý čas uzavřená s celou rodinou v malém bytě, kde jediným únikem z ponorkové nemoci a pocitů podivného návratu do dětství byly každodenní procházky právě na „nehostinná“ pole.

2.1.1 Z vágního terénu na pole

Co mám tou „nehostinností“ přeci tak „úrodné“ krajiny na mysli? Začnu deskripcí, aby bylo zřejmé, o čem je řeč. Typická trasa takové procházky na pole vede nejprve podél železniční tratě, úzkou stezkou lemovanou hustým křovím. Město zde končí, ztrácí svou sebejistou kompaktnost, ale zároveň je rozkročené v pohybu – zarostlé parcely střídají čerstvě postavené drahé rodinné domy. Vznikající ulice si teprve hledají jména. Za železničním přechodem mívám opršelou Kovonu, kolem ní se vždycky dá najít nějaká pěkná hromada něčeho – buď hlíny, suti nebo šterku, během roku se materiál střídá. Od Kovony už se výhled otevírá do polní plochy, věčné, rovné a geometrické, bez romantických vlnění kopců nebo zlatavých balíků

slámy. Geometrii pole určují pravidelně rozmístěné hydranty a roztomile modré zavlažovací potrubí. Z rovné masy hlíny trčí tu a tam elektrické stožáry, obzor uzavírají až malé řady topolů kolem Labe. A vítr začne foukat.



Obr. 13-15 – cesta na pole, archiv autorky

Cesta na pole je cestou na okraj. Průchod rozpitými konturami města pro mne tvoří vždy součást zážitku z „polního výletu“. Tato periferní oblast vykazuje typické rysy tzv. „*vágního terénu*“³⁸. Má přechodový charakter, je místem „mezi místy“³⁹, na rozhraní dvou řádů – řádu města a řádu pole. S přechodovostí – liminalitou se pojí v lidském chápání určitá tajuplnost, ambivalence a nejistota.⁴⁰ Husté křoví vyvolává emoce sahající od dobrodružného napětí, průzkumnického vzrušení až ke strachu z neznáma a k odporu ke špíně a chaosu. Vágní

³⁸ HALUZÍK, Radan (ed). *Město naruby: Vágní terén, vnitřní periferie a místa mezi místy*, str. 36. Praha: Academia, 2020. ISBN 978-80-200-3041-2

³⁹ Tamtéž

⁴⁰ Tamtéž

prostor je nepředvídatelný, nestabilní v čase i prostoru.⁴¹ Nikdy nedokážu předem odhadnout, jak se změní rozložení parcel, kde vyroste nový dům, kde vznikne či zanikne malá skládka, jaký kus země si přivlastní bující houští nebo kde bude lidmi náhle nemilosrdně prosekáno. Hlavní charakteristikou vágního terénu je však absence jednotného kódu, skrz který obvykle místa ve městě čteme, tedy absence jednotného *smyslu a funkce* – z toho pro nás obvykle plynou pocity nesrozumitelnosti a *prázdnoty*.⁴²

Vágní prostory ve městech, tedy všemožné brownfieldy, rumišťe, zarostlé parcely a periferie, jsou v dnešní době myslím už zprofanovaným terčem či katalyzátorem všemožných uměleckých aktivit. V mém případě ovšem paradoxně ambivalenci, nejistotu a napětí nevyvolával vágní terén okraje města, ale naopak konkrétní terén polí za ním. Předpolí, krajina, které by dle knihy *Město naruby: vágní terén a místa mezi místy* (2020)⁴³ příslušel termín *vágní*, už pro mě nepředstavuje cosi neznámého, nebezpečného, ani neužitečného, naopak má pro mě význam důvěrného útočiště. Křoví je pro mne v jistém smyslu čitelné, uchopitelné a užitečné – je to místo, kde bych hledala úkryt a snadno se schovala, postavila bunkr, hledala *dobrodružství* nebo alespoň scénografický materiál. Křoví je poťouchlá, ale také romantická část města (alespoň v mé hlavě).



Obr. 15-16 – vágní terén, archiv autorky

Vágní terén se tak dle mé perspektivy posouvá na pole, a to především skrze subjektivní dojem nesrozumitelnosti a prázdnoty. Pole jako nezměrná plocha, do jejíž hloubky je – na rozdíl od křoví – zakázáno vstupovat (protože tady nám všem roste jídlo, a to je přece posvátné). Ale vždyť funkce pole je snad jasná, nebo ne? Jde snad o jeden z prostorů s nejjednoznačněji

⁴¹ Tamtéž, str. 36-7

⁴² Tamtéž, str. 36

⁴³ HALUZÍK, Radan (ed). *Město naruby: Vágní terén, vnitřní periferie a místa mezi místy*. Praha: Academia, 2020. ISBN 978-80-200-3041-2

určeným smyslem – je to přísně utilitární kulturní krajina, podřízená lidským potřebám, tedy řádu produkce...

2.1.2 Pole jako pomlka aneb pole poetické

Zde narážím na vlastní neporozumění. Přiznávám svoji zbedněnost a městskou rozmazlenost, možná danou civilizačním odpojením od pochopení společenské funkce zemědělské krajiny, tedy procesu pěstování plodin a pícnin. Nerozumím proměnám pole, respektive proměnám pole konkrétnějším než je zjednodušený koloběh, který se učíme ve školce: jaro – sejeme, léto – kveteme a rosteme, podzim – sklízíme a uklízíme, zima – odpočíváme. „*Produktivní logika*“⁴⁴ pole je mi cizí, nevím, kdy se co sklízí, k čemu jsou ty hluboké brázdy vyorané nějakým velkým strojem, ani proč je jedna část půdy intenzivně zavlažovaná velkými „vodotrysky“ a druhá leží ladem. Místo toho, abych se pokusila dovzdělat a tyto procesy pochopit jako dospělý člověk, uchyluji se k dětskému pohledu na věc: posekané obilí vidím jako řady smetáků, pravoúhlou hnědo-zelenou polní kompozicí mám doma potíštěnou deku, bude venkovní polní deka taky kousat? A kam vede ta dlouhá roura a kdo v ní chodí? Obrovské vlnící se lány netkanky jsou jako mořské vlny, jestlipak bych si v nich mohla zaplavat? Racionální, dospělé pole ustupuje poli iracionálnímu, *poetickému*.

Jiří Sádlo píše, že každá složka krajiny, (a tedy i já, když v ní trávím čas), nachází svou pozici v krajině tím, jakým způsobem tuto krajinu čte. Pro každou složku (ať už je to bytost, artefakt atp.) je krajina relevantní jinak – jiný objekt zájmu i měřítko budu mít já, polní myš nebo majitel zemědělského družstva. Krajinu můžeme číst jako „*mnohovýznamový text*“⁴⁵ a nikoliv jako cosi s „*tvrdě určeným jednoznačným smyslem*“.⁴⁶ Čtením ji po svém interpretujeme a tedy přetváříme.⁴⁷ Představa, že i takovým „poetickým“ čtením máme na krajinu vliv, se mi zdá krásná.

Při „peripatetické“ chůzi polem, snad zrovna při takovém nevědomém „interpretování“ krajiny, mne začaly napadat jednoduché otázky, které jsem si zapisovala a jejichž celý seznam uvádím v příloze. Byly to otázky jako:

Kudy nahoru?

Co je uvnitř?

Co je za tím?

⁴⁴ Tamtéž, str. 27

⁴⁵ SÁDLO, Jiří. *Krajina jako interpretovaný text: Věčná hra na přetlačovanou*. Online. Vesmír. 1998-02-05. Dostupné z: <https://vesmir.cz/cz/casopis/archiv-casopisu/1998/cislo-2/krajina-jako-interpretovany-text.html>. [citováno 2023-08-13].

⁴⁶ Tamtéž

⁴⁷ Tamtéž

Kdy to začne?

Má to nohy?

Je to zpráva?

Vejdou se?

...

Je čeho se bát?

*Nespadnu?*⁴⁸

V další svojí tvůrčí práci jsem na ně, alespoň vědomě, odpověď nehledala. Uložila jsem si je do počítače k nespécifikovanému budoucímu užití, ale jejich otazníky zůstaly viset rozseté po poli tak jako otazníky na Kóanech Dezidera Tótha.

Pobyt na poli byl sice během pandemie především nuceným útekem z bytu a z obecné covidové situace, postupem času se stal ovšem cílenou aktivitou. Z otravné překážky na cestě za romantičtější, spektakulárnější krajinou se stalo ponoukající území plné těžko verbalizovatelných záhad, které pro mě získalo v jednu dobu až mystický rozměr. Mezi borovicovými lesíky, sídelní zástavbou a její dobrodružnou periferií, řekou a lužními porosty, tedy místy, která jsou pro mne subjektivně čitelné jako jasná slova, najednou pole – rozlehlá plocha – dlouhá pomlka – ticho.

2.2 K textu

Operovat s pojmem nicoty a ticha je chůze po tenkém ledu, který vyžaduje hlubší studium, aby nezačal prskat. Nicméně na motivy prázdnoty (v různě posunutých významech) jsem narážela při rešerši k objektové a performativní poezii i v souvislosti s polem-pomlkou opakovaně. Vedle prázdnoty vágního krajinného terénu především na prázdnotu v kontextu zenbuddhistických a taoistických inspirací v umění druhé poloviny 20. století.

Problematika prázdnoty a nicoty je vedle vnímání neurčitosti a neomezenosti prostoru (malířského) díla, důrazu na dynamický charakter (malířské/kaligrafické) tvorby, zvýraznění přímé zkušenosti umělce „tady a teď“⁴⁹ a „metafyzického propojení člověka s přírodním děním“⁵⁰ jedním ze základních okruhů západního poválečného umění inspirovaného zenbuddhistickým a taoistickým myšlením. Jako první všechny napadne John Cage a Fluxus;

⁴⁸ Příloha č.2: Otázky

⁴⁹ POLLÁKOVÁ, Petra. *Multimedialita kaligrafických inspirací ve světovém kontextu a českém umění po roce 1948*, str. 42.

Praha: FFUK, 2022. ISBN 978-80-7671-073-3

⁵⁰ Tamtéž, str. 41

ale v podstatě velká část umělců, které jsem zmiňovala v první kapitole, jmenovitě Jiří Kolář, Ladislav Novák, Karel Adamus nebo Dezider Tóth, vyjádřila nějakou formu ovlivnění zenem či taoismem.

V japonském zenbuddhismu je nejvyšší transcendentální pravda, tedy univerzální absolutno, *prázdno* – to znamená rozumovým myšlením neuchopitelné. Proto je možné jej zachytit pouze v jediném okamžiku náhlé intuice, ke kterému se lze dobrat meditací a duchovními cvičeními.⁵¹ V souvislosti s čínským Tao představuje nejznámější podobenství o funkci nicoty ve vztahu k objektům 3. verš 11. dílu Tao te ťing: „*Hrnčíř roztáčí kruh, aby vyrobil nádobu / ale teprve to nic v ní / přivodí smysl a účel nádoby!*“.⁵² Na tomto verši zakládá v západním kontextu např. Martin Heidegger zakládá myšlenku o vztahu umělce (hrnčíř) a pojímání (nepojímatelného) prázdna materiálním výtvořem (džbán).⁵³

Jak upozorňuje sinoložka a kunsthistorička Petra Polláková, po druhé světové válce se oblast japonského meditativního zenového myšlení ukázala být „*nejvhodnějším nástrojem japonské kulturní propagace v západním prostředí. [...] Většina z propagátorů však byli laikové, kteří sami neměli žádné hlubší zkušenosti s praxí tradičních zenových mistrů a jejich myšlenky často vycházely z nesprávného nebo zkresleného výkladu zenové praxe.*“⁵⁴ Snadno tak mohlo dojít k překroucení či potlačení původních významových struktur a celků. Když P. Polláková hovoří o zenových inspiracích v umění, naznačuje také, že „*východní myšlení*“ bylo pro každého umělce základem k rozvíjení vlastních interpretací, osobitých metod a filozofií tvorby.

Do vlastního výkladu zenové/taoistické prázdnoty se pouštět nechci, protože se nechci dopustit zkreslení, navíc duchovní a filozofický rozměr takového pojmu je mi zatím spíše cizí. Ovšem *prázdno* v tvůrčí praxi jako volný prostor, nedořečení, nejednoznačnost významu je pro mne zajímavé. V rámci svého primitivního rozumění světu jsem si formulovala pět věcných poučení v souvislosti s „*prázdnotou*“ a divadelní praxí, která nejlépe demonstrují na vybraných textových inspiracích, vázajících se přímo k procesu vzniku projektu *Pole není moře*.

2.2.1 Textové inspirace a nakládání s prázdno

Jako čtenářka vyhledávám poezii, která má v sobě hodně prostoru. Čtení poezie je performativní činnost, jak jsem již zmiňovala dříve, je to akt interakce a forma hry. Pokud mi autor nabídne dialog, vytyčí prostor, který mohu naplnit vlastní představivostí, jsem šťastná.

⁵¹ Tamtéž, str. 39.

⁵² KRÁL, Oldřich. (ed., překlad) *Kniha mlčení: Texty staré Číny*, str. 44. Praha: Mladá fronta, 1994. ISBN 80-204-0482-1

⁵³ POLLÁKOVÁ, Petra. *Multimedialita kaligrafických inspirací ve světovém kontextu a českém umění po roce 1948*, str. 46. Praha: FFUK, 2022. ISBN 978-80-7671-073-3

⁵⁴ Tamtéž, str. 39

Uvedu haiku Santóky Tanedy (1882-1940), svoje možná nejoblíbenější japonské haiku na světě:

*na cestě plné výmolů
jsem nikoho nepotkal*⁵⁵

Haiku, to je přesný básnický obraz, záznam bezprostředního pozorování a prožitku vyjádřený maximální zkratkou.⁵⁶ Haiku se vyznačují odporem k logice a spekulaci, pracují s humorem a nevážností vůči konvenčním jistotám života,⁵⁷ jsou psána tak prostým jazykem, že pro někoho mohou působit až banálně, či snad „*dětsky neohrabaně*“.⁵⁸ Ovšem „...*okouzlený dětský pohled na svět není ani naivní, ani banální, naopak, je vždycky objektivnější než blazeovaný pohled cynika*“.⁵⁹ Nakonec legendární Macuo Bašó (1644-94) prý prohlásil, že „*každé malé dítě dokáže složit dobré haiku*“.⁶⁰ K tomu bych jako doklad s mírnou nadsázkou uvedla „haiku“ své kamarádky Marie Levínské (1998), která ho „napsala“ (ze sbírky poetických průpovědek *Přišel vohně* (2000) zaznamenaných její maminkou), když jí byly zhruba dva roky:

*ČŮRÁM
NA MĚSÍC
KOUKÁM*⁶¹

Skládání haiku za osamělé chůze krajinou, je součástí ideálu autora – poutníka. „*Cesta k poznání je úzká – a velká, těžká a tučná slova jsou mu na překážku*“.⁶² Haiku téměř nikdy nezaznamenává zkušenost pomocí abstraktních, expresivních či vznešených slov, autor nepojmenovává svoje pocity a myšlenky tak, jak jsme zvyklí v západní klasické lyrice. „*Řekni,*

⁵⁵ TANEDA, Santóka. *Tráva podél cesty*, str. 161. BURIAN, Jan (překlad). Praha: Malvern, 2017. ISBN 978-80-7530-088-1

⁵⁶ LÍMAN, Antonín (ed., překlad). *Pár much a já: Malý výběr japonských haiku*, str. 9. Praha: DharmaGaia, 2022 (2.vydání). ISBN 978-80-7436-121-0

⁵⁷ Tamtéž, str. 9

⁵⁸ HEŘMAN, Robin. Haiga neboli obrazové haiku. In: LÍMAN, Antonín (ed., překlad) *Chrám plný květů: Výběr ze tří století japonských haiku*, str. 9. Praha: DharmaGaia, 2011. ISBN 978-80-7436-015-2

⁵⁹ LÍMAN, Antonín (ed., překlad). *Chrám plný květů: Výběr ze tří století japonských haiku*, str. 6. Praha: DharmaGaia, 2011. ISBN 978-80-7436-015-2

⁶⁰ LÍMAN, Antonín (ed., překlad). *Pár much a já: Malý výběr japonských haiku*, str. 8. Praha: DharmaGaia, 2022 (2.vydání). ISBN 978-80-7436-121-0

⁶¹ LEVÍNSKÁ, Marie, LEVÍNSKÁ, Markéta. *Přišel vohně*. Vlastní domácí vydání, Fišfiš, březen 2000, 2. vyd. červenec 2016. Uloženo v archivu autorky.

⁶² LÍMAN, Antonín (ed., překlad). *Pár much a já: Malý výběr japonských haiku*, str. 12. Praha: DharmaGaia, 2022 (2.vydání). ISBN 978-80-7436-121-0

*co jsi viděl! (Ne, co sis o tom pak myslél.)*⁶³ Je to, jako když uchopíme skromné slovo – kamínek, a hodíme ho do rybníka. Od obyčejného kamínku se mohou rozprostřít kruhy širších, klidně abstraktnějších přesahů⁶⁴ ale zda si bude širší významy žádat, nebo mu plně stačí pozorování, „*to, jak to je*“⁶⁵, už záleží na čtenáři. Nakonec ideálním výrazem a konečným přesahem haiku by měla být zenová prázdnota *mu*.⁶⁶

Tím se dostávám k prvnímu poučení, které je spíše vyjádřením vkusové preference. Jako divák a následně i jako autor upřednostňuji absenci „velkých, těžkých a tučných“ slov. V divadle nesnáším patos, nepřesvědčivě hluboké koncepty, ani divadlo „vyšších cílů“ nápravy problémů světa. Raději se budu zabývat divadlem nízkých a ještě nižších cílů, chůzí po prázdném poli, hloubením děr apod.

*co dělá světlo
mezi břízami? Světlo
se ohlíží*

*co děláš
se světlem, jane eriku
sbírám ho*⁶⁷

To jsou texty norského autora Jana Erika Volda (1939). Mám od něj výbor *Malý kruh* (2012). Z obsažených krátkých próz jsou evidentní jeho zkušenosti s absurdní literaturou, zkušenosti jazzového recitátora v plynoucích básních-pásmech, ovšem nejbližší je mi jeho nejskromnější poezie, zjevně ovlivněná japonskými haiku.

*tři bublinky
ode dna, pak
už nic*⁶⁸

Haiku „*vytváří prostor k zamyšlení, v němž věci malé a zdánlivě nedůležité kouzlem nabývají výsostných významů*“.⁶⁹ Druhým ponaučením je pro mě (možná samozřejmá) skutečnost, že ztišením výrazu, oproštěním od křiku, dosáhneme zvýšení citlivosti (diváka/tvůrce), která nám

⁶³ BUDDEUS, Ondřej. Je to beznadějně/ a nevzdáme to (doslov). In: VOLD, Jan Erik. *Malý kruh*, str. 209. BUDDEUS, Ondřej (překlad). Zlín: ARCHA, 2012. ISBN 978-80-87545-08-9

⁶⁴ LÍMAN, Antonín (ed., překlad). *Pár much a já: Malý výběr japonských haiku*, str. 9. Praha: DharmaGaia, 2022 (2.vydání). ISBN 978-80-7436-121-0

⁶⁵ BUDDEUS, Ondřej. Je to beznadějně/ a nevzdáme to (doslov). In: VOLD, Jan Erik. *Malý kruh*, str. 208. BUDDEUS, Ondřej (překlad). Zlín: ARCHA, 2012. ISBN 978-80-87545-08-9

⁶⁶ ŠVARCOVÁ, Zdenka. *Haiku – verše bez hněvu: Obrazotvornost při spatření zdánlivých nepatrností. Online. A2. 2012-02-15.* Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2012/4> [citováno 2023-07-28]

⁶⁷ VOLD, Jan Erik. *Malý kruh*, str. 66-67. BUDDEUS, Ondřej (překlad). Zlín: ARCHA, 2012. ISBN 978-80-87545-08-9

⁶⁸ VOLD, Jan Erik. *Malý kruh*, str. 70. BUDDEUS, Ondřej (překlad). Zlín: ARCHA, 2012. ISBN 978-80-87545-08-9

⁶⁹ ŠVARCOVÁ, Zdenka. *Haiku – verše bez hněvu: Obrazotvornost při spatření zdánlivých nepatrností. Online. A2. 2012-02-15.* Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2012/4> [citováno 2023-07-28]

umožní právě takové „*spatření zdánlivých nepatrností*“.⁷⁰ Všimnout si náhle toho, co jsme přehlíželi, je vždycky poučné.

SENTENCE

*Kdo usne
u přítele a procítne*

*v lese, sám musí
najít cestu domů*⁷¹

Doslov sbírky *Malý kruh* přirovnává čtení Voldových básní k cestě Möbiovou páskou. Jednoduchost jeho jazyka je zdánlivá. „Čtení Voldových básní má často týž efekt, jako když člověk přejíždí prstem po vrchní straně Möbiovy pásky – a najednou zjistí, že je vespod, že změnil perspektivu.“⁷² To mne přivádí ke třetí poznámce, kterou vnímám jako nejvýznamnější ze všech. Týká se poskytnutí „prázdnoty“ ve smyslu nepodbízení významů a poskytnutí prostoru pro individuální asociace diváka, což souvisí i s oním „bezprostředním oznamování poselství“, které jsem zmiňovala v první kapitole. K tomu je nasnadě nahlédnout do *Estetiky nepřítomnosti*⁷³ režiséra Heinera Goebbelse. Mezi strategie Estetiky nepřítomnosti řadí Goebbels redukci znaků, zmizení performeru ze středu pozornosti, jeho ne-expresivitu a nedramatičnost, dále desynchronizaci a polyfonii, tedy nezávislost jevištních prvků na sobě navzájem, nepřítomnost příběhu a prázdnota středu – tedy absenci „tématu“ a ústředního poselství inscenace. (Témata nemají být výslovně pojmenována, ale spíš permanentně provokována.) Obecně Goebbels vyzývá k vyhýbání se věcem, které očekáváme/které už jsme viděli/které se na jevišti obvykle dělají. Já si nejvíce podtrhávám pasáže o důležitosti vzniku vzdáleností mezi oddělenými prvky, o vzniku mezer a prázdných míst, prostorů objevování, prostorů, v nichž se mohou odehrávat emoce, imaginace, reflexe.⁷⁴ Společně s ním nalézám „neuvěřitelný užitek a potěšení“ právě v prostoru pro vlastní představivost,⁷⁵ kdy se mohu jako divák stát v podstatě spoluautorem výsledného dojmu. Souhlasím s Heinerem

⁷⁰ Tamtéž

⁷¹ VOLD, Jan Erik. *Malý kruh*, str. 63. BUDDEUS, Ondřej (překlad). Zlín: ARCHA, 2012. ISBN 978-80-87545-08-9

⁷² BUDDEUS, Ondřej. Je to beznadějně/ a nevzdáme to (doslov). In: VOLD, Jan Erik. *Malý kruh*, str. 209. BUDDEUS, Ondřej (překlad). Zlín: ARCHA, 2012. ISBN 978-80-87545-08-9

⁷³ GOEBBELS, Heiner. Estetika nepřítomnosti. In: GOEBBELS, Heiner. JIŘÍČKA, Lukáš (ed.). *Proti gesamtkunstwerku*, str. 179-327. PETŘÍČEK, Jan. SEMOTAMOVÁ, Tereza (překlad). Praha: NAMU, 2021. ISBN 978-80-7331-533-7

⁷⁴ Tamtéž, str. 191.

⁷⁵ Tamtéž, str. 275

Goebbelsem, že „hloubka, jež nás vede k pohnutí, je možná dána tím, že si ji člověk sám objeví a připustí“.⁷⁶

Domnívám se, některé strategie Estetiky nepřítomnosti lze vysledovat i v představení *Pole není moře* – konkrétně nedramatičnost a nespektakularitu, prázdnotu středu nebo vznik vzdáleností mezi textem a konáním performerky.

Jako čtvrté ponaučení si poznamenávám, že pracujeme-li s prázdným prostorem a nedořečením, neznamená to, že bychom měli všechnu zodpovědnost přeložit na diváka. Úloha jeho představivosti se nesmí stát naším alibi pro nesrozumitelnost plynoucí z plytkosti či lenosti. Zastávám názor, že s redukcí musíme zacházet opatrně a vědomě, prázdný prostor je třeba vymezit pečlivě a rozhodně. „*Maximální zkratka a formální prostota haiku okamžitě zvětší a podtrhne sebemenší faleš a každý vylhaný tón.*“⁷⁷ Beru si poučení z česky psaných textů francouzského autora Cédrica Demangeota (1974-2021) ve sbírce *Útržky Sněhurčina kožichu* (2021).

*bílé tadyhle*⁷⁸

Nebo:

*Neumím sněžit.*⁷⁹

Nebo:

*Vše, když sněží, je neznámé.*⁸⁰

Nebo:

*Ted' už nikdo nesněží.*⁸¹

Nebo:

*Bez řeči se sněžím.*⁸²

⁷⁶ Tamtéž, str. 277

⁷⁷ LÍMAN, Antonín (ed., překlad). *Pár much a já: Malý výběr japonských haiku*, str. 8. Praha: DharmaGaia, 2022 (2.vydání). ISBN 978-80-7436-121-0

⁷⁸ DEMANGEOT, Cédric. *Útržky Sněhurčina kožichu*. Praha: Éditions Fra, 2021. ISBN 978-80-7521-179-8

⁷⁹ Tamtéž

⁸⁰ Tamtéž

⁸¹ Tamtéž

⁸² Tamtéž

Nebo:

Snad na mě bude někdy sněžit. ⁸³

Nebo:

Sněž a mlč ⁸⁴

Na poli jeho často jen dvojslovných básní a skrze jemnou hru s (nikoli mateřským) jazykem ještě lépe vyniká důležitost a významotvornost každého tvaru slova. Když se pohybuji v ploše třicetiminutového jevištního tvaru *Pole není moře*, o to větší pozornost chci věnovat výběru každého objektu, který umístím na scénu a každého slova, které zveřejním. Protože však zároveň poezie není hádanka nebo jednoznačná šifra určená k rozluštění, můžu si dovolit tento přísný výběr řídit intuicí.

Poslední poučení v souvislosti s prázdnotou má formu varování před přílišnou redukcí, která by mohla vést k vyprázdnění a sterilitě. Toto poučení lze nalézt přímo v *Popisné básni o literatuře* taoistického básníka Lu Ťi:

„Stane se

že dílo je čisté v prostém půvabu

A všechno zbytečné je pryč a pryč je všechno co snad

přehánělo

až nakonec zmizí i poslední vůně obřadní polévky

a všechno se podobá jednotvárnému zvuku mdlé

chrámové struny

k níž jeden zpívá a tři odpovídají

dosahující tak jisté ušlechtilosti leč přece bez krásy!“ ⁸⁵

Dát si pozor, abychom v zájmu zbavování se „zbytečného“ nepřišli i o poslední vůni obřadní polévky, zní přímo jako věcný závěr z klauzurní diskuze.

V budoucí práci bych se ráda řídila těmito pěti poznámkami, tedy vyhýbat se velkým a zbytečně hlasitým slovům či gestům, tím si pěstovat citlivost a pozornost potřebnou pro pohyb

⁸³ Tamtéž

⁸⁴ Tamtéž

⁸⁵ LU ŤI: Popisná báseň o literatuře. KRÁL, Oldřich (překladl). In: KRÁL, Oldřich (ed.,překlad). *Kniha Mlčení: Texty staré Číny*, str.146. Praha: Mladá fronta, 1994, 2. vydání. ISBN 80-204-0482-1

ve vágním terénu krajinném i jevištním, pečlivě a vědomě si vyhrazovat prostor k objevování a imaginaci (i za cenu toho, že intuitivní i analytické vyměřování takového vágního terénu zabere čas), a v neposlední řadě si dávat pozor, abych v zápalu čištění a vyhazování materiálu, se kterým nejsem stoprocentně spokojená, nepřišla o to, co je cenné, protože je to nedokonalé. Občas je stejně nejhezčí do nějaké špíny omylem šlápnout.

2.2.2 Text v představení *Pole není moře*

Texty v projektu *Pole není moře* vznikaly vesměs během chůze po poli mezi listopadem 2020 a lednem 2021. Když o nich musím mluvit, říkám jim „sentence“. Není jich mnoho, jsou kratičké, až strohé a mají charakter základních poznatků,

*Zatížit se v noci kamenem
abych náhodou neulétla
není bohužel potřeba*⁸⁶

prostých zjištění,

*něco je špatně
já a nebo kopec*⁸⁷

vyjádření záměrů,

*lezu na střechu
lezu na stožár
lezu na anténu
lezu ti na záda
jde mi o dobrý výhled*⁸⁸

nebo opatrných pokusů o kontakt:

*Šťouchla bych do tebe
stéblem trávy
vidličkou
nebo smetákem na dlouhé rákosové tyči*

⁸⁶ Příloha č. 1: Sentence

⁸⁷ Příloha č. 1: Sentence

⁸⁸ Příloha č. 1: Sentence

*Ohlédl by ses?*⁸⁹

Jazyk sentencí je jednoduchý a psány jsou vždy zásadně fontem Arial. Byly prvním konkrétním materiálem zahrnutým do projektu, a než jsem projekt začala formulovat, měly charakter velmi soukromých poznámek, u kterých jsem si nedovedla představit jejich zveřejnění. Jak popíšu později, v první fázi systematické práce jsem je vkládala do videí z performancí v terénu jako jakési titulky. Od druhé, jevištní fáze se přesunuly do sféry projekce. Vždy jsem byla jasně rozhodnutá, že je nemůžu vyslovovat nahlas – zaprvé proto, že se stydím, za druhé proto, že by zbanálněly ještě víc, než když zůstanou písmem, za třetí protože jsem měla dojem, že bych jejich vyslovením, intonací, důrazem podsouvala divákům určitou interpretaci – rozhodnutí mlčet bylo krokem ve vymezování prázdného prostoru dle poznatků v předchozí podkapitole.

Jak jsem si tento proces pojmenovala na začátku této bakalářské práce, sentence jsem se pokoušela rozšířit nejprve o performativní činnost v krajině a u sebe doma – in situ. Později také o vyráběné/nalezené výtvarné prvky-objekty a performativní činnost s nimi a mezi nimi v umělém divadelním prostředí. Postupovala jsem intuitivně. Impulzem k propojení konkrétního textu a obrazu byla nejčastěji asociativní podobnost jednotlivého prvku (znaku?) v obou médiích. Snad nikdy jsem nepostupovala tak, že bych si určila (konečný) význam sentence, a ten propojila s (konečným) významem činnosti. Spíš jsem ustavovala vztahy mezi třeba jen jedním slovem v sentenci a jedním objektem/principem činnosti, která jinak měla svůj vlastní, na zbytku slov nezávislý, průběh. Tyto styčné, kontaktní plošky se různily vzdáleností mezi sebou – jejich vazba byla občas velmi těsná a evidentní, občas zřetelná a jindy zase velmi volná, kdy jsem se řídila čistě neurčitým pocitem, že dané sentenci patří zrovna daný čas, prostor či výtvarný prvek.

Případem evidentní vazby je např. scéna „žebříky“, kdy si lehám pod stůl a zpod stolu vysunuji nahoru skrze otvory v desce drátěné „žebříčky“ (kovová síť nastříhaná na proužky). Jak přibývá žebříků trčících z desky stolu, v projekci se postupně objevuje (výše uvedený) text „*lezu na střechu...*“. Nebo scéna „kameny“, kdy během promítaného textu „*Zatížit se v noci kamenem...*“ muchlám z listů alobalu (které vyjímám z rámu obrazu, visícího do té doby na stěně) hroudy - „kameny“ a pokládám je na každý jednotlivý objekt na jevišti.

Zřetelná vazba je vazba, u které sice sama vím konkrétně, co je bodem kontaktu, ale zároveň si nejsem zcela jistá, že to ví divák (a naprosto po něm nevyžaduji, aby to věděl!). Nakonec bych předpokládala, že si v průběhu sledování tvaru tvoří vlastní styčné plošky, a o to mi právě

⁸⁹ Příloha č. 1: Sentence

jde. Jako příklad zřetelné vazby bych uvedla propojení (též výše uvedeného) textu „*Štouchla bych do tebe...*“ a scény „kulečník s kapustama“, kdy freestylovou tyčí⁹⁰ pošťuchuji rozsypané kapustičky a snažím se je pošťuchováním uklidit do odhaleného čtvercového otvoru v bílé netkance, která tvoří scénografickou podlahu celého představení. Bodem kontaktu je pro mne zde jen samotný akt „štouchání“. Jiným příkladem by mohla být situace „jdu zadem“, kdy obcházím scénu a za sebou táhnu objekt (pracovně mu říkám „Pes“), objekt vydává výrazný zvuk - „nožičky Psa“ tvoří dvoje vidle, které se hrnou po podlaze, „tělo Psa“ tvoří bedýnka, ve které jsou usazeny smetáky – tedy jedno „smetákové pole“.⁹¹ Na začátku akce se promítne text „*Jdu zadem / můj batoh má tvar kvádry*“. Mým záměrem v rámci veškeré této činnosti je přemístit „smetákové pole“ ze stolu na kraji jeviště na zem vpředu uprostřed. Styčným bodem ve vazbě obrazu a textu je pouze motiv „jít zadem/obcházet/cestovat na ruby a něco si nést s sebou“.

V některých případech už může být vazba velmi volná. Tak třeba scéna „kouzlo s kuželem“, kde se promítne text „*když hoří / strkám hlavu do škopku*“. Sehnu se nad kovový kužel a plivnu do něj – kužel je propojený s kobercovým pařezem pomocí pozemní „železnice“ z vyrovnaných žebříků – kužel provede kouzlo a pařez mi vydá balíček dřevěných karet. Spojení textu a obrazu jsem provedla jednak pomocí podobnostní asociace kužel-škopek a jednak na základě podobnosti způsobů „vyřešení situace (potenciálního ohrožení)“, tedy příbuznosti řešení kouzlem – plivnutí do kuželu a řešení (kouzlem) – strčení hlavy do škopku. Jak vidno, to už není úplně snadno vysvětlitelné spojení, nakonec hlavním vodítkem mi byl stejně především neurčitý *intuitivní pocit*, že daná sentence na toto místo prostě patří.

Během zkoušek bylo zajímavé sledovat, jak se mírně ovlivňuje a posouvá vyznění textů, akcí i celku v závislosti na tom, v jaké fázi akce se text zobrazí, jak dlouho zůstane zobrazen a také zda je promítnut celý najednou, nebo ho dávkuje postupně. Tak například akce „žebříky“ by byla nesnesitelně dlouhá, pokud by se už na jejím začátku promítl text „*Lezu na střechu...*“ v celé délce. Akce je to pomalá, a hned po vytažení prvního žebříku je divákovi jasné, k čemu vede a jak se bude vyvíjet, takže teď už ji musí „jen vydržet“. S Honzou Froňkem jsme se proto rozhodli sentenci zobrazovat verš po verši, což celou akci jemně rytmizuje, a navíc nabízí mírné překvapení, když se v textu náhle obrátím k druhé osobě/divákovi („*lezu ti na záda*“). Pointa sentence („*Jde mi o dobrý výhled*“) se zobrazí až po tom, co mám všechny žebříky vytažené a vstávám zpod stolu, abych se podívala, jak vypadají svrchu.

⁹⁰ K tomu více ve třetí kapitole

⁹¹ K typům polí v inscenaci více v další podkapitole

Domnívám se, že volné vzdálenosti a prostory mezi akcí a textem vznikly právě díky této metodě rozšiřování – kdy klíčem ke spojování není nějaké vyšší poselství textu či akce, ani ilustrace jednoho druhým, ale nalézání vztahu mezi prostými jednotlivostmi a prvky obou médií – jakkoli banálně takový vztah vyzní, když se pojmenuje. Myslím, že jsme se s Honzou Froňkem pokoušeli dosáhnout rovnováhy mezi spojeními těsnými, které diváka svou jednoznačností vedou, a spojeními volnými, které ho vyzývají samostatné interpretaci. Jakou měrou jsme byli v tomto snažení úspěšní, nedokážu zevnitř posoudit.

2.3 K objektům

Již jsem zmiňovala, že projekt *Pole není moře* se začal formovat nejprve prostřednictvím textových sentencí. V jaký okamžik však vykročil z čistě literární roviny? Co bylo impulzem k rozšíření do třetího rozměru?

2.3.1 Hledání výtvarného klíče

Katalyzátorem následného dění – tedy nacházení vizuální podoby projektu a prvních performativních pokusů – byla významná událost: nález kuželu v křoví. Jednoho dne na začátku roku 2021 jsem si ve vágním terénu podél trati všimla dvou záhadných objektů. Na zemi v roští se povalovaly dva kovové rezivé kužely; při bližším pohledu jsem zjistila, že mají ve špici otvor, jsou duté a velmi těžké, protože jsou zevnitř vylity betonem. Okamžitě mne zaujalo, že vůbec netuším, k čemu sloužily, ani kde se tam vzaly. Možná šlo o nějaký typ kabelového závaží nebo o vypadlý náklad či součástku vlaku, já to ale nechci vědět, protože součástí výjimečnosti kuželu je právě jeho tajemství. Máme tendenci se bát toho, čemu nerozumíme. Proto jsem si kužely neodnesla ihned, ale několik dní jsem jen procházela kolem a pozorovala je. Když jsem se konečně odhodlala vzít si je domů, zjistila jsem, že jeden z kuželů mezitím zmizel. Odnese jsem si tedy pokradmu za tmy ten zbylý, ale raději jsem ho nejprve nechala několik dní zavřený na dvoře v kolárně, místo abych jej přinesla hned do bytu. Skutečnost, že má někde ztraceného bratra, mu ještě více dodává na mystičnosti. Kužel byl tedy prvním objektem, který jsem si s polem začala spojovat. V loveckém nadšení jsem získala ideu, že by bylo perfektní pokračovat v nálezech záhadných předmětů, které na mě působí zároveň silným dojmem vnitřního tajemství i vnějšími estetickými kvalitami.

Toto nadšení ovšem nemělo dlouhého trvání. Na jaře už jsem věděla, že chci projekt konzultovat v rámci Scénografické tvorby a k tomu bude třeba přinášet nějaké hmatatelné výsledky. Čas začal tlačit, a právě když si člověk přeje a potřebuje „najít poklad“, když to výslovně potřebuje, nenajde ho. Poklady nacházím pouze omylem a náhodou. Při

systematickém pročesávání porostů vágního předpolí jsem už neobjevila vůbec nic, co by mě oslovilo. Budu muset hledat v místech, kde je vyšší pravděpodobnost úspěšného nálezu, řekla jsem si. Tehdy jsem narazila na mně do té doby neznámou webovou stránku „ZmapujTo.cz“⁹², na které se nachází interaktivní mapa, kam běžní občané hlásí obcím černé skládky, vysypané odpadkové koše, odstavená auta a jiné entropické anomálie, a pobízí tím obce k jejich likvidování. Skvělou výhodou této občanské služby je přidávání přesné GPS lokace a názorných fotografií daných nepořádků, které umožňují studentům scénografie si místo dopředu prohlédnout a zhodnotit, jestli má cenu se za nepořádkem vypravit a prohrabat se jím. Prohledávání skládek online! Na takto vytipovaná místa jsem se vydala, a našla díky tomu skutečně značné množství odpadků (odpovídající fotografiím), ovšem nic, co by mě zaujalo na stejné úrovni jako kužel. Ani na pražském bleším trhu jsem se nepotkala s velkým úspěchem, odnesla jsem si odtud pouze objekt Ovladač⁹³. Poměr časové náročnosti hledání a míry nejistoty výsledku se ukázal jako příliš nevýhodný, koncept sbírky kuriozních *ready-made* a *found objects* jsem tak opustila.



Obr. 18 – kužel, archiv autorky

Během jednoho z prvních performativních experimentů, které probíhaly v rámci počáteční tvůrčí fáze (blíže ji popíšu v následující kapitole), se kužel ocitl na žlutě umakartovém stole naší domácí kuchyně. Od tohoto obrazu jsem se odpíchla a začala směřovat k formování finálního jevištního prostoru. Rozhodla jsem se podpořit myšlenkové napojení projektu na skutečné krajinné pole, a nalézt způsob, jak tuto krajinu přemístit *dovnitř*, na jeviště.

Souvislost mezi výše uvedeným obrazem kuželu na stole a vágním krajinným terénem jsem našla při volné inspiraci vybranými fotografiemi z internetového fenoménu tzv. *liminal*

⁹² KUBÁSEK, Miroslav. *ZmapujTo.cz*. Online. Dostupné z: <http://www.zmapujto.cz> [citováno 2023-08-19].

⁹³ Viz 3. kapitola

spaces. Výraz „liminal space“, tedy „přechodový prostor“, „mezera v prostoru“⁹⁴ v tomto kontextu označuje „místa, kudy se prochází odněkud někam, nebo jsou to prostory bez funkce, prostory, ze kterých ta funkce nelze vyčíst.“⁹⁵ Jde tedy v podstatě o ekvivalent venkovního krajinného/urbánního vágního terénu, jen v rámci vnitřního, uzavřeného prostoru. Původně jsou předmětem fotografií kancelářské chodby, schodiště nebo podzemní parkoviště. V širším pojetí internetové popkultury, která se kolem této „aesthetic“ vytvořila, to mohou být fotografie s motivy opuštěných bazénů, omšelých supermarketů nebo unylyých obývacích pokojů – obvykle z období devadesátých až nultých let, často s prvky estetiky tzv. podnikatelského baroka, vždy příznačně vylidněné. Tyto fotografie jsou populární pro svou snovou a přízračnou atmosféru, zároveň evokují vzpomínky na dětství. Mě zaujal zejména podžánr unylyých obývacích pokojů. Podivná statičnost a bezčasí, jakási umělost, která tyto obrázky spojuje – umělost prostředí, umělost materiálů, mě oslovila. Přitažlivá pro mě byla nejistota, nejednoznačnost a pocit děja vu, tedy cosi blízké atmosféře lynchovské „Black Lodge“⁹⁶, která může být nostalgická, hororová i ironická zároveň.



Obr.18-19, liminální obývací pokoje, zdroj: <https://i.pinimg.com/474x/f4/c8/cd/f4c8cd55a2c726f2a385cf3301779478.jpg> a <https://i.pinimg.com/564x/e4/3e/c4/e43ec4246789aeb36f77f0d431ffb38c.jpg>

Výstavba prostoru pro *Pole není moře* tedy pokračovala v podstatě v duchu výstavby jakéhosi obývacího pokoje, jehož „nábytek“ může skrývat různé druhy polí, rozšiřovat vizuálně jednotlivé sentence a umožňovat vykonávání svého druhu „domácích prací“ performerkou.

⁹⁴ ZBOŘIL, Jonáš. *Tady není nic k vidění. Internet se zamiloval do prázdných míst, připomínají krajiny z našich snů*. Online. Radio Wave. 2021-06-09. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/tady-neni-nic-k-videni-internet-se-zamiloval-do-prazdnych-mist-pripominaji-8508171> [citováno 2023-08-19]

⁹⁵ Tamtéž

⁹⁶ LYNCH, David. FROST, Mark. *Twin Peaks* [Městečko Twin Peaks]. TV série. 1990

2.3.2 Volba konkrétních objektů

S Janem Froňkem jsme během počátečních schůzek v rámci druhé fáze vývoje projektu diskutovali, zda bychom neměli soustředit „prostor pole“ a jeho proměny na žlutý umakartový stůl, (sehnala jsem podobný, jako máme doma v kuchyni), a zbytek jevištního prostoru přenechat jiným, zatím neznámým entitám a dějům. Toto řešení jsem nakonec odmítla, protože příliš zavánělo využitím plochy stolu coby jeviště a svádělo ke střídání zmenšenin polí na desce stolu (což je postup běžný v loutkovém divadle). Znaky pole jsme přesunuli do vícero objektů po celém jevišti, stolem postupně prorůstají kovové žebříky a pole přímo na něm vyroste jen jedno, a to ze smetáků.

Dalším „nábytkem“ v našem „pokojíčku“ je bunkr, lampa, deka, pařez, kužel nebo alobalový obraz na stěně. Bunkr jsem na jevišti vyžadovala původně proto, abych zmírnila své obavy z osamělosti na scéně a měla se před diváky v duchu „zmizení performerera ze středu pozornosti“⁹⁷ dle H. Goebbelse kam schovat. Ve druhé fázi měla tato skrýš podobu dětského bunkru z dek a plastové plachty, ve třetí fázi jsem jej vyměnila za domeček ze vzorovaného lina, připomínající svým tvarem také raketu.



Obr. 18-19: ze zkoušení, archiv autorky

Těsně před klauzurami jsem nabyla dojmu, že mému pokojíčku na jevišti chybí lampa, nejlépe stojací a zatmívací. Takové lampy dostupné v současných obchodech s nábytkem často vynikají absurdním designem, protože mají za úkol odekorovat a dodat útulnou atmosféru obývacím pokojům panelových bytů a satelitních domečků. Lampu kosmických tvarů, přesně odpovídající mým představám, jsem s nadšením našla na internetovém bazaru. Na základě

⁹⁷ GOEBBELS, Heiner. Estetika nepřítomnosti. In: GOEBBELS, Heiner. JIŘÍČKA, Lukáš (ed.). *Proti gesamtkunstwerku*, str. 190. PETŘÍČEK, Jan. SEMOTAMOVÁ, Tereza (překlad). Praha: NAMU, 2021. ISBN 978-80-7331-533-7

zkušenosti s performancí *CESTA NA MĚSÍC*⁹⁸ z první fáze vývoje projektu jsem si tehdy spojovala lampu s vesmírem a závěrem představení. Ve druhé fázi na klauzurách jsem se v závěru performance snažila z bunkru fyzicky vysadit drátem alobalovou raketu až na vrchol lampy. Ukázalo se, že takový závěr nefunguje. S dlouhým drátem jsem působila nemotorně, záměr činnosti nebyl příliš čitelný, navíc jsem musela částečně vykuknout z bunkru, abych se trefila. Působilo to „špinavě“. Ve finálním tvaru realizovaném v MeetFactory jsme našli pro kosmickou lampu lepší využití – využili jsme její stmívací funkce a zvláště plochého stínidla pro „smažení“ kapustiček na pánvi. Závěrečnou scénu „cesty na Měsíc“ jsme vyřešili projekcí útržku videa z původní performance z první fáze (kde je záběr na kulatou lampu), skrz kterou jsem raketu na drátě pouze vertikálně vysunula ze špičky bunkru do vzduchu, sama kompletně schovaná. Jako závěrečný obraz je to uspokojivější. A skutečnost, že se raketka navíc pouze setká s promítaným obrazem lampy, ale ke skutečnému kontaktu ani nedojde, získala pro mě novou důležitost.

Čtvercově vzorovaná deka i obraz ze záramovaných listů alobalu tvoří jedny z opakujících se motivů čtvercových ploch – jednotlivých druhů pole. Vedle nich se nám v představení objevuje pole smetákové, pole netkankové, pole karetní a kapustové, či pole žebříkové. Tyto objekty odkazují (kromě odkazů na sebe samé) na různé druhy polí především pro mne s Honzou, věřím, že pro diváka se jejich sémantická čitelnost může různit. Mezi jejich znakovou transformací a původní utilitární funkcí dochází k estetickému napětí.⁹⁹

Tématu reprezentace přírody se dotýkám objektem pařezu ušitým ze zeleného koberce. Ač by se rád tvářil, že je vyrobený z kusu koberce náhodně nalezeného u popelnic, ve skutečnosti jsem výběrem koberce s tím správným vzorem strávila nemalé množství času. Šlo mi o to, nalézt takový koberec, jako býval *koberec v obývacím pokoji rodičů tvé kamarádky ze základní školy, kde jsi na návštěvě a trochu se stydíš*. Hledáním jsem objevila novou zálibu v žasnutí nad způsoby napodobování přírody, jichž je dosahováno především s využitím různých stavebních materiálů a produktů nabízených v řetězcích typu Hornbach, OBI, aj. Procházet uličkami Hornbachu mezi dlaždicemi s reliéfy umělých kamenů, PVC podlahami s motivy dřevěných trámů a závěsy s potisky zvířecích vzorů ve mně vyvolává smíšené pocity dojetí, posměchu, ironie a prohlubující se marnosti. Čím nevkusnější a nedokonalejší je taková naivní hra na přírodu ze strany těchto materiálů a objektů, tím působivější.

Objekty na jevišti jsou využívány podle různých funkcí, např. funkce nástrojové (bambusová tyč, kužel jako magický instrument), maskující (maska stolu, bunkr), akustické (kužel, vozítko

⁹⁸ Viz 3. kapitola

⁹⁹ MAKONJ, Karel. Zázrak neoživení mrtvé hmoty. In: MAKONJ, Karel. DVOŘÁK, Jan (ed.). *Od loutky k objektu*, str. 130. Praha: Pražská scéna, 2007. ISBN 978-80-86-102-60-3

„Pes“), vizuálně metaforické (smetáky jako pole, karty jako pole...). Např. bílá netkaná textilie vytváří v krajinném poli svým vlněním dojem moře, po přenesení do inscenace má praktický účel – vytvoří čistý galerijní prostor, ve kterém jsou objekty dobře vidět, ale také odkazuje zpětně ke krajinnému poli. K závěru představení evokuje zimu, když se s jejím fragmentem přikryjí smetáky.

Příprava projektu *Pole není moře* mi přinesla novou scénografickou zkušenost. Během bakalářského studia jsem věnovala pozornost především loutkovému divadlu, kde jsem se snažila spíše zapojovat analytický, racionální způsob myšlení, přemýšlet od celku k detailu, snažit se nalézt řešení, jak může být který objekt *multifunkční*, aby nabízel elegantní přestavby, nebo *skládací*, aby se vešel dobře do auta, *promyšlený*, aby schovával triky či kouzla, *odolný*, aby ho herci nerozbili, nebo *bezpečný a pohodlný*, aby se herci nezranili. O to svobodnější byla práce na *Pole není moře*, kde jsem pracovala od detailu k celku, byla jsem jediným performerem, který s objekty manipuluje, takže jsem přesně věděla, co si k sobě můžu dovolit, a velká část užitých objektů byla antimultifunkční – některé předměty byly vyrobeny jen k jednomu účelu (např. vozítko „Pes“), během představení se „použijí“ jen jednou a jejich umístění na scénu má charakter spíše jejich vystavení, tak jako u výtvarné instalace v galerii.

2.4 K performativním činnostem

Na závěr této kapitoly bych chtěla zapsat několik poznámek ke své zkušenosti z performování na jevišti. Obrátím se na chvíli zpět k pojmu performativní poezie z první kapitoly této práce.

2.4.1 Poetický akt

Nakládala jsem s vymezením tohoto pojmu jako typu poezie, kde součástí nebo přímo realizací významu básně je performativní akt.¹⁰⁰ Tento akt zaujímá často specifický vztah ke každodenní skutečnosti, běžnému životu a jeho normám. Na cestě k akčnímu umění, happeningu a performance artu bych se ještě zastavila u výrazu „poetický akt“,¹⁰¹ jímž by se dala nazvat činnost, kterou se po takové cestě pohybujeme, nebo kterou můžeme vytvořit „artefakt“ performativní básně. O poetickém aktu píše Alejandro Jodorowsky. Rozhodl se podobné akty provádět s přáteli ve jménu Marinettiho výrazu „*poezie je čin*“ a klást přitom „*větší důraz na poetické jednání nežli na psaní samotné*“.¹⁰² Poetický akt definuje Jodorowsky jako jednání, které je krásné, estetické a nezdůvodnitelné, a které představuje „*výzvu vrženou*

¹⁰⁰ GLANC, Tomáš. Poezie a performance: postřehy z východní Evropy. In: KOUBOVÁ, Alice, KUBARTOVÁ, ELIŠKA (eds.). *Terény performance*, str. 410. Praha: Nakladatelství AMU, 2021. ISBN 978-80-7331-581-8.

¹⁰¹ JODOROWSKY, Alejandro. *Psychomagie. Nástin panické terapie*, str. 27. JALUŠKA, Matouš. ŠPÍNA, Michal (překlad). Praha: Malvern, 2015. ISBN 978-80-7530-012-6

¹⁰² Tamtéž, str. 35

do tváře skutečnosti“.¹⁰³ Vypráví, jak se třeba s přáteli rozhodli jít městem jen rovně a bez zatáček, tedy mj. procházením skrze cizí domy a přelézáním přes koruny stromů, jindy se naopak náhle zastavili v pohybu a vprostřed rušné ulice zůstali stát bez hnutí. Revizorům předkládali mušle místo jízdenek a jinak ponoukali, provokovali své okolí „*zpochybňováním závazné skutečnosti*“.¹⁰⁴ Takové jednání je vlastně v něčem základem programu konceptuálních básní-návodů, fluxusových event scores, happeningů, land-artových intervencí a akčního umění obecně.

Předpokládám, že zkušenost s hlasitějšími či tiššími poetickými akty má vlastně každý člověk. V rámci dětské hry zjevně, v dospělosti pak často v podobě spontánní hravé aktivity s přáteli nebo ve formě nezdůvodnitelného soukromého gesta, o kterém ví jen člověk sám. Alespoň já mám takovou zkušenost. Tak například zrovna během pandemického lockdownu jsme se s kamarádkou Magdalenou Daňkovou náhle rozhodly, že si budeme telefonovat jedině ze stromů. Když jsme chtěly vytočit číslo anebo vzít hovor té druhé, nesměly jsme tak učinit, dokud jsme nevylezly na strom, ať už jsme se zrovna nacházely kdekoliv. Volaly jsme si často. Nebo v té stejné době jsme si se spolužačkami Terezou Dostálovou a Kristýnou Khinovou vyměňovaly poštou „nechtěné předměty“, tedy drobné artefakty, které jsou úplně zbytečné, doma překáží, ale zároveň je ze záhadného důvodu nedokážeme vyhodit. Delegovaly jsme je pryč darováním a pozorovaly, jak se mění jejich hodnota, když nám přijdou poštou darem. Různé drobné odpadky a zbytečnosti tím povýšily na moc důležité poklady. Vsadím se, že každý člověk (alespoň v mém okolí) by si vzpomněl na nějaká podobná gesta, která čas od času provede. Domnívám se, že pravidelné praktikování „poetických aktů“ je základem zdravé životosprávy a možná trénování představitivosti obecně. „*Jednat esteticky a vzpurně*“¹⁰⁵, jak píše Jodorowsky, nás učí odvaze, humoru, schopnosti „*pochybovat o zprůměrovaných postulátech každodenního života*“ a milování svévolné aktivity.¹⁰⁶

V zárodku projektu *Pole není moře* stálo podobně motivované jednání. Myslím, že všechny performance z první fáze přípravy projektu, by bylo možné vnímat právě jako malé „poetické aktíky“. Když projekt začal směřovat dovnitř, do uzavřeného divadelního prostoru a času, bylo zřejmé, že performativní jednání v něm ztratí svou „nezdůvodnitelnost“ a spontánnost. Jedním z rysů Jodorowského poetických aktů je, že sice mohou být více či méně veřejné, ale nepočítají se specificky pozvaným divákem, který by předem předpokládal, že se „bude něco speciálního dít“, natož aby si rezervoval místo či platil vstupné.

¹⁰³ Tamtéž, str. 40

¹⁰⁴ Tamtéž, str. 35-39

¹⁰⁵ Tamtéž, str. 35

¹⁰⁶ Tamtéž, str. 40

2.4.2 Seznam infantilních činností

Že je třeba, abych před skupinou takto pozvaných diváků vydržela být sama, přestože rozhodně nejsem herec, mi bylo brzo zřejmé. Vyplynulo, že aby měla pro mě moje osobní přítomnost na jevišti smysl, musím se věnovat aktivitám, které jsou v mých možnostech a které mi budou dělat radost. Při procházce po poli v počáteční fázi práce jsem se zamyslela, jaké základní činnosti mě baví provádět a na jaké mě baví se koukat a uvědomila si, že téměř všechny takové aktivity si spojuji určitým způsobem s dětstvím. Mimoděk tak vznikl krátký, ale neuzavřený seznam, který jsem nazvala „INFANTILNÍ ČINNOSTI“. Seznam jsem později rozšiřovala a stále ho považuji za nevyčerpaný.

INFANTILNÍ ČINNOSTI

Plížení se pod kobercem

Šťouchání do něčeho klackem

Stavění bunkru/úkrytu

Chození v převleku

Dávání si věcí na hlavu

Schovávání se v krabici

Dělání randálu

Nedosáhnutí někam

...

atd.

Provádění takových elementárních činností téměř v jakémkoli kontextu mi přináší potěšení. Seznam jsem si zapsala jen pro mou vlastní potřebu, abych si ujasnila, jak to tedy mám s tím performováním. Všimněme si, že jeho složky by se daly vystopovat v tvorbě všech možných divadelních, hudebních a výtvarných umělců, kteří mě kdy oslovili. Jak je zábavné, když Petr Válek rámusí,¹⁰⁷ Miet Warlop se schovává v krabici,¹⁰⁸ Petr Nikl si dává hrnec na hlavu¹⁰⁹ atd.

Pole není moře nakonec není postaveno na tomto seznamu, ale obsahuje jeho prvky. Jen například místo mě plížící se pod kobercem se plazí sklenice pod dekou. V převleku za stůl udělám pár kroků a do kapustiček šťouchám bambusovou tyčí. Randál vyvolám taháním vozítka „Pes“ kolem jeviště atp.

¹⁰⁷ Např. VÁLEK, Petr. *HOMEMADE NOISE TUTORIAL EPISODE 72001 boiled microphone*. Online. 2018-11-16. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=5GPNOxa9JJA> [citováno 2023-08-21].

¹⁰⁸ Např. WARLOP, Miet. *After All Springville*. Inscenace. 2009. Místo: Arts Centre BUDA, Kortrijk.

¹⁰⁹ Např. NIKL, Petr. *Tetelení*. Výtvarný koncert. 2023-04-12. Místo: Divadlo Archa, Praha.

2.4.3 Hospodaření na poli a na jevišti

Jak jsem již popisovala na předchozích stránkách, v jevištní fázi projektu jsem došla k vystavění jakéhosi „pokoje“ s „nábytkem“ z vybraných objektů. Začali jsme s Honzou Froňkem uvažovat, jakým způsobem bych mezi těmito entitami měla na jevišti existovat, jakým způsobem s nimi interagovat.

V té době mě nadchla četba *Manifestu scénografie bez hranic*¹¹⁰ divadelní skupiny PYL, později jsem se také zúčastnila workshopu *Materialita na dovolené* (2022), který táž skupina vedla v divadle Alfred ve dvoře. Jejich přístup k divadlu shledávám velice poetickým. Ve své práci se odkazují k myšlenkám filozofického směru OOO, tedy objektově orientované ontologie, a zaměřují se na takový přístup k objektům, který je vnímá vůči člověku dehierarchizovaně. Zkoumají způsoby, „kam až můžeme zajít ve snaze dát jim samotným hlas nezávisle na naší lidské subjektivní perspektivě, která objekty ovládá jak z pozice tvůrců, tak i diváků“.¹¹¹ V *Manifestu* citují filozofa Grahama Harmana: „Všem objektům musí být věnována stejná pozornost, ať jsou lidské, nelidské, přírodní, kulturní, reálné, či fikční,“¹¹² prohlašuje Harman. Členky PYLu k tomu dodávají, že „ve *Scénografii bez hranic* musí mít výstup lidského těla stejnou hodnotu jako všechny ostatní výstupy. Proto chceme jeho přítomnost nazývat *Scénografií* a hledat nové mody harmonické koexistence lidských a nelidských aktérů v (nejen) divadelním kontextu.“¹¹³

Vědomý respekt k nelidským objektům a předpoklad, že tyto objekty mají svou vlastní perspektivu, kterou však jako člověk nikdy nebudu moct pochopit a poznat, je asi to hlavní, co si odnáším z této myšlenkové inspirace. Zájem o mimolidský svět má vždy magickou příchut', a to je možná také důvod, který jej činí přitažlivým.

Z vlastní divácké zkušenosti s projekty *Reality Surfing* (2021)¹¹⁴ a *Dead End* (2019)¹¹⁵ pozoruji některé způsoby, jak se tento zvýšený respekt a pozornost k objektu v pracích PYLu projevuje. V inscenaci *Reality Surfing* jsou performerky součástí jakési jevištní krajiny, kde spolu

¹¹⁰ PYL. *Manifest Scénografie bez hranic*. Online. CEDIT. 2021. ISSN 2694-7765. Dostupné z:

<https://jasuteren.cz/media/pages/archiv/pyl-reality-surfing/3868980835-1671997346/manifest-scenografie-bez-hranic.pdf>

[citováno 2023-08-19]

¹¹¹ JANOŠČÍK, Václav. Úvod. In: JANOŠČÍK, Václav (ed.). *Objekt*, str. 12. JANOŠČÍK, Václav. HAVLÍČEK, Zdeněk (překlad).

Praha: Kvalitář, 2015. ISBN 978-80-260-8639-0 Online. Dostupné z:

https://monoskop.org/images/e/ea/Janoscik_Vaclav_ed_Objekt.pdf [citováno 2023-08-19]

¹¹² PYL. *Manifest Scénografie bez hranic*. Online. CEDIT. 2021. ISSN 2694-7765. Dostupné z:

<https://jasuteren.cz/media/pages/archiv/pyl-reality-surfing/3868980835-1671997346/manifest-scenografie-bez-hranic.pdf>

[citováno 2023-08-19]

¹¹³ Tamtéž

¹¹⁴ PYL. *Reality Surfing*. Inscenace. Premiéra 2021-10-07. Alfred ve dvoře, Praha.

¹¹⁵ PYL. *Dead End*. Inscenace. Premiéra 2019. Markgrafentheater, Erlanger.

koexistují věci denní potřeby, fragmenty materiálů, objekty rozpořhybované vlastními materiálními vlastnostmi (např. sliz) či zabudovanými elektromotorky. Úloha performerek jako katalyzátorek pohybů v této struktuře není nijak zvýrazňována, samy často ustupují mimo diváckou pozornost, schovávají se do některých objektů nebo se jimi částečně zakrývají, aby se samy na chvíli určitým objektem staly. Vzniká kompozice, která nabízí prázdného prostoru pro interpretaci víc než dost.

Přestože tento přístup obdivuji, v projektu *Pole není moře* objekty na scéně nakonec vůbec nedisponují takovou svobodou. Jako performerka si nad nimi uchovávám velkou míru kontroly a momenty, kdy ji ztratím (například mi něco upadne, někam se nestrefím nebo se nějaký předmět náhle rozpadne), vyzní jako chyby.

Rozdíl je také v tom, že samotné objekty jsou příliš tvarovány lidskou perspektivou, zjednodušeně řečeno jsou málo abstraktní, nejde o fragmenty nebo samostatné materiály. Jak jsem psala, jsou na jevišti umístěny do pozic jakéhosi „nábytku“, případně „nástrojů“, tedy v hierarchii podřízené lidskému měřítku a užití performerkou (jakkoliv může být vyznění účelů těchto způsobů užití nezvyklé).

Jednotlivé původní performance v terénu z první fáze projektu blíže popíšu v další kapitole. Některé z nich lze číst jako pokusy o autorskou interpretaci a znovuobjevování funkce krajiny subjektivně vnímané jako vágní, jako pokusy o skromné poetické akty nebo jako svého druhu *hospodaření* v této krajině, později vztahované k literárním sentencím.

Performativní rozšiřování sentencí v druhé a třetí fázi projektu vycházelo částečně z těchto performancí, částečně ze „SEZNAMU INFANTILNÍCH ČINNOSTÍ“, a některé vzniklo zcela nově během zkoušení. Nakonec tedy získalo podobu série lineárně za sebou jdoucích, postupně vykonávaných úkonů, „domácích prací“, hospodaření nikoliv na poli, ale v pokojíku na jevišti. Tyto činnosti jako performerka vykonávám krok za krokem, podle zjevně přesně stanoveného postupu,¹¹⁶ úkony vyjadřují snahu o dosažení nějakého cíle, který do konce představení není divákovi zcela zřejmý. Jejich provádění může získávat rituální rysy. Činností není mnoho, ale každá má svůj čas. Jako performerka během představení nijak nereaguji na diváky, ani nečekám na jejich reakce, veškeré úkony provádím jakoby sama pro sebe. Průběh finálního tvaru představení (na rozdíl od tvaru work-in-progress, jak popíšu v následující kapitole) se příliš nezmění, ať už je v publiku diváků třicet, jeden nebo žádný.

¹¹⁶ Rituál. In: *Sociologická encyklopedie*. Online. Sociologický ústav AV ČR. Stránka naposledy edit. 2020-09-21. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Rituál> [citováno 2023-08-18]

3 Tři fáze vývoje inscenace *Pole není moře*

Na projektu *Pole není moře* jsem pozvolna a s velmi dlouhými přestávkami pracovala od zimy 2020 do zimy 2022, tedy v rozpětí dvou let. Jeho vývoj rozdělují do tří fází, které vedly ke třem veřejným výstupům. První fáze zahrnovala performativní činnost ve venkovním terénu a natáčení videa, které bylo prezentováno spolu s prvními objekty na scénografické výstavě letního klauzurního festivalu Proces roku 2021 v domě U Stýblů. Výstupem druhé fáze byla již indoorová work-in-progress performance pro diváky zimního Procesu v únoru roku 2022 na DAMU. V rámci třetí fáze jsem inscenaci dozkoušela a dvakrát veřejně uvedla jako již dokončený tvar v pražské MeetFactory v prosinci roku 2022. V poslední kapitole této práce stručně a chronologicky popíšu, jak probíhala systematická část práce na projektu *Pole není moře*, a věnuji se krátké reflexi jednotlivých fází zkoušení.

3.1 První fáze: sedm performancí v terénu

Naším ročníkovým scénografickým zadáním od Dragana Stojčevského v letním semestru 2021 bylo navržení autorského projektu, který by v budoucnu mohl vést k performativnímu tvaru libovolné formy. V tuto dobu jsem již měla za sebou mnoho procházek po polích, hotové některé sentence a v domácí kolárně zavřený nalezený kužel. Rozhodla jsem se v rámci plnění tohoto zadání rozpracovat právě projekt *Pole není moře*.

Na klauzurní scénografické výstavě jsem prezentovala patnáctiminutové video sestříhané ze záznamů sedmi terénních performancí. Obrátila jsem se na svého bratra Huberta Doubka, aby vytvořil k videu několik hudebních motivů. Vznikl hudební materiál, který zůstal jako základ zvukové složky inscenace až do finální verze. Spolu s videem jsem vystavila i pár objektů figurujících ve videu – Boty pro chůzi v poli, kužel, Ovladač nebo větev s vidličkou.

Nyní zde popíšu všech sedm performancí tak, jak se staly. Přestože se až na výjimku odehrávaly všechny veřejně, jejich povaha byla spíše nenápadná a nepřitáhly tak mnoho diváků. Tato práce je tedy příležitostí, jak o nich podat zprávu.

3.1.1 Zacpávání kuželu



Obr. 20 – archiv autorky

Jak jsem již psala dříve, po nálezku kuželu jsem jej držela pár dní zavřený v kolárně na dvoře. Trochu jsem se ho bála a bála jsem se také, co by mi na něj doma řekli. Po několika dnech jsem se však rozmyslela a rozhodla se své obavy překonat silou – na truc jsem přinesla kužel do bytu a umístila jej doprostřed na kuchyňský stůl. V kontextu naší domácnosti to bylo silné gesto, protože kuchyně je pro nás centrem domova i rodiny a kuchyňský stůl má v sobě cosi posvátného. A já jsem konfrontovala naši domácnost s kuželem. Těžkým, špinavým a rezivým, záhadným a výhružným kuželem. Už tehdy jsem v souvislosti s ním myslela na text *Děravý strom*:

Děravý strom

zacpu ho kapesníkem

*konečně přestane hvízdát*¹¹⁷

Chtěla jsem kužel popíchnout a také zjistit, co snese. Nacpat do něj kapesník. Pro jistotu ale bylo potřeba zachovat bezpečnou vzdálenost, a tak jsem si na to donesla z lesa delší větev. Natočila jsem si, jak kapesníkem na větvě zacpávám kužel. Tím jsem přirozeně dospěla k užití fenoménu „freestylové tyče“.

¹¹⁷ Příloha č. 1: Sentence

Výraz „freestylová tyč“ označuje „speciální ruční pomůcku pro různé umělecké aktivity, převážně užívanou v oblasti performativního umění.“¹¹⁸ Touto pomůckou je nejčastěji myšlen nějaký druh tyče, hole či klacku, často s nástrojovou hlavicí uzpůsobenou pro danou uměleckou aktivitu. Pomůcka „zvětšuje akční rádius performerů, a tak umožňuje i omezenému počtu performerů ovládnout potřebným způsobem daný prostor. [...] Její užití většinou signalizuje obeznámenost či náklonnost uživatele k některým formám asijského divadla či ovlivnění jinou kulturou. Důvodem jejího užití je vždy specifický vztah k (divadelnímu) prostoru, ve kterém tyč, leckdy prodloužená na maximum, může zastávat funkci jakéhosi viditelného vektoru, rozdělovníku jinak kompaktního „prázdného prostoru“.¹¹⁹ Výraz „freestylová tyč“ používá divadelní skupina Handa Gote Research and Development. Velkou sbírku freestylových tyčí skupina vystavovala například v Galerii NTK v roce 2021. Toto pojmenování šikovného performačního nástroje i scénografického prvku přešlo skrz jejich pedagogickou činnost do běžného slovníku studentů Katedry alternativního a loutkového divadla.

3.1.2 Zahrabání a vyhrabání Ovladače



Obr. 21 – archiv autorky

Líbil se mi obraz plechového trychtýřku čouhajícího z planiny. Vlastně jsem si moc přála něco takového opravdu na poli najít, ale v mém okolí z pole koukaly jen plastové trubky, občas hydrant, betonový patník a nějaké dráty. Musela jsem si tedy Ovladač do pole zakopat sama. Chvilí jsem si užívala pohled na trychtýřek a potom jsem na kameru natočila, jak ho vyhrabuji

¹¹⁸ Freestylová tyč. In: *Wikipedie: Otevřená encyklopedie*. Online. Wikimedia Foundation. Stránka naposledy edit. 2019-06-20. Česká verze. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Freestylov%C3%A1_ty%C4%8D&oldid=17399918 [citováno 2023-07-09]

¹¹⁹ Tamtéž

zpět. Kdybych měla vlastní zahradu, zahrabala bych do ní více objektů a nechala je v zemi přes noc, několik dní, měsíců...a pozorovala bych, jak se mění můj vztah k nim, potom co je vytáhnu. „ZHRABÁVÁNÍ A VYHRABÁVÁNÍ VĚCÍ“ je taky infantilní činnost, připojím ji k seznamu.

3.1.3 Cesta na Měsíc



Obr. 22 – archiv autorky

Jeden z nejlepších způsobů, jak zakončit jakékoli (zejména loutkové) představení je podle mě vyslání rakety do vesmíru a nebo vlastně jakékoli létání obecně. V duchu této domněnky jsem se rozhodla do projektu *Pole není moře* raketu také zařadit. Jenže jak uletět na Měsíc z rodinného bytu anebo z polabských zemědělských pozemků? Raketu jsem vyrobila ze zmuchlaného alobalu, narazila ji na kus drátu a v rámci infantilní činnosti „NEDOSÁHNUTÍ NĚKAM“ se ji několik minut pokoušela vyšoupnout na lampu u nás doma na záchodě.

3.1.4 Orání pole vidličkou

Ohromení nezměrnou rozlehlostí polí, svojí titěrností v něm a do jisté míry také marností jakéhokoli vlastního počínání v něm, jsem vyjádřila pokusem zorat pole vidličkou. Časové omezení mě donutilo zorat jen jeho velmi malou část, takovou, která se vešla do záběru kamery. Je to tedy vlastně podvod. Abych nebyla za zbabělce, musela bych samozřejmě skutečně zorat několikakilometrové pole celé. Tuto performanci se mi bohužel dosud nepodařilo plně zrealizovat.



Obr. 23 – archiv autorky

3.1.5 Chůze v poli

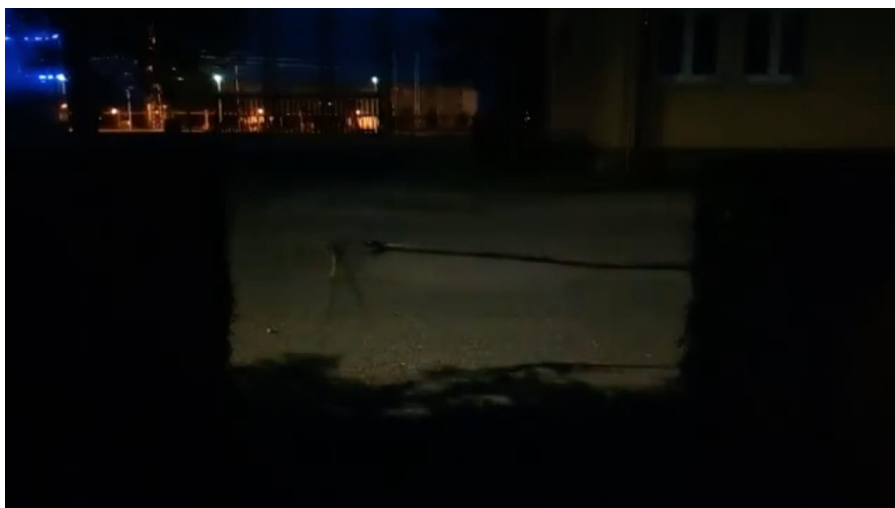


Obr. 24 – archiv autorky

Chůze v poli je základním způsobem lidského bytí na poli. Různá pole mají různé typy povrchů a po některých z nich se chodí snáze, po některých obtížněji. Některé povrchy jsou ploché, tvrdé, jiné měkké, bahnité, některé jsou zarostlé, některé jsou pokryté netkanou textilií, z jiných jen trčí pahýly. Největší výzvou jsou hluboké brázdy. Usoudila jsem, že by bylo vhodné si vyrobit speciální boty, které by mi usnadnily chůzi v takovém terénu. Vyrobita jsem tedy určitou formu chůd, které svým tvarem pasovaly do většiny brázd a vyrovnaly mi nášlapnou plochu do

roviny. Natočila jsem, jak se pomocí těchto bot pohybují po poli. Je zjevné, že v praxi to až takové usnadnění nebylo. Mnohokrát jsem upadla, ale to v záběru není. Rozsah použití těchto bot je omezený. Podobně jako s potápěčskými ploutvemi je chůze v nich mimo brázdy v podstatě nemožná anebo velmi nebezpečná.

3.1.6 Pašování divoké květeny



Obr. 25 – archiv autorky

Z houští na kraji pole jsem vydloubla trs divoké trávy a pokusila se jej propašovat pomocí freestylové tyče do centra města, domů. Ulice, která vede od polí k našemu domu, je lemovaná okrasnými živými plůtky, zastřiženými do geometrických tvarů. Po setmění jsem se za těmito plůtky plížila a stěhovala svůj divoký trs zachycený na konci větve. Akce probíhala tiše a tajně.

3.1.7 Podrbání



Obr. 26 – archiv autorky

Obraz je sice těžce čitelný, ale zachycuje mě, jak vidličkou na freestylové tyči drbu stožár vysokého napětí. Cítila jsem, že potřebuje podrbat, jak tam stojí dlouho. Až potom jsem přemýšlela, jestli to není náhodou podobné jako strkat vidličku do toustovače, a doma jsem o tom radši nikomu nic neřekla.

3.2 Druhá fáze: Work in progress na klauzurách

Druhá fáze vývoje projektu již směřovala k přesunu z venkovního terénu dovnitř, do umělého divadelního prostoru s ohraničenou plochou jeviště a pozvanými diváky. Výstupem z této fáze byly dvě reprízy tvaru označeného jako work-in-progress na zimních klauzurách roku 2022.

Zásadní změnou pro mě bylo přizvání Jana Froňka ke spolupráci. Cítila jsem, že chci mít výsledný tvar pod kontrolou, ale zároveň nedokážu dostatečně reflektovat celek, pokud jsem sama na jevišti. Obrysy projektu byly stále velmi chvějivé, měla jsem v jedné ruce krátký soubor sentencí, v druhé sestříhaných patnáct minut videí z výše uvedených performancí, ve třetí nalezený kužel a vyrobené boty pro chůzi v poli. Cítila jsem, že potřebuji dramaturgické vnější oko a partnera k tvůrčímu dialogu. Honza získal roli dramaturga a spoluautora hudby (spolu s Hubertem Doubkem). Během představení Honza živě ovládá hudbu a projekci.

V danou chvíli jsem nebyla příliš schopná slovní artikulace projektu druhým lidem, už jen napsání klauzurní anotace mi dělalo velký problém. Neuměla jsem pojmenovat téma ani jakékoli „hlavní poselství“ projektu, bála jsem se, že když se něco takového pokusím vytyčit a pojmenovat, cosi důležitého se vytratí, a nechtěla jsem používat alibistickou frázi „*je to prostě takové osobní*“. O to větší úlevu mi přinesl způsob komunikace s Honzou, který se okamžitě naladil na můj jazyk. Byl se mnou schopný komunikovat bez zbytečného racionalizování, nebál se „lovit duchy“ a neztrácel trpělivost.

Postupně jsme vystavěli „pokojíček“ z objektů a diskutovali jsme, jaká má tento prostor pravidla hry. Vnímali jsme, že předměty mezi sebou mají vztahy, a činnosti je mohou mít také. Průběh této fáze zkoušení však byl krátký, po pár schůzkách jsme intenzivnější práci věnovali zhruba jen týden, a to v poměrně stresové atmosféře. Časový tlak alespoň uspil rozhodování a donutil nás nic „nepřemyslet“. Jak jsem již zmiňovala, zvolili jsme tiché zobrazování textů formou projekce. Skutečnosti, že texty mají tendenci vzájemně se ovlivňovat s obrazem v závislosti na dramaturgickém umístění v čase, jsme si všimli ihned, ale nestihli jsme s touto jejich vlastností příliš pracovat. Stejně tak na pečlivější práci s hudbou nezbyl čas, zvuková složka se na reprízách realizovala převážně formou improvizace s již hotovým

Hubertovým hudebním materiálem. Celková kompozice sentencí a akcí byla hrubě „nahozená“, bez příliš ozkoušených a opodstatněných vztahů mezi prvky. Šlo mi zejména o to, podrobit zkoušce vůbec obecnou funkčnost konceptu a zjistit, jak na něj diváci reagují.

Na klauzurách jsme uvedli dvě reprízy, které se k mému překvapení vzájemně silně lišily nejen mým subjektivním prožitím a pocity během performance, ale také atmosférou v hledišti a diváckými ohlasy. Do první reprízy jsem se vrhla tzv. po hlavě a plná adrenalinu. Nasadila jsem nejvyšší soustředění a odhodlání, jakého jsem na jevišti schopná. Reakce publika, která ke mně doléhala, vyznívala pozitivně. Lidé se uchechtávali nejen mým zaváháním, drobným projevům studu nebo mimoděčným chybám, ale také některým přicházejícím sentencím. Po této repríze na mě dolehla obrovská úleva, ale také únava. Do druhé reprízy jsem se proto spíše roztřeseně vplížila. Tentokrát publikum zůstávalo chladné. Moje zaváhání, která při první repríze působila spíše komicky roztržitě, nyní vyznívala jako omyly a chyby. Byla jsem najednou nemotornější, a zatímco první reprízu jsem prožívala jako dobrodružnou, ale rozjařenou jízdu z kopce, nyní jsem se cítila spíše jako zpcený usnažený pomatenec.

Když jsme si s Honzou reflektovali tuto zkušenost, vyjádřila jsem údiv nad tím, jak moc na mě zpětná reakce publika působila. Předpokládala jsem předtím, že se jí představení vůbec nenechá ovlivnit. Až po konci třetí fáze zkoušení a tedy při dokončení tvaru jsem si uvědomila, že citlivost těchto dvou repríz na atmosféru v hledišti nelze svalovat na moje momentální rozpoložení na jevišti nebo jednotlivé složení a vkusové založení diváků. Problém byl v hlubší struktuře inscenace.



Obr. 27 – klauzury na DAMU, archiv autorky

Z klauzurní diskuze a scénografických obhajob jsem si odnesla několik poznámek, ze kterých jsem se snažila ve třetí fázi vývoje projektu poučit. Poznámky se týkaly práce s časem, tedy že během akcí není třeba nikam spěchat, naopak některé z nich by si zasloužily mnohem klidnější a až velmi pomalý průběh. Dále byl zmiňován nepříliš využitý potenciál vztahu času a textu, tedy možnosti ovlivnění vyznění celku v závislosti na tom, kdy a na jak dlouho se sentence v projekci zobrazí. Někteří diváci si také stěžovali, že pro ně bylo náročné se soustředit a usledovat zároveň text a akce s objekty. Sentence nebyly na dostatečně promyšleně zvolených místech. Rovněž práce s hudbou nebyla dostatečně promyšlená a teprve otevírala prostor pro větší podporu celku.

3.3 Třetí fáze: Dokončení v MeetFactory

Na přípravy třetí fáze nám naštěstí zbylo příjemné množství času. Na intenzivní zkoušecí část přímo v MeetFactory jsme sice také měli jen jeden týden, ale vyšli jsme s časem dobře, zvládla jsem vyrobit a sehnat vše, co bylo potřeba nového. MeetFactory nám umožnila zkoušet přímo v prostoru pozdějšího uvedení, prostor nám vyhovoval o mnoho více než školní ateliér. Místnost byla prostornější a měla industriální, galerijnější charakter, který tvaru lichotil. Získali jsme dokonalý klid a mohli jsme mít v prostoru rozloženou scénografii po celý týden. Vše se v klidu stihlo, jak mělo.

Na některé zkoušky jsme si pozvali také Viktora Prokopa, aby nás podpořil svým kritickým a čerstvým třetím pohledem. Viktor umí přesně a výstižně pojmenovávat věci tak, jak já vůbec neumím. Nabídl nám psychickou podporu a několik cenných poznámek, například abych se zbavila zbytečných ornamentů, které jsem měla tendenci vytvářet způsobem pohybu po jevišti.

Na základě zkušenosti z klauzur jsme si chtěli lépe rozmyslet celkovou strukturu tvaru, zpřesnit rozmístění sentencí, použití hudby a zvědomit jednotlivá rozhodnutí. Já jsem se chtěla zbavit všech prvků, z kterých jsem neměla na klauzurách dobrý pocit nebo kterými jsem si nebyla jistá. Některé objekty jsem z tvaru vyhodila úplně, některé jsem vyměnila za lepší a zařadila také pár zcela nových. Honza zrevidoval původní hudební motivy a vytvořil některé nové a vlastní. Zamysleli jsme se nad celkovým tvarem analytičtější způsobem, ale zároveň jsme se nevzdávali intuitivního nahlížení jako konečného indikátoru rozhodnutí *funguje-nefunguje*. Komunikovali jsme spolu následujícím způsobem: „Myslím, že pařez si nepřeje, abys ho zvedala. Lepší bude, když ho necháš na zemi,“ říkal například Honza.

Abychom mohli lépe nahlédnout strukturu, využili jsme „kartičkové metody“, kdy jsme si všechny prvky (tedy jednotlivé sentence, hudební motivy, objekty a manipulace s nimi) rozepsali na samostatné papírky a rozložili na stůl. Šoupáním a přesouváním kartiček po stole

jsme začali nacházet konkrétnější vztahy mezi prvky, a vytvořili si tak jednoduchou osnovu, scénář celku. Ve struktuře finálního tvaru jsme díky této metodě ustavili dvě paralelní dramaturgické linky.



Obr. 28-29 – zkoušení v MeetFactory, archiv autorky

Za prvé „*Střídání ročních období na poli*“. To začíná vylovením sklenice se semínky zpod deky a zasazením semínek do stolu, pokračuje vzrůstem smetákového pole. Smetáky zaliji zahradní konví, ze které se místo vody sypou malé kapustičky. Ty následně sklídím na pánev a usmažím na stmívací lampě. Uklidím obilné smetákové pole na zem, vyorám brázdy postavením řady domečků z karet. V bílé netkance na zemi odhalím prázdný otvor, vyjmutým bílým čtvercem zahalím pole smetáků. Nastává zima.

Druhou linkou je „*Útěk z pole (nebo na pole?)*“. Začínám v přestrojení, schovaná za stolem a za obličejovou maskou stolu. S potenciálně nebezpečným kuželem komunikuji freestylovou tyčí, umlčím ho zacpáním ponožkou. Nyní smím odložit přestrojení. S různými objektovými poli jsem teď schopná manipulovat napřímo. S kuželem se sblížím natolik, že si můžu dovolit provést jeho prostřednictvím kouzlo – *plivnu* do něj. V tomto vztahu už není kam dál zajít, beztak na poli překrytím netkankou nastala zima, a tak se připravuji na odchod. Poklízím „pokojíček“, shrabu rozsypané kapustičky do díry v netkance. Všechny věci zatížím na noc kameny z alobalu. Beru do ruky boty pro chůzi v poli, zhasínám světlo a odcházím do domku ve tvaru rakety. Zatímco jsem uvnitř domku, v projekci se přehrává video, jak v botách přecházím skutečné venkovní pole z jedné strany na druhou. Video se prolíná na záběr kulaté bílé lampy. Do záběru vysunuji ze špičky střechy domku alobalovou raketu na drátě. Raketa se setkává s obrazem lampy – *Měsíce*.

Tyto dvě prolínající se linky mají relativně lineární logiku a posloupnost. Sentence, které se mezi ně promítají, se ovšem k této logice téměř nevztahují, což pomáhá vytvářet právě tolikrát

zmiňované mezery a prázdné prostory. Domnívám se, že právě díky vědomým vnitřním vazbám akcí mezi sebou (které nejsou divákům nijak explicitně vysvětlovány nebo zdůrazňovány), drží tvar mnohem lépe pohromadě. Myslím, že je to potvrzení jednoho z poučení o prázdnotě, ve kterém jsem si poznamenala, že s redukcí je třeba zacházet opatrně a vědomě a prázdný prostor je třeba vymezovat pečlivě a rozhodně. Absencí těchto vazeb byla totiž podle mě zapříčiněna také horší přístupnost a větší křehkost repríz klauzurní verze tvaru. Někteří diváci, kteří viděli obě verze inscenace, přiznali, že první reprízy pro ně byly nečitelné příliš a těžko se jim k nim vztahovalo, zatímco finální tvar jim „pasoval do sebe“. Kvitovali posun, kterého se nám podařilo dosáhnout.

Závěr

Díky této práci jsem získala příležitost k alespoň hrubému zorientování se v oblasti vizuální poezie druhé pol. 20. stol., kde jsem sledovala pojmy *objektové* a *performativní poezie*. Na základě tohoto exkurzu jsem se dobrala k charakteristice vztahu mezi textovou a scénograficky-performativní složkou svého absolventského projektu *Pole není moře*. Tento vztah jsem pojmenovala jako *rozšíření*.

Dále jsem se věnovala myšlenkovým kontextům a inspiračním zdrojům, které stály v pozadí projektu, popsala jsem, jak se vyvíjel můj vztah ke krajině kolem *polí*, jak subjektivně vnímám posun termínu *vágní terén* z urbánní periferie k rozlehlé polní ploše. Otázku, zda je možné mít na krajinu vliv poetickým způsobem čtení, jsem nechala otevřenou.

Na základě vybraných literárních inspirací, které vztahují zejména k textové složce projektu *Pole není moře*, jsem si formulovala pět věcných poučení v souvislosti s pojmem *prázdnota* a založila si je do šuplíku, abych je mohla eventuelně uplatnit v další divadelní práci.

Popsala jsem proces určování výtvarného klíče projektu *Pole není moře* a pokusila se reflektovat, k jakému způsobu práce s objektem jsem postupně dospěla. Nastínila jsem, jak jsem hledala a poté našla své místo mezi objekty na scéně. Rozhodla jsem se nestydět za provádění infantilních činností na jevišti i mimo něj.

Na závěr jsem zanalyzovala proces zkoušení projektu *Pole není moře*. Srovnala jsem jednotlivé fáze i reprízy, a poučila se skrze toto srovnání o tom, že pro bezpečný pohyb ve vágním jevištním terénu je vhodné si přeci jenom alespoň hrubou mapu vytvořit. Nakonec zbývá ještě jedna nezodpovězená otázka, na kterou však záměrně odpověď hledat nebudu.

Kde bloudí druhý kužel?

Seznam použitých zdrojů

Literatura

- BUDDEUS, Ondřej, MAGIDOVÁ, Markéta (eds.) *Třídít slova: Literatura a konceptuální tendence*, Praha: Tranzit.cz, 2015. ISBN 978-80-87259-34-4
- DEMANGEOT, Cédric. *Útržky Sněhurčina kožichu*. Praha: Éditions Fra, 2021. ISBN 978-80-7521-179-8
- GOEBBELS, Heiner. JIŘIČKA, Lukáš (ed.). *Proti gesamtkunstwerku*. PETŘÍČEK, Jan. SEMOTAMOVÁ, Tereza (překlad). Praha: NAMU, 2021. ISBN 978-80-7331-533-7
- HALUZÍK, Radan (ed.). *Město naruby: Vágní terén, vnitřní periferie a místa mezi místy*. Praha: Academia, 2020. ISBN 978-80-200-3041-2
- CHROBÁK, Ondřej, INGERLE, Petr, PÍSAŘÍKOVÁ, Jana (eds.) *Jiří Valoch: Whatever. Výběr z textů 1966-1989*, Brno: Moravská galerie v Brně, 2017. ISBN 978-80-7027-313-5
- JODOROWSKY, Alejandro. *Psychomagie. Nástin panické terapie*. JALUŠKA, Matouš. ŠPÍNA, Michal (překlad). Praha: Malvern, 2015. ISBN 978-80-7530-012-6
- KOUBOVÁ, Alice, KUBARTOVÁ, ELIŠKA (eds.). *Terény performance*. Praha: Nakladatelství AMU, 2021. ISBN 978-80-7331-581-8
- KRÁL, Oldřich. (ed., překlad) *Kniha mlčení: Texty staré Číny*. Praha: Mladá fronta, 1994. ISBN 80-204-0482-1
- KRÁTKÁ, Eva (ed.). *Česká vizuální poezie: Teoretické texty*, Brno: Host, 2013. ISBN 978-80-7294-736-2
- KRÁTKÁ, Eva. *Vizuální poezie: Pojmy, kategorie a typologie ve světovém kontextu*. Brno: Host, 2016, ISBN 978-80-7491-501-7
- LEVÍNSKÁ, Marie, LEVÍNSKÁ, Markéta. *Přišel vkně*. Vlastní domácí vydání, Fišfiš, březen 2000, 2. vyd. červenec 2016. Uloženo v archivu autorky
- LÍMAN, Antonín (ed., překlad) *Chrám plný květů: Výběr ze tří století japonských haiku*. Praha: DharmaGaia, 2011. ISBN 978-80-7436-015-2
- LÍMAN, Antonín (ed., překlad). *Pár much a já: Malý výběr japonských haiku*. Praha: DharmaGaia, 2022 (2.vydání). ISBN 978-80-7436-121-0
- MAKONJ, Karel. Zázrak neoživení mrtvé hmoty. In: MAKONJ, Karel. DVOŘÁK, Jan (ed.). *Od loutky k objektu*. Praha: Pražská scéna, 2007. ISBN 978-80-86-102-60-3
- POLLÁKOVÁ, Petra. *Multimedialita kaligrafických inspirací ve světovém kontextu a českém umění po roce 1948*. Praha: FFUK, 2022. ISBN 978-80-7671-073-3
- VOLD, Jan Erik. *Malý kruh*. BUDDEUS, Ondřej (překlad). Zlín: ARCHA, 2012. ISBN 978-80-87545-08-9

- TANEDA, Santóka. *Tráva podél cesty*. BURIAN, Jan (překlad). Praha: Malvern, 2017. ISBN 978-80-7530-088-1
- TÓTH, Dezider, MELUŠ, Boris. *Monogramista T.D: Nie som autor, som metafora*. Bratislava: O.K.O a SLOVART, 2011. ISBN 978-80-88805-09-0

Internetové zdroje

- GRANT, David. *Slova, realita a zen* [online]. Olomouc, 2018. [citováno 2023-07-28]. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci. Vedoucí práce Dita Nymburská. Dostupné z: <https://stag.upol.cz/portal/studium/prohlizeni.html>
- JANOŠČÍK, Václav (ed.). *Objekt*. JANOŠČÍK, Václav. HAVLÍČEK, Zdeněk (překlad). Praha: Kvalitář, 2015. ISBN 978-80-260-8639-0 Online. Dostupné z: https://monoskop.org/images/e/ea/Janoscik_Vaclav_ed_Objekt.pdf [citováno 2023-08-19]
- KUBÁSEK, Miroslav. *ZmapujTo.cz*. Online. Dostupné z: <http://www.zmapujto.cz> [citováno 2023-08-19] OLŠOVSKÝ, Miroslav. *Kartotéka je kartotéka: Konceptuální poezie Lva Rubinštejna*. Online. A2. 2018-06-06. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2018/12/kartoteka-je-kartoteka>
- PYL. *Manifest Scénografie bez hranic*. Online. CEDIT. 2021. ISSN 2694-7765. Dostupné z: <https://jasuteren.cz/media/pages/archiv/pyl-reality-surfing/3868980835-1671997346/manifest-scenografie-bez-hranic.pdf> [citováno 2023-08-19]
- RADLOVÁ, Žaneta. *Zen buddhismus – škola Rinzaí* [online]. Plzeň, 2012. [citováno 2023-07-28]. Bakalářská práce. Západočeská univerzita v Plzni. Vedoucí práce Dagmar Demjančuková. Dostupné z: <https://portal.zcu.cz/portal/studium/prohlizeni.html>
- SÁDLO, Jiří. *Krajina jako interpretovaný text: Věčná hra na přetlačovanou*. Online. Vesmír. 1998-02-05. Dostupné z: <https://vesmir.cz/cz/casopis/archiv-casopisu/1998/cislo-2/krajina-jako-interpretovany-text.html>. [citováno 2023-08-13].
- ŠVARCOVÁ, Zdenka. *Haiku – verše bez hněvu: Obrazotvornost při spatření zdánlivých nepatrností*. Online. A2. 2012-02-15. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2012/4> [citováno 2023-07-28]
- TANAHASHI, Kazuaki, LOORI, John Daido. *The True Dharma Eye: Zen Master Dōgen's Three Hundred Kōans*. Online. GRANT, David (překlad). Boston, Shambhala, 2011. [citováno 2023-07-28] Dostupné z: <https://terebess.hu/zen/dogen/Dogen300.pdf>

- ZBOŘIL, Jonáš. *Tady není nic k vidění. Internet se zamiloval do prázdných míst, připomínají krajiny z našich snů*. Online. Radio Wave. 2021-06-09. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/tady-neni-nic-k-videni-internet-se-zamiloval-do-prazdnych-mist-pripominaji-8508171> [citováno 2023-08-19]
- Freestylová tyč. In: *Wikipedie: Otevřená encyklopedie*. Online. Wikimedia Foundation. Stránka naposledy edit. 2019-06-20. Česká verze. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Freestylov%C3%A1_ty%C4%8D&oldid=17399918 [citováno 2023-07-09]
- Rituál. In: *Sociologická encyklopedie*. Online. Sociologický ústav AV ČR. Stránka naposledy edit. 2020-09-21. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Rituál> [citováno 2023-08-18]

Příloha 1

SENTENCE

...

pole není moře
v poli se nedá potápět

...

děravý strom
zacpu ho kapesníkem
konečně přestane hvízdát

...

něco je špatně
já a nebo kopec

...

Jdu zadem
můj batoh má tvar kvádru

...

lezu na střechu
lezu na stožár
lezu na anténu
lezu ti na záda
jde mi o dobrý výhled

...

Pozorovat divou květenu

Ize jedině v přestrojení

...

Šťouchla bych do tebe

stéblem trávy

vidličkou

nebo smetákem na dlouhé rákosové tyči

Ohlédl by ses?

...

když hoří

strkám hlavu do škopku

...

Najdi a vykopej psa

zatímco jsem zády

potom uvidíme

...

domečky z karet nepadnou

budeme-li našlapovat opatrně

...

zatížit se v noci kamenem

abych neulétla

není bohužel potřeba

Příloha 2

OTÁZKY

K čemu to slouží?

Co je uvnitř?

Kudy nahoru?

Jaká jsou pravidla hry?

Je někdo doma?

Kde to má předek?

Nespadnu?

Dosáhneš tam?

Kdo tomu velí?

Jak to chutná?

Kam to vede?

Co je za tím?

Bolí to?

Slyšíte?

Odkud jsi?

Kdy to začne?

K čemu tě to ponouká?

Kde to končí?

Čemu se smějete?

Je čeho se bát?

Má to nohy?

Je to zpráva?

Co říkáš?

Jak dlouho vydržíš?

Unese to?

Vejdu se?

...

atd.

Vlastní umělecká práce

Pole není moře (inscenace), premiéra 7.12. 2022, Praha, MeetFactory.

Koncept, performer: Berta Doubková, dramaturgie: Jan Froněk, hudba: Hubert Doubek, Jan Froněk