

Akademie múzických umění v Praze

Divadelní fakulta

Alternativní a loutkové divadlo

DIPLOMOVÁ PRÁCE



Anna Prstková

Vedoucí práce: MgA. Robert Smolík

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, srpen 2023

The Academy of Performing Arts in Prague

Theatre Faculty

Alternative and Puppet Theatre

MASTER'S THESIS

The Edge of Collapse

Anna Prstková

Thesis supervisor: MgA. Robert Smolík

Awarded academic title: MgA.

Prague, August 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem „Práh kolapsu“ vypracovala 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 21. srpna 2023

.....

Anna Prstková

Poděkování

Děkuji Robertu Smolíkovi za vedení této práce, a za mimořádnou podporu i rady při studiu.

Děkuji Ondřejovi za zpětnou vazbu a duševní oporu.

Děkuji rodičům a bratrovi Jonášovi za výjimečné zázemí, které mi poskytují.

Abstrakt

Tato magisterská diplomová práce se zabývá nestabilními momenty komunikace v performativním umění. Autorka se skrze kritický náhled na část vlastních divadelních prací snaží porozumět okolnostem tvorby v měnícím se globalizovaném světě. V první kapitole představuje přemýšlení o dramaturgii za hranicí paradigmatu mysli oddělené od těla jako metodologické východisko pro psaní práce. Ve druhé kapitole se prostřednictvím analýzy komunitní události věnuje problematice mediality divadla a vztahu s diváky. Ve třetí kapitole skrze situaci angažování ryb v performanci a dvě eseje Uny Chaudhuri zkoumá možnosti etického přístupu ke zvířatům v performativním umění. Ve čtvrté kapitole představuje východiska a zázemí absolventského projektu Radio Gotika.

Abstract

This master's thesis deals with unstable moments of communication in performative arts. Through a critical view of her own performative work, the author tries to understand the circumstances of producing art within the context of a changing globalized world. In the first chapter, she introduces dramaturgy beyond the paradigm of mind-body separation as a methodological approach to this thesis. The second chapter explores issues of the mediality of the theater through and its relationship with the audience through an analysis of a community event. In the third chapter, she explores the possibilities of an ethical approach to animals in performing arts on the basis of her own experience of performing with fish and two essays by Una Chaudhuri. The fourth chapter focuses on her graduate project Radio Gotika and explains its background.

Obsah

ÚVOD	1
1. NEROZUMĚNÍ JAKO METODA?	3
2. HLEDÁNÍ DIVÁKŮ	5
2.1 Ještě nevzniklý kontakt	6
2.2 Zouvání bot a překračování prahu	9
2.3 Stage diving	13
3. „THERE MUST BE A LOT OF FISH IN THAT LAKE“	15
3.1 Vodník open	15
3.2 Příběh dvou ryb	18
3.3 Jenže co by k tomu asi tak ryby mohly říct? Příběh jiných ryb	21
3.4 Tanec s delfíny	23
3.5 Vodník jako diplomat	24
4. MEZI SIGNÁLEM A ŠUMEM	28
4.1 Radioart a rádio jako médium přenosu	29
4.2 Mikrorádio	31
4.3 Vysílač	33
4.4 Radio Gotika	35
4.5 Přijímač	39
ZÁVĚR	41

Úvod

„Bez ohledu na to k jakým dalším krokům se lidé odhodlají, bude jednadvacáté století dobou ‚prudkých a nevratných‘ změn v celém předivu života. Pro takto fundamentální bod obratu v životě celé biosféry upřednostňují vědci, kteří se zabývají zemí jako systémem, poněkud sušší termín: změna stavu. Ekologický systém, v jehož rámci tato geologická změna probíhá, bohužel vytvořil také člověka, který je k pochopení této změny nedostatečně vybaven.“¹

„Člověk potřebuje různé typy sebereflexe, člověk je zvědavý tvor, lítá kamsi až k Marsu, proč? Jaký to má význam? Stojí to miliardy dolarů. Má to veliký význam. Člověk je zvědavý a ten systém mu umožňuje tu zvědavost uspokojit. A tady – může jít o malé divadlo, o menšinový žánr, ale počtem diváků není vůbec měřitelný význam těch věcí.“²

Při formulování tématu této práce mi Karolína Plicková doporučila výstřižek z rozhovoru s Václavem Havlem nazvaný *O poslání divadla*. Havel v něm mluví o člověku jako tvorovi, který potřebuje uspokojovat svou zvědavost, a o divadle jako o nástroji sebereflexe. Byl to ostatně Václav Havel, kdo mě (v „divadelní pustině“ Valašska) přivedl k zájmu o divadlo, tak proč se s ním krátce neseťkat na stranách diplomové práce? Lidská zvědavost uchopovaná jako moc nad okolím je něčím, co si podle mě sebereflexi rozhodně zaslouží.³ I proto má tato práce „preapokalyptický“, poněkud emočně zabarvený název.

Zvolený název má nicméně zároveň zcela osobní důvod. Cílem práce rozhodně není formulovat poslání divadla, ale především revidovat a kriticky zhodnotit části vlastní umělecké praxe. Zásadním tématem pro mě v uplynulých letech bylo hledání smysluplnosti vlastní tvorby. V době mého přijetí a po značnou část mého studia na

¹ PATEL, Raj a Jason W. MOORE. *Dějiny světa na příkladu sedmi laciných věcí: průvodce kapitalismem, přírodou a budoucností naší planety*. Přeložil Michal JURZA. Praha: Neklid, 2020. s. 16.

² ŠPIDLOVÁ, Zuzana. *O poslání divadla. Rozhovor s Václavem Havlem pro dokument „Divadlo Archa 15.“* [online]. Praha: Divadlo Archa, 2009 [cit. 2023-08-21]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=hhFGk90kGzU>.

³ „Widespread and rapid changes in the atmosphere, ocean, cryosphere and biosphere have occurred. Human-caused climate change is already affecting many weather and climate extremes in every region across the globe. This has led to widespread adverse impacts and related losses and damages to nature and people.“ IPCC, 2023. Sections. In: *Climate Change 2023: Synthesis Report*. Contribution of Working Groups I, II and III to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change [Core Writing Team, H. Lee and J. Romero (eds.)]. IPCC, Geneva, Switzerland. s. 46.

DAMU lidstvo čelilo pandemii onemocnění Covid-19. Většinu tohoto času jsem prožila ve stavu tvůrčí krize, na hraně úplné rezignace na vlastní divadelní tvorbu. Tvůrčí krize nemusí být nutně něčím, co je potřeba překonat. Nezažívala jsem frustraci z toho, že nemohu chodit do divadla a zkoušet, nějakou dobu mi trvalo přiznat si, že jsem naopak pociťovala jistou úlevu. Opadnul tlak na výkon, který jsem na sebe kladla v předešlých letech. Pátrala jsem po tom, z čeho moje rezignace pramení a v jakých okolnostech se odehrává a zjistila jsem, že vyplývá z pocitu, že mně samotné moje práce nedává (by nedávala) smysl. Tohle nepřekvapivé zjištění jsem chtěla rozkrývat dál.

Na příkladech z vlastní praxe se proto budu zaměřovat na některé překážky, které jsem identifikovala, a které mohou mít obecnou platnost. Z divadelněvědního zázemí jsem si v paměti odnesla formulaci o divadle jako komunikaci.⁴ Obvykle jde v divadle především o to, jak zajistit její hladký průběh, nebo jak ji následně popsat, klasifikovat, rozebrat. Jenže co když je na místě otázka, zda komunikace vůbec probíhá? A co když selhává? *Radio Gotika*, o kterém budu psát v závěru této práce, mi přineslo zkušenost, která mě podnítila ke změně perspektivy. Při jednom z vysílání se stalo, že se společně se mnou snažila skupina několika lidí, z nichž někteří byli posluchači, vyřešit technický problém. Sledovala jsem to kolektivní úsilí o navázání kontaktu s rádiovým přijímačem o pár metrů dál a napadlo mě, že právě tahle kvalita setkání je tím, co jsem v tvorbě postrádala.

⁴ OSOLSOBĚ, Ivo. *Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci*. In: ZÁVODSKÝ, Artur, ed. *Otázky divadla a filmu: Theatralia et cinematographica*. Brno: Universita J. E. Purkyně, 1970. s. 11-43.

1. Nerozumění jako metoda?

„Domnívám se, že když zoufalí filosofové hovoří o mlčení jsoucna, činí tak z neporozumění řeči jsoucna, která se k nám nevztahuje jako celek, nýbrž prostřednictvím existenciálních konkrét, prostřednictvím významových drobtů. (...) Mlčení jsoucna – či spíše falešná domněnka jeho mlčení – vyplývá také z ohlušujícího lomu lidských myšlenek a řeči, z hluku, jaký na planetě děláme. Smysl našich slov je nesrovnatelně ostřejší, útočnější a výraznější než sotva zřetelné znaky odrážející se na lesklém povrchu víšně.“⁵

Citovaná pasáž z kapitoly *Višeň a rozumění* eseje *Škvíry existence* polské filosofky Jolanty Brach-Czainy mi připadá výstižná pro pojmenování toho, o co se v této práci budu snažit. Jsou v divadle skutečnosti, o kterých jsem se v domnívala, že mlčí? Jak tahle jsoucna promlouvají a jak jim naslouchat, když lidé jsou tak hluční? *Jak bych mohla rozumět víšni?* Jak bych mohla rozumět zouvání bot, dvěma rybám v angažmá a šumu velmi krátkých vln?

V následujících kapitolách budu psát o třech vlastních projektech, přičemž u každého z nich se zaměřím na jeden konkrétní moment. Nebudu přitom o samotných projektech příliš podrobně referovat, na místo toho představím širší pole, ve kterém chci nahlédnout problémy, se kterými jsem se při nich setkala. Určitým výchozím bodem pro metodiku psaní této práce je pro mě esej Christel Stalpaert *A Dramaturgy of the Body*.⁶ Stalpaert v ní navrhuje přemýšlet o dramaturgii za hranicí paradigmatu mysli oddělené od těla. Zkoumání *okrajů myšlení*⁷ a vlastního těla jako součásti dramaturgické praxe mě přivedlo k úhlu pohledu, ze kterého bych předkládaná témata ráda zkoumala.

„Proč lpět na statusu dramaturga jako odborníka, jako nádoby na znalostí? Odvažte se jako dramaturg zadržnout, odvažte se koktat, vytvářet koktavý poetický jazyk. V postdramatickém kontextu může být tento druh selhání velmi produktivní.“⁸

⁵ BRACH-CZAINA, Jolanta. *Škvíry existence*. Přeložil Michael ALEXA. Praha: Malvern, 2019. s. 10.

⁶ STALPAERT, Christel. *A Dramaturgy of the Body*. Performance Research, 2009, 14.3, s. 121-125.

⁷ „A dramaturgy of failure is political, as it moves from solid ground to the edge of our thinking.“ Vlastní překlad. Tamtéž, s. 123.

⁸ „Why cling to the status of the dramaturg as the expert, as the vessel of knowledge? As a dramaturg, dare to stutter, dare to stammer, create a poetic language in stammering. In a postdramatic context, this kind of failure can be very productive.“ Vlastní překlad. Tamtéž, s. 123.

Nebývám v divadle vždy dramaturgyní, ale myšlení o dramaturgii je pro mě čím dál důležitější. Zároveň mě samotné slovo “dramaturgie” často děsí ve smyslu, v jakém ho popsala Staelpert – ve smyslu *nádooby na znalosti*. Dříve jsem také při studiu slychala hodně o tom, že dramaturgie je v divadle tou nejzodpovědnější funkcí. To budu jako dramaturgyně muset už vždy všemu rozumět? A jak to mám stihnout? Rozhodla jsem se proto psát tuto práci o skutečnostech, o kterých si myslím, že jim nerozumím. Snad budu koktat čitelně.

2. Hledání diváků

„Jen divák nemůže být úplně odstraněn, aniž se divadelní umění změní v jakousi dramatickou hru, v níž je každý účastníkem, v rituál, který ke svému uskutečnění již nepotřebuje cizí pohled zvnějšku, či konečně v jakousi ‚chrámovou činnost‘ nebo ‚autoreferenční divadlo‘ jež se uzavírá samo do sebe a neotevívá se kriticky vůči společnosti.“⁹

Na jaře roku 2022 jsme se s mými kolegy z uskupení *bazmek entertainment*, Evou Lietavovou a Patrikem Bouškem, rozhodli uspořádat jednorázovou událost, kterou bychom dodatečně oslavili založení zapsaného spolku. Součástí tohoto právního úkonu je nutnost formálně uskutečnit tzv. ustavující schůzi. Rozhodli jsme se tuhle povinnost reflektovat a převést do vlastního tvůrčího jazyka – chtěli jsme existenci spolku ustavit v našich životech také „kosmologicky“, ne pouze formálně. Událost jsme nazvali *Opožděná ustavující schůze*, měla charakter happeningu a sestávala ze dvou částí, nazvaných Hřiště a Hostina. Jednalo o akci komunitního charakteru a proběhla tudíž za účasti příznivě naladěného společenství.

V publikaci *Myslet z druhého místa* píše Alice Koubová o expresivitě: *„Pokud základ performance spočívá v možnosti dramatického napětí v expresivitě, ve vyjadřování, které v sobě zahrnuje fakt, že jsem tím, ale nejsem tím, jsem tady a tam, jsem to a také to, potom, řekli bychom s Plessnerem, není performance přídatkem k ‚běžnému‘ životu s druhými jako jeho nadstavba. Struktura dvojitosti vnímání, jevení se druhému jako jiný, je běžnou strukturou našeho sebe-vztahování a vztahu ke světu. Performance je součástí lidské existence.“¹⁰*

Podobně jsme chápali také povahu *Opožděné ustavující schůze* – byla dějištěm oscilace mezi formální, zákonně podmíněnou ustavující schůzí jakožto právním aktem, a společenskou událostí komunitního charakteru. Chtěli jsme naplnit prostý výklad slova „schůze“ jeho skutečným významem, kterým bylo shromáždění za účelem založení uměleckého spolku.

⁹ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. s. 98.

¹⁰ KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*. Praha: NAMU, 2019. s. 31.

Hříšně inspiroval můj zážitek z kolektivní stavby pod vedením scénografa Jozefa Wouterse. Shromáždili jsme předměty, pro které jsme již neměli využití (vánoční ozdoby, větráček, polystyren, gumičky, ...) a doplnili je materiálem nalezeným ve sběrném dvoře a bazarech (staré trubky, dětský vysavač, kusy plechu, koupelňová stěna, rozbitý slunečník a podobný odpad). Účastníkům jsme předali instrukce, které nabádaly k hledání možností propojení nesourodých objektů.

Hostina se uskutečnila ve zkušebním sále – prostoru, který může asociovat white cube. Nebýt pružné podlahy, mohlo by se jednat o menší galerii. Odehrávala se kolem dlouhého stolu obloženého předměty a pokrmy. Účastníky jsme chtěli přivést k pozornosti vůči detailnímu vnímání potravin, vybírali jsme proto jídla obskurního charakteru, různých barev, chutí a konzistencí. Chtěli jsme, aby je jedli společně s námi, dotýkali se jich a věnovali pozornost jejich materialitě.

V této kapitole se zaměřím právě na tuto část *Opožděné ustavující schůze* a skrze analýzu vstupního momentu do jejího prostoru se pokusím blíže popsat povahu vztahu s jejími účastníky. V divadelní tvorbě zaujímám různé funkce, případně se ocitám na jejich rozhraní nebo jich plním více zároveň. Bývám nejčastěji autorkou, režisérkou a dramaturgyní, a v průběhu studia jsem se snažila hledat, jak tyto pozice zaujímat mimo hierarchické struktury. Vždy je pro mě zároveň určující, jaký vztah navazuji s těmi, kdo k dílu přicházejí, ať už jako diváci, účastníci, nebo posluchači. Téma vzájemné interakce není nové, výjimečné ani neprobádané. Protože se ale v této práci postupně budu zabývat třemi projekty, ve kterých měl tento vztah vždy zcela odlišnou podobu, připadá mi podstatné identifikovat jejich styčné body. Jako vhodné pole se mi pro to jeví pohled na moment, kdy tento vztah ještě nevzniknul, nebo teprve vzniká, a jeho okolnosti.

2.1 Ještě nevzniklý kontakt

V disertační práci *Divák na hraně hry a každodennosti* věnované kontextům uvažování o divadelním publiku nastiňuje Lukáš Brychta diváckou funkci jako komplementární k funkci herecké a věnuje se vymezení její iniciace a expirace. „*Jedním z klíčových momentů vzniku divadelního aktu je rozpoznání určité akce jako snahy o ustavení divadelních funkcí a jejich přijetí. Tento moment je silně závislý na kulturním kontextu*

*a převládající kulturní normě, která ho předznamenává a umožňuje tak adekvátní rámcování.*¹¹

Divadelní událost se zpravidla odehrává ve dvou rámcích: vnější sestává z kulturních elementů, které ji utváří a ovlivňují, vnitřní ze samotného dění počas produkce. Obecně známé divadelní konvence konstruují vnější rámec.¹² Zvyky dnešního divadelního publika přitom zdaleka nejsou historickou normou, vzájemná angažovanost v komunikaci mezi publikem a herci nebo performery nabývala v různých etapách historie divadla rozličné podoby. Mezi historické konvence tak například mezi aristokratickými diváky pařížské opery v polovině osmnáctého století patřily pozdní příchody, brzké odchody a klábosení v průběhu produkce; o století později zase v newyorském Bowery Theatre diváci z dělnické třídy často dávali přednost vlastní společnosti před kontaktem s herci.¹³ Podle Bruce McCoachie nicméně i takovoto způsoby interakce mezi divákem a účinkujícím oceňují aktivní zapojení, přestože všichni zúčastnění očekávali, že bude spíše přerušované než trvalé. Z pohledu kognitivní vědy navíc leží za předpokladem, že diváci obvykle věnují pozornost tomu, co se odehrává na scéně, celá škála problémů – soustředění je rozhodnutím, vyžaduje selekci a úsilí.

Experimenty performativního charakteru často charakterizuje přehodnocování nebo tematizování vztahu tvůrce a diváka. Mýtus pasivního divadelního publika zapuštěného do sedadel je tak provázaný se snahou modulovat divácký prožitek nebo přímo rozostřovat hranice diváctví a autorství.¹⁴ Problém „pasivního“ diváctví z hlediska vztahu tvůrce k publiku rozkládá francouzský filosof a teoretik umění Jacques Rancière v eseji *Emancipovaný divák* jako důsledek nerovnosti mezi tvůrcem a recipientem a připodobňuje tento vztah k modelu *vědoucího učitele a nevědoucího žáka*.¹⁵ Rancière proto nabízí myšlenku *nevědomého učitele, který „...neodevzdává žákům své poznání, ale*

¹¹ BRYCHTA, Lukáš. *Divák na hraně hry a každodennosti*. Dizertační práce. Praha: Divadelní fakulta Akademie múzických umění, 2021. s. 126.

¹² BENNET, Susan. *Theatre Audiences* (2nd ed.). London: Routledge, 1997. s. 229.

¹³ MCCONACHIE, Bruce. *Engaging audiences: A cognitive approach to spectating in the theatre*. New York: Palgrave Macmillan, 2008. s. 2.

¹⁴ Z četných historických příkladů lze zmínit například některá kanonická díla divadla 20. století: *Dionysus in 69 Performance Group*, *Paradise Now!* Living Theatre nebo *divadlo fórum* Augusta Boala.

¹⁵ RANCIÈRE, Jacques. *Emancipovaný divák*. Bratislava: Divadelný ústav, 2015.

posílá je vydat se do houštiny věcí a znaků a mluvit o tom, co viděli a co si myslí o tom, co viděli, nechá je to ověřovat a dávat si to ověřovat.¹⁶ Utváření souvislostí, ke kterým je možné přispět vlastní zkušeností a poznáním, zakládá rovnoprávnost vztahu s divákem, který se na události podílí svou aktivní interpretací. Dalším krokem je podle Rancièra zrušení hierarchie mezi tvůrci a diváky. Jakou podobu ale takové zrušení hierarchie může mít? Snaha přesvědčit diváky, že by na sebe měli vzít roli tvůrce určujícího událost, může paradoxně jen reprodukovat nerovnost a vzdálenost. „Takzvané interaktivní umění“¹⁷ s důrazem na aktivizaci *individuálního diváka* staví Claire Bishop do opozice vůči sociální dimenzi participace, která naproti tomu klade důraz na spolupráci a kolektivní sociální zkušenost.

Divák Patrice Pavise v citaci na začátku kapitoly, který podle něj nesmí být odstraněn, je nositelem „cizího pohledu zvnějšku“. Je ale pro divadlo opravdu potřebné nechávat diváka „ve tmě hlediště“, mít ho za cizího, vždy vnějšího? Má být divák tím, kdo vyřkne soud, něco zhodnotí a pak se opět vzdálí do své cizosti? Nejspíš je zřejmé, že jsme o takovýto vztah při *Opožděné ustavující schůzi* neusilovali.



Obr. 1: Hostina.

¹⁶ Tamtéž, s. 15.

¹⁷ BISHOP, Claire. *Participation*. Cambridge: Whitechapel and The MIT Press, 2006. s. 10.

2.2 Zouvání bot a překračování prahu

Před samotnou analýzou vztahu s účastníky happeningu bych chtěla ještě stručně objasnit východiska, která mě a scénografku Annu Chrtkovou vedla k práci na *Hostině* v podobě, v jaké při *Opožděné ustavující schůzi* proběhla. Společně s performery Vojtěchem Vávrou a Adamem Kratochvílem jsme se v dlouho nepojmenovaném projektu zabývali ohledáváním pomezí divadelní události, instalace a koncertu. Rozhodli jsme se inspirovat fenoménem *vanitas* v umění a kladli jsme si otázku, za jakých okolností se může divadlo stávat zátiším. Na společná setkání jsme nosili předměty, které nám asociovaly smrt. Soustředili jsme se na práci s prožitkem dlouhého času, ve kterém se toho moc neděje, ale do vnímání se postupně vkrádá myšlenka na rozklad, hnilobu a zánik. Nešlo nám o vytvoření inscenace s fixovaným scénářem, ale spíše o hledání způsobů, jak propojit výtvarnou instalaci s performativním prvkem. Vojtěch a Adam pro „zátiší“ společně vytvářeli živý elektronický hudební doprovod a četli úryvky z výběru literatury volně navázané na téma smrti a rozkladu.

Následná realizace *Hostiny* v mnohém odpovídala našemu záměru: měla ambientní charakter, účastníci se věnovali konzumaci pokrmů, povídali si nebo odpočívali a poslouchali. Zpětně jsme vyhodnotili, že rozhodující okolností, která z příchozích učinila účastníky hostiny, byla nutnost si před vstupem do sálu zout boty. Nastolená situace byla v podstatě naprosto direktivní, nebylo možné vstoupit do sálu v botách. Volba byla omezená na dvě rigidní možnosti: zout se a vejít, nebo v obutí odejít. Volitelně bylo možné zapůjčit si erární papuče.

Uvedené situaci se chci věnovat ze dvou důvodů: jedná se o moment, který založil a určil náš vztah s účastníky happeningu. Zároveň mě zajímá, proč na spolupráci s námi účastníci happeningu přistoupili a v čem se tato událost vymykala běžnému přátelskému setkání.

Informace o nadcházejícím dění, se kterými účastníci do prostoru *Hostiny* vstupovali, získali z Facebookové propagace akce, kterou jsme nazvali *happening s občerstvením*, a dále z průvodního létáčku, na který jsme sepsali instrukce k oběma částem události. Část pojmenovaná *Hostina* obsahovala pouze jednoduchý pokyn: „Jezte.“ V prostoru

Hostiny se nenacházaly žádné židle, pouze dlouhý stůl, na kterém bylo jídlo spolu s dalšími předměty. Za stolem a kolem něj se pohybovali performeři Vojtěch a Adam.

Jak jsem zmínila výše, prostor zkušebny by mohl sloužit jako malá galerie. Zároveň byla naše předcházející společná práce na tématu *vanitas* rozkročená mezi formátem performance, instalace a koncertu. Přestože výklad pojmu happening bývá značně rozostřený¹⁸, zvolili jsme jej se záměrem poukázat už v rámování události na skutečnost, že její průběh závisí na vyšší míře divácké účasti. Proto také o jejím publiku píšou jako o *účastnících*.

Samotný akt zouvání obuvi je možné interpretovat v různých kontextech – jako součást společenské konvence, jako rituální akt, případně lze hledat symboliku v proměně fyzického kontaktu chodidel se zemí. Pokyn k zouvání bot nicméně nebyl naším koncepčním rozhodnutím. Nechtěli jsme po účastnících, aby se zouvali s nějakým významem – důvodem byla přítomnost zkušební taneční podlahy, kterou jsme nechtěli zničit. Vstupní požadavek byl proto v tomto ohledu transparentní a neimplikoval díky tomu u účastníků otázku „Proč bych to měl dělat?“, která by nás zavazovala k vysvětlení a obhájení této okolnosti uvnitř samotné performance. Díky dobrovolnému zutí obuvi si nicméně účastník vytvořil jednoduchou překážku pro opuštění prostoru, která jej podněcovala k setrvání v pozornosti vůči probíhajícímu dění. Domnívám se, že pokud by si účastníci *Hostiny* při vstupu nezouvali boty, možnost ji kdykoliv snadno a bez překážek opustit by událost přiklonila k návštěvě galerie, která podněcuje dívání se spíše než účast. Zouvání bot a kontakt s podlahou jsou v naší kultuře spojené s něčím domácím a intimním, bez bot se zkrátka ve společnosti cítíme jinak. Událost by bez něj přišla o potenciální výkladové rámce aktu zouvání bot, které jsem nastínila výše. To by následně oslabilo možnosti její interpretace – coby návštěvy, obřadu nebo zážitku podněcujícího zvýšenou pozornost vůči hmatovému vnímání.

Obdobnou povahu mělo navázání vztahu s diváky/účastníky performance *Vodník*, kterou jsme realizovali v rámci projektu *Praha není Česko* při Pražském Quadriennale 2019. Skupinu zhruba deseti diváků jsme zavezli doprostřed lesa, k Wollmanovu

¹⁸ Podrobněji o definici pojmu happening viz RYBNÍČKOVÁ, Alena, Radek CHLUP, Martin PEHAL a Evelyne KOUBKOVÁ. *Happening: mezi záměrem a hrou*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2015. s. 25.

rybníku nedaleko Rakovníka, aby zde strávili jeden den společně s vodníky. Účastníci museli podstoupit zhruba hodinovou cestu autobusem z Prahy, aby se na místo dostali. Vstupní investice byla opět transparentně komunikovaná, nicméně byla poměrně vysoká. Účastníci, z velké většiny zahraniční návštěvníci Pražského Quadriennale, se rozhodli věnovat výletu zhruba 12 hodin a překonat vzdálenost 60 kilometrů. Cesta zpátky se tak stala překážkou, kterou by bylo nutné samostatně řešit, pokud by chtěli událost opustit v jejím průběhu. Díky tomuto vstupnímu vkladu ovšem byli její účastníci otevření k postupnému odhalování vrstev události. Jak popíšu v následující kapitole, odlišné pojetí diváckého „vkladu“ ochudilo pozdější varianty této performance o možnost rozvíjet některé významové roviny.

Pro doplnění se ještě krátce zastavím u srovnání aktu zouvání bot u *Hostiny* s iniciačním diváckým momentem inscenace *In Many Hands*¹⁹ novozélandské umělkyně Kate McIntosh. Jedná se o velmi pečlivě režírovanou a strukturovanou formu, ve které je publikum direktivně, ale jednoduše a srozumitelně vedeno k detailnímu prožívání hmatových vjemů. Vstupní rituál, který ji otevírá, je podobný výše popsanému zouvání bot: před vstupem do sálu jsou účastníci vyzváni, aby si umyli ruce. Inscenace se následně odehrává na jednoduchém, postupně rozvíjeném principu. Diváci sedí vedle sebe na jedné straně dlouhého stolu a na způsob tiché pošty si předávají z ruky do ruky různé předměty, mezi jinými například kávový lógr, ptačí lebku nebo kameny. Prohlubování hmatového prožitku dále graduje ve druhé části inscenace, kdy předávání předmětů z rukou do rukou probíhá na stejném principu, ale potmě. Umytí rukou zde utváří půdu pro kolektivní zážitek, inscenace přitom i svým názvem poukazuje na skutečnost, že mému doteku s předmětem předcházelo mnoho jiných rukou, s nimiž takto zprostředkovaně přicházím do kontaktu, a podněcuje tím promyšlení vzájemnosti nesené materiálem.

Domnívám se, že základním rozdílem vstupní situace u *In Many Hands* oproti zouvání bot u *Hostiny* a cestě k rybníku u *Vodníka* je u druhých zmíněných zesílený aspekt praktičnosti. Wollmanův rybník, který měl pro průběh představení nejvhodnější parametry, se zkrátka nalézal 50 km od Prahy a hodinová cesta diváků byla

¹⁹ MCINTOSH, Kate. *In Many Hands* [divadelní inscenace]. Režie Kate McIntosh. Kolektiv autorů: Arantxa Martinez, Josh Rutter a Kate McIntosh. V Helsinkách 12. 11. 2019.

nevyhnutelností, s kterou jsme byli nuceni pracovat. Naopak při *In Many Hands* divák rovnou vstupuje do významového pole inscenace – v momentě, kdy k umytí rukou dochází, jeho smysl ještě není plně srozumitelný (přímo před vstupem do divadelního prostoru si obvykle ruce neumývá). Plně se vyjeví až ve chvíli, kdy mezi diváky putuje první předmět. Jde mi zde o poukázání na odlišnost okolností, za kterých setkání s divákem vzniká, a různé způsoby provázání sémiotické a mimosémiotické roviny díla. Domnívám se, že je na ní možné demonstrovat specifický aspekt mediality divadla, který podle Víta Neznala popsal Jaroslav Etlík: „Zároveň lze z Etlíkova pojetí zpětnovazebního kontaktu vyvodit, že médium divadla je postaveno na souběžnosti mimosémiotického vjemu (onen ‚život‘) a vjemu záměrně sémiotického (‚tvar‘), což jsou dvě ontologicky nezávislé roviny.“²⁰

Právě uvědomění zastoupení mimosémiotické roviny kontaktu při divadelní události je pro mě podstatné, protože nepodléhá estetice, a domnívám se proto, že může mít značný potenciál pro komunikaci s publikem a utváření komunity. Pro názornější vysvětlení si zde dovolím krátkou odbočku od rozebírané *Hostiny*. V brněnském HaDivadle, kde působím jako dramaturgyně, jsme v tomto směru podnikli drobný krok v podobě variace na tzv. *fortune cookies*: kartiček, které diváky přicházející do sálu čekají na židlích, a obsahují krátké podněty k diváckému vnímání. Některé z nich obsahují otázky navádějící k zamyšlení nad inscenací. Jsou mezi nimi i takové, které se obrací přímo k divákově situaci: *Vnímej svou nepozornost, kam vede?, Co dělají tvoje ruce během představení?, Čeho myslíš, že si všímá divák před tebou?*, a tak podobně.

Jak jsem předeslala výše, *Opožděná ustavující schůze* byla komunitní událostí, kterou jsme sice prezentovali jako otevřenou široké veřejnosti, ale její účastníci se mezi sebou více či méně znali. Určitá do sebe zahleděnost, která vzniká neúčastí „*cizího pohledu zvnějšku*“²¹ – řečeno s Pavisem pro připomenutí úvodu této kapitoly – byla tak zároveň i úskalím události, kterou by mohlo více prověřit její odehrání v jiném rámci za účasti vzdálenějších diváků. V rámci komunity navázané na okolí spolku nicméně sehrála významnou roli. Jednalo se tak o událost, která setkáním se svým publikem nabývala

²⁰ NEZNAL, Vít. *Co je to divadlo?* Dizertační práce. Praha: Divadelní fakulta Akademie múzických umění, 2017. s. 23.

²¹ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. s. 98.

spíše podobu sociální aktivity, než riskujícího díla, které se „kriticky otevírá směrem ke společnosti“²².

Pro vývoj vlastních tvůrčích nástrojů nicméně vnímám jako podstatné sledovat principy, které zahajují komunikaci a podporují diváka v aktivitě (mentální i fyzické), a to i v situaci bezpečného prostředí a příznivě nakloněného publika. Risk, který zde vyvstává, má jinou povahu: v pozici tvůrce mě směřuje k promýšlení toho, za jakých okolností setkání iniciovat. Obracím se tím k mnohem palčivější a často paralyzující otázce, zda to, co chci říct, má opravdu takovou váhu, aby to za značných materiálních i energetických nákladů na realizaci zaznělo. Na závěr této kapitoly přikládám jako shrnutí volný námět na sebereflexivní nástroj pro tvůrce, který užívá metaforu stage divingu.

2.3 Stage diving

Stage diving je akt skoku z koncertního pódia na publikum pod sebou, rozšířený především na rockové scéně, tradičně praktikovaný například Iggyem Popem, Jimem Morrisonem nebo the Rolling Stones. Je ale možné se s ním setkat také při koncertech, na kterých nejsou hustota těl a nadšení publika ani zdaleka tak spolehlivé jako na přeplněných akcích velkých hudebních hvězd.

Risk stage divingu spočívá především v nutnosti uzavřít s publikem okamžitou neverbální dohodu, že performerovo tělo zachytí vlastními těly a nenechají jej spadnout na zem vstříc možným zraněním. Díky povaze nebezpečí a rychlosti, v jaké je domluva o interakci sjednaná, může být extrémním příkladem vztahu mezi performerem a publikem. Úspěšný stage diving, pokud se takto dá označit akt skoku z pódia do publika aniž by byl kdokoliv zraněn, utváří spontánní komunitu. Letící se vzdává kontroly, ruší distanci mezi účinkujícím a divákem. Padá z břehu pódia do nejasné, otevřené situace. Aby mohl koncertující performer beze slov položit otázku: *Chytíte mě, když skočím? Můžu se odevzdat vašim rukám?*, potřebuje určitou dávku sebereflexe i schopnost okamžitého vyhodnocení probíhající situace. Ve chvíli, kdy skočí vstříc publiku, které s ním nadšení nesdílí, čelí podlaze.

²² Tamtéž.

Můžu udělat něco, o čem nevím, jak to dopadne? Budete u toho se mnou? Při stage divingu je nejdůležitější vzájemnost. Performer po publiku chce, aby něco udělalo, a podniká to s vírou, že jeho skok bude pro obě strany přínosný nebo dokonce euforizující. V ideálním případě bude spokojený performer i publikum. Performer zažije propojení s publikem, které tím fyzicky vyjádří svou účast. Zároveň performer krátce, ale intenzivně demonstruje důvěru v péči, kterou mu publikum zachycením jeho těla projeví. Stejně tak publikum projevilo performerovi důvěru tím, že přišlo a vložilo tak do něj svou energii. Pokud na stage diving přistoupí, může pro něj být naplňující skutečnost, že performer prokázal schopnost číst publikum, reagovat na něj, dát mu důvěru a vygradovat koncert.

Pro vlastní tvorbu jsem představu stage divingu začala používat jako ověřovací mechanismus pro situace, kdy je potřeba publikum oslovit k jakémukoli typu asistence. Je možné jej aplikovat v jakékoliv fázi tvůrčího procesu, a nejlépe již na jeho samotném začátku. Přestože je značně zjednodušující, domnívám se, že s určitou nadsázkou může sloužit jako účinný prubířský kámen.

Další otázky, které napomáhají upřesnit založení komunikace s publikem, mohou být například:

- Je zřejmé, že se chystám *skočit*? Kolik času potřebuji k tomu, aby byl můj záměr pochopitelný?
- Naznačuji dostatečně prostor, kam se chystám *skočit*?
- Pokud chci ostatní jen tak překvapit svým *skokem* a nemám chuť ho moc vysvětlovat ani propočítávat dopředu, jak to udělat, aby nedošlo k újmě?
- Kudy můžou ostatní utéct, když nebudou souhlasit s tím, že na ně *skáču*?
- Můžu *skočit*, aniž *skočím*? Jak?
- *Neskáču* příliš agresivně? *Neskáču* příliš málo na to, aby to byl opravdu *skok*?
- Chci, aby *skákal* i někdo další?

3. „*There Must Be a Lot of Fish in That Lake*“

Název této kapitoly (Trigorinovu repliku z Čechovova dramatu *Racek*) jsem si vypůjčila z eseje „*There Must Be a Lot of Fish in That Lake: Toward an Ecological Theater*“²³ z roku 1994. Jde o jeden z iniciačních textů oboru ekodramaturgie. Una Chaudhuri v něm skrze analýzu historických okolností vztahu divadla k ekologii formuluje základní problémy, kterým bude v nadcházejícím miléniu divadlo čelit. Jedním z nich je otázka, jaký účinek má reprezentace přírody na její význam. Vytvořením (scénického) prostoru ke zvědomování vzniklé trhliny mezi přírodou a kulturou, lesy a knihami, herectvím a skutečnými rybami, se podle Chaudhuri divadlo může stát místem potřebného ekologického sebeuvědomění.²⁴ Nabádá přitom k rezistenci vůči využívání přírodních jevů jako metafor a naopak vyzdvihuje snahy o opětovné „zdoslovnění“, které napřímo vypovídá o prostředí jako takovém.

Samotná titulní replika se mi zdá příhodná k pohledu na projekt *Vodník open*, kterému se chci v této kapitole věnovat. Chaudhuri si všímá, že v ní Trigorin upozorňuje na proluku mezi skutečností a divadlem, které si z krajiny vytváří svou scénu. Celá replika zní takto:

„*Já jsem nic nepochopil. Ovšem, díval jsem se se zájmem. Vy jste hrála tak upřímně. A výprava byla překrásná. (Pauza.) V tomhle jezeru je asi hodně ryb.*“²⁵

3.1 Vodník open

Projekt *Vodník open* je koncipovaný jako otevřená mystifikace – označujeme jej jako výzkum vodnictví v současném světě. Mytologická postava vodníka, specifická pro český literárně historický kontext, je nám partnerem pro formulaci vztahu člověka k prostředí, ve kterém žije. Ptáme se, kým by mohl být vodník dnes a jaké strategie pro přežití by volil. Využíváme přitom ambivalenci vodníka – postavy, obývající hrany lidského a nelidského světa. Série performancí *Vodník open*, která zkoumá život vodníků

²³ CHAUDHURI, Una. „*There Must Be a Lot of Fish in That Lake*“: *Toward an Ecological Theater*.“ Theater 25.1 (1994), s. 23-31.

²⁴ Tamtéž s. 28.

²⁵ ČECHOV, Anton Pavlovič. *Racek*. Přeložil Bohuslav MATHESIUS. Praha: Městská knihovna, 2023. s. 23.

v městském prostředí, je reinkarnací šestihodinové performance *Vodník* zmíněné v předchozí kapitole. O projektu zde chci především psát jako o dramaturgickém experimentu, jehož hlavní ambicí je upozorňovat na komunikaci s prostředím, ve kterém žijeme.



Obr. 2: Vodník, Wollmanův rybník, 2019.

Vodník open jsme v letech 2021-2022 uskutečnili postupně ve čtyřech městských prostorech – v Praze, Brně, Ostravě a Novém Městě na Moravě. Největší překážkou, na kterou jsme při realizacích opakovaně naráželi, se stala divácky poměrně nevstřícná forma procházky po vodnických obydlích. Tento problém jsme dosud nedokázali uspokojivě vyřešit a pro budoucí realizace je pro mě proto zásadní formulovat nové pojetí vztahu s diváky na základě důkladnějšího průzkumu dramaturgického podloží.

Příprava jednotlivých performancí začínala vždy společnou obhlídkou a hledáním míst, kde by se mohli vodníci nacházet. V této „vizionářské“ části průzkumu probíhal obvykle kolektivní brainstorming, ve kterém jsme se obvykle zabývali pojetím prostoru, charakteru vodníků a možnými podobami interakce s diváky. Snažili jsme se přitom uplatnit zkušenosti z předchozích realizací a zároveň brát v potaz schopnosti performerů. Následně jsme performerům nabízeli vytipované lokality a možnosti, jež podle nás nabízely. V Praze jsme tak například na základě dojmů z okolí pomníku Julia Zeyera formulovali společně s performerem Adamem Páníkem postavu romantického vodníka, který v prostoru vypuštěného jezírka předváděl, jak má jeho život vypadat

podle ilustrací Josefa Lady.²⁶ Předstíral plavání, praní kazajky a přátelství s plyšovou rybou a pokuřoval na kameni. Bez vody ovšem jeho situace vzbuzovala tragický dojem.

V rámci pražského a brněnského uvedení jsme si přáli zachovat pro diváky co nejotevřenější pole a nechat je sestavit si svůj průchod podle vlastních preferencí. Akce trvala čtyři hodiny, přičemž jsme se snažili podotknout, že není nutné navštívit všechny vodníky. I přesto jsme nicméně diváky vystavili situaci, ve které museli vynaložit značné úsilí, aby performance viděli – celý pražský okruh měl zhruba šest kilometrů, v Brně se jednalo přibližně o čtyři kilometry. Průchod zároveň v obou případech komplikovala nedůsledně připravená mapa, která dle sesbíraných reakcí často působila spíše dezorientujícím, než nápomocným způsobem. Proklamovaná otevřenost se tak stala slabým místem projektu. Přestože mnozí diváci u jednotlivých vodníků setrvali a interagovali s nimi, rámování události jako procházky po stanovištích způsobilo přerušovaný divácký zážitek, který vyznění celku oslabil a spíše zdůraznil jeho fragmentárnost. Přesuny mezi jednotlivými stanovišti z naší strany nebyly nijak pojednané a je pravděpodobné, že mnozí strávili na cestě mezi nimi více času než u samotných vodníků. Zážitek tak nebyl dostatečně moderovaný a pauzy v něm neplnily interpunkční nebo rytmickou funkci.

O něco vstřícnější byla performance provedená v Ostravě v rámci festivalu Dream Factory v květnu roku 2022. Tentokrát jsme zvolili jednoduchou a přehlednou trasu o délce zhruba 800 metrů v centru města na pravém břehu řeky Ostravice v úseku od Mostu Miloše Sýkory po Hradní lávku. Zároveň jsme pro diváky stanovili doporučenou trasu ve směru od mostu k lávce a jednotlivá zastavení popsali v programu slovně. Většímu provázání stanovišť jsme částečně napomohli tím, že jsme performerům rozdali vysílačky, skrze které spolu komunikovali pomocí smyšleného jazyka, performance tak obohatilo téma vodnické spolupráce a sebeorganizace. Průvodní text jsme zakončili doporučením projít trasu při zpáteční cestě ještě jednou a pozorovat, zda náhodou nějakí vodníci nepřibyli. Chtěli jsme tak podpořit reakce diváků po pražském a brněnském uvedení, kteří zmínili, že po skončení performance ještě nějakou dobu vídali vodníky v jiných lidech.

²⁶ LADA, Josef. *Vodník*. [akvarel, 1950]. Jičín: Muzem hry. Regionální muzeum a galerie.

Uvedení v Novém Městě na Moravě na zakončení výstavy *Hluboká voda, nejhlubší les* v Horácké galerii zkomplikoval déšť a chladné počasí a na poslední chvíli se proto přesunulo do prostoru galerie. Zde se pohyb vodníků stal ozvláštněním galerijního prostoru, k uchopení nově vzniklého kontextu vodníků v situaci galerijních exponátů jsme však neměli dostatek času a událost tak poznamenala značná improvizovanost. Přítomnost vodníků nicméně silně zapůsobila na skupinu dětí, které s performery navazovaly aktivní komunikaci, a také se nám podařilo shromáždit množství akvarelových kreseb vodníků od různých návštěvníků.

Městská uvedení *Vodník open* podtrhla především sociální témata: z vodníků se stali obyvatelé okraje společnosti a rubu města²⁷. Zatímco při performance u rybníka se vodník projevoval jako pomezí bytost harmonicky spjatá se svým prostředím, ve městě se z performerů stávaly spíše pozměněné obrazy sociálně vyloučených osob: „Do projektu nasákla témata klimatické změny i sociální otázky jako stáří, opuštění, chudoba, a chtěli-li bychom se interpretačně hodně spustit, mohli bychom si do osudu vodníků bez větších překážek promítnout i bytovou krizi nebo přistěhovalectví.“²⁸

V následujících podkapitolách se ponorem pod hladinu pokusím přesunout od analýzy vztahu k divákům ke kontemplaci dalších vztahů, které mohou do tvůrčího procesu vstupovat a ovlivňovat jeho integritu. Skrze ně pak navážu na možnosti budoucí proměny performance směrem k účinnější výpovědi.

3.2 Příběh dvou ryb

V září 2021 jsme performance *Vodník open* uvedli v Praze v rámci festivalu *...příští vlna/next wave...* Jeden z performerů, který představoval vodníka, Josef Žárský, při ní pobýval v okolí fontány Vějíř Žofie Chotkové²⁹ poblíž Královského letohrádku.

²⁷ Řečeno s Jiřím Sádlem, viz např. ŠEBESTÍK, Ondřej. *Příroda nemá být víc než člověk. Botanik Jiří Sádlo se „mrcasí v sajrajtu“ a píše o tom knihy* [online]. Radio Wave. 2020 [cit. 2023-08-10]. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/priroda-nema-byt-vic-nez-clovek-botanik-jiri-sadlo-se-mrcasi-v-sajrajtu-a-pise-o-8256207>.

²⁸ ŠVECOVÁ, Veronika. *Zpráva o stavu umění a vodníků v Čechách*. [online]. Tsunami: Zpravodaj festivalu *...příští vlna/next wave...* 3/2021 [cit. 2023-08-10]. Dostupné z: <http://nextwave.cz/wp-content/uploads/2021/09/3-Tsunami-dvojstrany.pdf>. s. 9.

²⁹ DVOŘÁK, Pavel a PODAŘIL, Tomáš. *Fontána „Vějíř Žofie Chotkové“* [online]. 2019 [cit. 2023-08-10]. Dostupné z: <https://www.prazskekasny.cz/vejir-zofie-chotkove/>.

Zakuklený do zelené šušťákové bundy se povaloval pod vějířem a zachytával na sobě vodní mlhu, která z fontány v pravidelných intervalech prýští. Kromě plastové žáby měl u sebe také pětilitrový barel s vodou, v němž plavaly dvě akvarijní ryby. Josef na ně občas upozorňoval a promlouval k nim. Jinak byla jejich přítomnost patrná pouze při přiblížení se k performerovi a barelu, k čemuž se z diváků odhodlal málokdo.

Po skončení performance jsme při závěrečné rozpravě narazili na problém, jak s těmito rybami dál naložit. Část týmu, která o jejich zakoupení rozhodla, se ke vzniklé situaci stavěla apaticky. Podle jejich slov šlo o ryby, které se ve zverimexu kupují jako krmivo pro jiné, větší akvarijní ryby. Navrhovaným řešením bylo vylít vodu i s rybami do fontány nebo do kanálu. Jeden z přítomných diváků projevil znechucení z našeho nakládání s rybími životy, které jsme podle něj využili pro vlastní performance, a dožadoval se, abychom se o ně proto dále postarali. Po náročné diskuzi si Ladislav Čumba, který s námi na projektu spolupracoval, vzpomněl, že nedaleko bydlí jeho známý, který chová akvarijní rybičky. V pozdních večerních hodinách mu zavolał a domluvil, že se jich dotyčný ujme. Spokojeni, že ryby nepoložily životy za naši performance, jsme na ně zapomněli.

O necelého půl roku později, v únoru 2022, nám od Ladislava Čumby přišel e-mail:

„Hlášení: Zachráněné rybičky z akce Vodník Open 2021 se začaly v akváriu roztahovat, vyžraly všechny kromě posledních dvou původních obyvatel a tímpádem si svůj osud v pátek zpečetily a mají to za sebou.“³⁰

Dále byla součástí e-mailu přeposlaná pár dní stará zpráva od majitele rybiček, ve které se dotazoval, zda by o ně někdo neměl zájem, že nečekaně vyrostly a pro jeho akvárium jsou příliš velké. Z mailu jsem vyrozuměla, že po vyvraždění většiny ostatních obyvatel akvária byly ryby adoptivním majitelem usmrceny.

Teprve při psaní této diplomové práce jsem podle fotografie přiložené v e-mailu dopátrala, že se s nejvyšší pravděpodobností jednalo o jedince druhu *Jelec jesen*³¹, který

³⁰ Archiv autorky.

³¹ *Leuciscus idus*. Vyskytuje se v tekoucích vodách a vzácněji stojatých vodách (např. Nové Mlýny). Nejhojnější je asi na hranici parmového a cejnového pásma. Dobré stavy jsou pouze na j. Moravě, zejména na Dyji. V Čechách se vyskytuje místy v Polábí a vlivem velkorysého zarybňovacího projektu, kdy byly na mnoha jihočeských revírech vysazeny desetitisíce ročků, se uchytil v některých místních

je pro chov v akváriu naprosto nevhodný. Ladislav Čumba jim svou aktivitou zajistil o něco delší a možná šťastnější budoucnost, nicméně pokud bychom se ryby pokusili identifikovat a následně je pustili do nějaké čistější řeky, mohly mít šanci prožít poměrně standardní život.

Jaký vztah jsme s rybami jejich angažováním v performance navázali? Zneužili jsme je pro umění? Staly se kvůli nám rekvizitami? Existuje způsob, jak zjistit, zda ryby souhlasily se svým angažmá? Může ryba performovat?

Jestliže má *Vodník open* ambici upozornit na lidskou přezíravost a ignoranci vůči svému okolí (přírodě, sociálně vyloučeným, nebo prostě jen "jinému"), prokázali jsme jako tvůrčí tým podobnou přezíravost vůči dvěma rybám. Jak tedy mohu apelovat na vztah k prostředí, když mu evidentně sama tak docela nerozumím? Na následujících stránkách se proto budu snažit identifikovat vztah mezi *nerozuměním* a odpovědností s cílem prověřit kritičtější pohledem přínos projektu *Vodník open*.



Obr. 3: Ryby u adoptivního majitele na sklonku jejich života.

řekách, např. v Otavě a Vltavě. Povodeň v roce 2002 splavila mnoho těchto ryb do ÚN Orlík a koncové vzdutí této nádrže je nyní místem, kde je možno se s jesenem poměrně běžně setkat. HORÁČEK, Miroslav. *Atlas ryb – Jelec jesen* [online]. 2006 [cit. 2023-08-10]. Dostupné z: https://www.mrk.cz/r/atlas/atlas_ryb/maloostni/kaproviti/jelec_jesen/.

3.3 Jenže co by k tomu asi tak ryby mohly říct? Příběh jiných ryb

„Během příštích deset nebo dvaceti let bude člověk schopen dorozumět se nejen s člověkem, ale i s jiným živočišným druhem. Velmi pravděpodobně to bude živočich mořský, zcela jistě obdařený vysokou inteligencí a možná i vyvinutým rozumem.“³²

V knize *Člověk a delfín* z roku 1964 shrnuje kontroverzní americký neuropsycholog John C. Lilly své poznatky z výzkumu možností komunikace mezi lidmi a delfíny. Jeho životní příběh má z dnešního pohledu až absurdní rysy. V 50. letech se v Národním institutu mentálního zdraví (NIMH) věnoval výzkumu elektrické stimulace mozku, sestrojil první *floating tank*. Později institut opustil a založil výzkumné středisko pro komunikaci s delfíny, které díky zaujetí astronoma Franka Drakea finančně podpořila NASA, a v 60. letech se intenzivně věnoval experimentování s psychedeliky.³³ Oscilace mezi vědou a kontrakulturou, výzkumem a tripem, nazývaná také *groovy science*³⁴, nabrala v Lillyho případě podobu rozsáhlého experimentování s hlasovým ústrojím delfínů. Jeho víra, že delfíni jsou schopni naučit se mluvit anglicky, byla zároveň blízko zrodu jednoho z nejslavnějších výzkumů namířených k hledání mimozemské inteligence, Projektu OZMA.

„Lizzie náhle vyrazila velmi hlasitou lidskou větou, jejíž význam (pakliže v ní nějaký byl) se od té doby snažíme rozluštit. Mohlo to být jednoduché napodobení věty ‚It’s six o’clock!‘, ale já jsem v první chvíli postihl jiný význam. Přišlo mi, jako by věta zněla ‚This is a trick!‘ a byla vyslovena se zvláštním syčivým přízvukem. Od té doby jsem přehrával tento magnetofonový záznam i jiným lidem a ti se mnou souhlasili. To byl poslední snímek hlasu Lizzie. Příštího rána jsme ji našli mrtvou. Dlouho jsme těžce nesli její smrt. Bylo pro nás velkým neštěstím ztratit ji právě nyní, kdy počala vydávat hlas tohoto druhu.“³⁵

Uvedený příběh souvisí s performativitou spíše vzdáleně, uvádím jej zejména protože účinně ilustruje antropocentrickou polohu komunikace, ve které má člověk ambice

³² LILLY, John Cunningham. *Člověk a delfín*. Praha: Mladá fronta, 1966. Kolumbus. s. 11.

³³ WILLIAMS, Charlie. *On ‚modified human agents‘: John Lilly and the paranoid style in American neuroscience*. *History of the Human Sciences*, 2019, 32.5: 84-107.

³⁴ KAISER, David; MCCRAY, W. Patrick (ed.). *Groovy science: knowledge, innovation, and American counterculture*. University of Chicago Press, 2019.

³⁵ LILLY, John Cunningham. *Člověk a delfín*. Praha: Mladá fronta, 1966. Kolumbus. s. 116.

formulovat pravidla ekosystému. Je zarážející, s jakou naivitou a urputností se Lilly věnoval svým pokusům a jaké prostředky měl možnost pro ně získat. *Člověk a delfín* dnes vyznívá jako svědectví o nešťastné antropomorfizační snaze setkat se s jiným druhem a navázat kontakt. Dá se říct, že paradoxně dostává svému názvu – je o člověku a delfínovi, který není člověkem. Bizarní domněnka, že delfín porozumí angličtině, může sloužit za extrémní příklad jednání, které je ve vztahování se ke zvířatům jinak stále poměrně běžné. Ve slavné eseji *Proč se dívat na zvířata?* píše britský kritik a spisovatel John Berger, že zvíře lze zkrotit nebo zabít, ale nikdy nebude schopné jakkoliv uznat nebo stvrdit člověka. „Protože mu však schází společný jazyk, jelikož dokonale mlčí, je jeho odtažitost, odlišnost, výlučnost – výlučnost, z níž je vyloučen člověk – nezlomná.“³⁶

Obzvláště tragickou součástí Lillyho výzkumu je případ Margaret Lovatt, která v rámci experimentu s jedním z delfínů bydlela a aktivně se snažila přijít na způsob, jak by mohli člověk a delfín vzájemně adaptovat své životní potřeby ve prospěch společného soužití. Poté, co Lilly přišel o zdroje k financování projektu, delfín Peter musel být přestěhován a krátce poté spáchal sebevraždu.³⁷

Při vytržení organismu z jeho prostředí je člověk limitovaný v porozumění všem komplexním vazbám, které jsou takto zpřetrhány.³⁸ Před zjištěním, že ryby z *Vodník open* byly druhu Jelec jesen, který (byť poměrně vzácně) žije i v místních vodách, jsem pokládala ze pravděpodobné, že je jejich původní životní prostor našim zeměpisným šířkám velmi vzdálený. Představovala jsem si, že se dozvím, že se jedná o nějaký tropický druh, a následně na tomto místě popíšu, jakým řetězcem okolností se mohl dostat do místního zverimexu. I takto ale nejspíš jejich příběh vyznívá poněkud zoufale. Když se člověk dívá na svět lidskýma očima, může to mít i při čistých úmyslech nešťastné důsledky. Nicméně ani okolnosti, kdy by bylo možné do důsledku porozumět

³⁶ BERGER, John. *O pohledu*. Přeložil Martin POKORNÝ. Praha: Fra, 2009. s. 15.

³⁷ RILEY, Christopher. *The dolphin who loved me: the Nasa-funded project that went wrong* [online]. The Guardian. 2014 [cit. 2023-08-21]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/environment/2014/jun/08/the-dolphin-who-loved-me>.

³⁸ Až komicky kontraproduktivní se například jeví populární instalace *For Forest* Klause Littmana, který postavil během tří týdnů les na fotbalovém stadionu, následně na něj po dobu měsíce nechal v noci svítit, a poté „les“ znovu přesunul mimo stadion. BLOCK, India. *Klaus Littmann plants forest in Austrian football stadium* [online]. Dezeen. 2019 [cit. 2023-08-21]. Dostupné z: <https://www.dezeen.com/2019/09/10/for-forest-klaus-littmann-trees-stadium-installation-austria-design/>.

všem potřebám a životním okolnostem jiného živočišného druhu a případně i jeho jazyku, nezaručují, že dojde k okamžiku skutečného setkání, jehož kvalitativní povaha je obtížně popsatelná snad ve všech vědeckých disciplínách. Právě divadlo by k jeho ohledávání mohlo mít dobré nástroje.³⁹

3.4 Tanec s delfíny

V eseji *Interspecies Diplomacy in Anthropocenic Waters*⁴⁰ analyzuje Una Chaudhuri *Dolphin Dance Project*⁴¹, který zahrnuje dlouhodobou činnost choreografky Chisy Hidaka a jejího partnera, filmaře Benjaminu Harleyho. Ti se společně s dalšími spolupracovníky pravidelně vydávají na otevřené moře, kde choreografka a její tým plavou v těsné blízkosti s delfíny, a zaznamenaný *tanec* poté zveřejňují ve filmové podobě. Chaudhuri si všímá kontroverze, kterou seznámení s projektem vyvolává, a popisuje rozhořčenou reakci svého známého, který při zaslechnutí názvu *Dolphin Dance Project* okamžitě reagoval: „*Nechte ty delfíny na pokoji.*“⁴² Ve studii ovšem dále nabízí odvážnou tezi, že právě práce Hidaky a Harleyho má povahu respektujícího setkávání s jiným živočišným druhem a může být účinnou alternativou k ostudné historii mořských expozic a zábavního průmyslu. V konzultaci s výše citovanou Bergerovou esejí *Proč se dívat na zvířata?* pojmenovává problém, který projekt adresuje: „*Bergerův chytlavý titulěk zdeformoval jeho hlubší polemiku, která nebyla primárně o dívání se, ale spíše o setkání se zvířaty, o výměně pohledu se zvířetem, o bytí se zvířetem. Berger lamentuje nad tím, že modernistické nakládání se zvířaty zaměňuje dívání se za bytí s, a nastoluje odtažitou vizualitu tam, kde byla dříve ztělesněná spolupřítomnost.*“⁴³ Chaudhuri dále přikládá rozbor pravidel, která Hidaka a Harley v kontaktu s delfíny dodržují – zůstávají pouhými

³⁹ K tématu hledání povahy setkání viz následující video: *Encountering Another Being* [online]. Empathy Media. 2017 [cit. 2023-08-21]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=Q3hQrac_oFM.

⁴⁰ CHAUDHURI, Una. *The stage lives of animals: Zoosis and performance*. New York: Routledge, 2016.

⁴¹ *Dolphin Dance Project* [online]. [cit. 2023-08-21]. Dostupné z: <https://dolphin-dance.org/>.

⁴² CHAUDHURI, Una. *The stage lives of animals: Zoosis and performance*. New York: Routledge, 2016. s. 213.

⁴³ „*Berger’s catchy title has distorted his deeper argument, which was not primarily about looking but rather about encountering animals, about exchanging looks with the animal, about being with the animal. What Berger bemoans about modernity’s animal practices is that they substitute looking at for being with, installing a regime of alienated visuality where once there was embodied co-presence.*“ Tamtéž, s. 214. Vlastní překlad.

návštěvníky v oceánském světě, neprozrazují proto lokality, ve kterých se pohybovali, a nikdy s delfíny nenavazují fyzický kontakt (a to ani v situaci, kdy jej iniciuje delfín).

Filosof a sociolog Bruno Latour vysvětluje problematickou postavu *diplomata* toho, kdo zrazuje: „*Diplomat zrazuje toho, kdo jej nebo ji posílá, právě protože modifikuje jeho nebo její hodnoty.*“⁴⁴ V návaznosti na něj Chaudhuri identifikuje u *Dolphin Dance Project* dva momenty „zrady“ lidského vztahování se ke zvířatům: odmítnutí snahy přimět zvířata k imitaci lidských pohybů (a podotýká, že lidé jsou pod vodou oproti delfínům mizerní tanečníci) a přijetí neznámého a nepoznaného.⁴⁵ Důsledkem druhého z těchto rozhodnutí je pak „zrada“ vůči tradičnímu pojetí umělecké role, totiž vzdání se estetické kontroly a centrální pozice umělců, kteří namísto toho přijímají zvířata jako své průvodce a učitele.

Tento příklad uvádím z části protože důvěřuji odbornému ručitelství Uny Chaudhuri, po prostudování materiálů na webu projektu ve mně nicméně *Dolphin Dance Project* i tak vzbuzuje spíše skepsi. Z několika volně dostupných ukázek (nehledě na jejich estetiku) nedokážu posoudit, nakolik je účinek filmů skutečně v souladu s tím, co autoři proklamují, a nejedná-li se spíše o efektní podívanou. Skrze text Chaudhuri nicméně projekt chápu jako pokus o etičtější přístup ke zobrazování zvířat v umění, a snaha o zprostředkování respektu k neznámu je myšlenka, kterou vnímám jako podnětnou pro vlastní rozhodování o vlivu na své okolí.

3.5 Vodník jako diplomat

*„Jakkoli je vodník figura antropomorfní, demonstruje neustále svou podivnost, ne-lidskost. (...) S ostatními bájnými bytostmi sdílí zejména koncept tzv. zrcadlového či negativního světa, jenž je světem zrcadlového opaku, proto např. skočí-li vodník do vody, nevytvoří se na ní kruhy, hlas přibližujícího se strašidla je tišší a tišší, usedne-li smrtka povozníkovi na vůz, stane se náklad lehčím atp.“*⁴⁶

⁴⁴ LATOUR Bruno. *Diplomacy in the Face of Gaia: Bruno Latour in Conversation with Heather Davis*. In: H. Davis and E. Turpin (eds). *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanities Press, 2014. s. 43–56.

⁴⁵ Podle Chaudhuri je účinnou strategií *Dolphin Dance Project* zdůraznění oceánu jako metafory pro nevědomí.

⁴⁶ ŠIDÁK, Pavel. *Mokře chodí v suše: vodník v české literatuře*. Praha: Academia, 2018. Literární řada. s. 47.

V projektu *Vodník open* se naše poznávání postavy vodníka odehrává zejména prostřednictvím přímého setkávání. Od počátků projektu jsme věnovali jen minimální pozornost literatuře nebo jiným zdrojům, ve kterých je vodník zachycen (tyto oblasti jsme přenechávali Ladislavu Čumbovi, který v průběhu performance poskytoval zájemcům výklad). Vodníka zkoumáme prostřednictvím hledání prostorů, které by mohl obývat: obcházíme vodní zdroje (nebo jejich pozůstatky) a diskutujeme o tom, zda je pro něj to které prostředí vyhovující a v jakém ohledu by se mu zde mohlo dařit.



Obr. 4: *Vodník open*, Fontána Vějíř Žofie Chotkové, 2021.

Jednou ze základních otázek, které si klademe při hledání dnešních vodníků, je jakých proměn doznala jeho *funkce*. Šidák rozebírá, že dle lidové tradice sestávala vodníková činnost v lidském světě kromě topení lidí především ze svévolných zásahů do lidské společnosti, často subverzivní povahy (zastavuje mlýn, mění se v lidi, zvířata i věci, ale také třeba lidem půjčuje peníze a pak je od nich nechce zpátky).⁴⁷ Jeho povaha je neuchopitelná, *tekutá*, neustále se proměňující – není žádná všeobecná shoda na tom, čím přesně vodník je. Je silný, jeho vzácným specifickým mezi jinými démony je *etická nevyhraněnost* – někdy je zákeřný, jindy pomáhá, někdy je zlý, jindy přívětivý. Postava vodníka je také výjimečná svou věrojatností – Šidák dokládá, že víra v reálnost vodníka nemizí ani ve 20. století a jedním z vysvětlení tohoto jevu může být jeho vytrženost z původního mytologického pandemonia.⁴⁸

Mezi podobami vodníkovy funkce v beletrii zmiňuje Šidák také ekologickou: „*Ekologický vodník. ‚Ontologickým‘ vodníkem chceme v polaritě člověk/kosmos – démon/chaos postihnout pól lidského; opačný pól, totiž ‚chaos‘ má však dva rozměry, vedle ‚démonického‘ také ‚přírodní‘, respektive ‚přirozené‘. Tento význam se v postavě vodníka a ve vodnických látkách aktualizuje velmi intenzivně tam, kde se vodnický motiv dotýká přechodu od motivu přírody ničivé (záhubný živel) k přírodě ničené.*“

Může být vodník diplomatem, kterého lidé posílají sami sobě? Jako takového jsme se jej rozhodli zasadit do veřejného prostoru. Vodník je v českém povědomí ukotven velmi pevně. Z naší zkušenosti jej náhodní kolemjdoucí často identifikují, přestože se při kostýmování často odkláníme od „klasické“ vizuality vodníka, jak ho zachycoval například Josef Lada.⁴⁹ Vodníci v našem podání často nesou znaky, které mohou připomínat spíše vizualitu lidí bez domova (omšelé oblečení, povalování se na zemi), a reakce kolemjdoucích, kteří v performerech postavu vodníka nerozpoznají, tak přináší další významy pro ostatní diváky. Při jedné ze zkoušek u Vějíře Žofie Chotkové vedlo kolemjdoucí dítě svou matku nadšeně za ruku blíž k Josefovi se zvoláním „Jé, mami, dívej, vodník!“, zatímco ta Josefa identifikovala jako nedůvěryhodného a raději dítě

⁴⁷ Tamtéž, s. 64.

⁴⁸ ŠIDÁK, Pavel. Mokře chodí v suše: vodník v české literatuře. Praha: Academia, 2018. Literární řada. s. 163.

⁴⁹ LADA, Josef. Vodník. [akvarel, 1950]. Jičín: Muzem hry. Regionální muzeum a galerie.

nenápadně od kontaktu s Josefem odklonila. *Neznámo*, které s sebou vodník nese zpod hladiny, dnes snadno nasakuje témata některých slepých skvrn společnosti.

Přestože je pro mě lákavé chápat vodníka jako „diplomata lidského nevědomí“ nebo toho, co společnost vytěsňuje, úskalím takového pojetí může být odstup, který při takovéto reprezentaci vzniká. Postava vodníka je ve *Vodník open* ukazovaná s ironií, podpořenou mystifikačním rámcem, do nějž zasazujeme i veškerou komunikaci o performance. V důsledku toho může nést vlastně až banálně didaktické sdělení: „Podívejte se, co se s tím idylickým ladovským vodníkem stalo, ničíme životní prostředí a je z něj chudák.“ Východiskem pro další práci na projektu by tak mohlo být opětovné hledání vodníkovy síly ve vodním živlu, podobně jako tomu bylo v původní variantě performance *Vodník* při Pražském Quadriennale, kde se divácká/účastnická pozornost postupně přesouvala od pozorování vodníka ke společnému bytí s vodní hladinou. Spíše než aby byl vodník trpným obyvatelem lidského světa, měli bychom při další práci na performance nově hledat způsoby, jak bychom se my mohli vydat na *návštěvu* k vodníkovi. Jistě tam bude mnoho ryb.

4. Mezi signálem a šumem

Technologie nám (vedle řady dalších věcí), umožňuje pohyb na širším poli, než jaké je přímo dostupné našim smyslům. Peter Brook ve známé definici divadelního aktu napsal, že k jeho vzniku může „použít jakýkoliv prázdný prostor“⁵⁰. Tato věta mě i po několika letech studia divadla provokuje, protože si žádný takový prostor nedokážu představit. V každém prostoru je přeci obsaženo nepoznatelné množství informací (nebo šumu)?

Co přesně je šum? Zdá se, že to je mylně položená otázka: šum je právě to, co není přesné, signál, který nedokážeme určit a rozpoznat. Ve filmu *Blade Runner* z roku 1982 se v jedné scéně odehrává pozoruhodný technologický zázrak. Hlavní postava Deckarda zde na jakési futuristické verzi počítače zkoumá tmavou fotografii. Podle pokynů protagonisty tu počítač postupně zvětšuje detail této fotografie do takové míry, že je nakonec Deckard přesně schopen poznat druh kůže na těle postavy, přestože ta se na fotografii nachází pouze v miniaturním odrazu zrcadla na zdi, zavěšeného kdesi daleko od futuristického objektivu. Jeden filmový fanoušek spočítal, že je inkriminovaná fotografie ve filmu zvětšena zhruba 490x a pokud by byla snímána digitálně, musel by mít takový fotoaparát rozlišení alespoň 9 gigapixelů. V alternativní verzi současnosti tedy zjevně mají impozantní digitální fotoaparáty nebo přinejmenším kinofilm s neuvěřitelně nízkým šumem. Přestože je takový zoom neuskutečnitelný, v téhle scéně nacházím myšlenku, která je pro mě podstatná. Totiž, že při tvůrčí práci s technologií může být užitečné hledat limity vlastní představivosti a neohlížet se přitom na limity porozumění vlastnímu nástroji.

Nemohu si přitom nevzpomenout na esej Vladimíra Kokolii *Tři blogy*, ve které popisuje schopnost analogového záznamu zachycovat chvění zvukového pozadí, „šum světa“. Kokolia na příkladu opuštěné kuchyně zaznamenané kamerou nabízí utopickou myšlenku, že celý hmotný svět se odehrává v neustálém vzájemném zápisu, a čtení těchto zápisů je pouze otázkou vhodné aparatury. Kuchyň tak může být zaznamenaná třeba na střídce chleba skrze bublinu, pokud si ji představíme jako *cameru obscura*.⁵¹

⁵⁰ BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Praha: Panorama, 1988. Dramatické umění. s.11.

⁵¹ KOKOLIA, Vladimír. *Tři blogy*. In: RATAJ, Michal. *Zvukem do hlavy: sondy do současné audiokultury*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2012. s. 40.

Odtud už jako by byl jen krok k archeologii, zkoumání geologických vrstev, oprašování – hledání a rozpoznávání informace.

„Nemusíte se zajímat o vědu ani být rádiový nadšenec, stačí touha popřát sluchu něčemu výjimečnému, a přece obyčejnému.“⁵²

Uvedená citace Stephena P. McGreevyho z roku 1995 se objevuje v krátkém animovaném filmu Zbyška Semelky *Reklama na Rádio Země*. Radioamatér McGreevy komentuje poslech přírodního rádia v pásmu velmi dlouhých vln, společně se svým kocourem, který dodává jemné mňoukání. Slyšet je zejména různé praskání, ale také zvuky podobné ptačímu zpěvu nebo žabímu kuňkání. *„Stačí mít ten správný přijímač,“⁵³* komentuje ve svém článku *Přírodní rádio* Jan Sůsa skutečnost, že je takto možné poslouchat magnetickou bouři přeloženou do zvukové podoby. Co je pro někoho šum, může být pro jiné signálem.

Projekt *Radio Gotika* do značné míry určilo právě rozpoznání šumu coby specifické možnosti, která může přinést jiné kvality, než jaké by poskytlo stabilizování a zesílení kvality signálu. Jako svůj vlastní vnitřní šum, který do něj vstoupil, bych přitom přeneseně mohla chápat své nerozumění technologii (divadlu, rozhlasu, ptákům, ...).

4.1 Radioart a rádio jako médium přenosu

Radioart je označení pro část akustických umění, která přistupuje k rádiu především jako ke *zvukovému* médiu. Zaměřuje se tedy na komunikaci prostřednictvím zvuku, přičemž vyzdvihuje experimentální postupy a zkoumá rozhlas jako médium pro svébytné umělecké formy.⁵⁴ Podle Michala Rataje je pro radioart klíčové téma *prostoru*, a to na několika úrovních: koncept všespojujícího *éteru*, který umožnil objev

⁵² Reklama na Rádio Země [film]. Režie Zbyšek Semelka. Česká republika, 2018.

⁵³ SŮSA, Jan. *Přírodní rádio*. [online]. A2. 2014 [cit. 2023-08-10]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2014/13/prirodni-radio>.

⁵⁴ V citovaných zahraničních materiálech se termín často objevuje s mezerou jako "radio art". Ve vlastních překladech pro tuto práci jej pro přehlednost budu uvádět jednotně bez mezery. Historii radioartu a terminologické pole, které se s ním pojí, podrobně vysvětluje ve své dizertační práci Michal Rataj: RATAJ, Michal. *Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu*. Dizertační práce. Praha: Hudební fakulta Akademie múzických umění, 2006. s. 33-39.

elektromagnetického vlnění, dále fyzikální prostor, v němž se toto vlnění vyskytuje, a nakonec prostory *heterotopické*, které se nachází mimo žitý prostor.⁵⁵

„Když říkáme: ‚co je to radioart?‘, otázkou je ve skutečnosti: ‚co radioart dělá?‘“⁵⁶ Z důvodu přesnějšího zaměření pole, ve kterém chci popsat *Radio Gotika*, v tomto textu pomínu podrobnější exkurz do pestrých oblastí radioartové kompozice. Namísto reflexe umění na rozhlasových vlnách bych zde ráda poskytla stručný vhled do myšlení o rozhlasových vlnách z umělecké perspektivy.

„Nemyslete si jen tak, že digitální znamená lepší, jen protože je to stříbrné a nové. Pořád je spousta potenciálu v tom, co je pozemské, špinavé a ruční.“⁵⁷ Slova z kolektivního radioartového manifestu, sestaveného k příležitosti Mezinárodního radiového festivalu Radio Revolten, který se uskutečnil v říjnu 2016, nabývají v době postupného přechodu rozhlasových stanic na digitální provoz další významy. V souvislosti s digitalizací rozhlasu totiž zůstává osud pásma VKV (88-108 MHz) stále poněkud nejasný.

Kate Donovan v práci *Expanding Radio: Ecological Thinking and Trans-scalar Encounters in Contemporary Radio Art Practice* věnuje kapitulu zkoumání možných významů radioartu v perspektivě antropocénu i jeho kritiky, a pozornost přitom soustředí na přírodní zdroje rádia. Komunikaci překonávající vzdálenosti ohledává skrze její materialitu: přenosy v rámci celého spektra elektromagnetických frekvencí jsou sítí, ve které se člověk nachází v propojení s nelidskými protějšky.⁵⁸ Také na tuto všudypřítomnou „vlnovou polévku“, jak ji Donovan pojmenovává, se přitom vztahuje problém zahlcení a smogu, který narozdíl od toho světelného nebo zvukového nezakoušíme přímo svými smysly, který nevidíme, neslyšíme a necítíme. Donovan proto nabádá k převádění lidmi vytvářených signálů do zvukové podoby a ke zvědomování jejich propletenosti s přírodním rádiem. Apeluje tak na praxi *naslouchání*, jak ji rozvíjí

⁵⁵ Tamtéž. s. 45.

⁵⁶ DONOVAN, Kate. *Expanding Radio: Ecological Thinking and Trans-scalar Encounters in Contemporary Radio Art Practice*. Diplomová práce. Potsdam: Universität Potsdam, 2018. s. 16.

⁵⁷ „Do not simply think that digital is better, just because it is silver and new. There is still plenty of potential in the terrestrial, the dirty and the handmade.“ Vlastní překlad.
Radio Revolten Pre-Manifest „FM for Culture“ [online]. Radio Revolten. 2016 [cit. 2023-08-10]. Dostupné z: https://radiorevolten.net/wp-content/uploads/2016/09/2016-09-22_pre-manifest_komplett.pdf

⁵⁸ „A star can interfere with a mobile phone conversation.“ DONOVAN, Kate. *Expanding Radio: Ecological Thinking and Trans-scalar Encounters in Contemporary Radio Art Practice*. Diplomová práce. Potsdam: Universität Potsdam, 2018. s. 13.

například Hildegard Westerkamp, Pauline Oliveros, nebo také Ratajem zmiňovaný Roland Barthes. „*Naslouchání chápu také jako gesto vytváření prostoru. Naslouchat ekologicky, v rámci antropocénu, znamená věnovat svou pozornost a vytvářet prostor mezidruhovým propojením. Tvrdím, že radioart je sebereflexivní cestou, jak toho dosáhnout.*“⁵⁹

Aktivní poslech jako umělecká praxe může být jedním ze způsobů, jak v díle zpochybňovat centrální pozici autora. Také manifest vídeňského Kunstradia z roku 1998 zdůrazňuje perspektivu posluchače, a to například v těchto bodech:

„2. *Radio se odehrává v místě poslechu, ne v produkčním studiu.*“,

„10. *Každý posluchač slyší svou vlastní finální verzi rozhlasového díla v kombinaci s ambientním zvukem svého vlastního prostoru.*“,

„11. *Radioartista ví, že není žádný způsob, jak kontrolovat prožitek rozhlasového díla.*“⁶⁰

Pro takovýto přístup je tedy základním předmětem tvorby přímo situace přenosu zvuku, případně jak píše Rataj, zkoumání rozhlasu jako prostoru ke sdílení schopnosti komunikovat a společně vytvářet estetický zážitek.⁶¹

4.2 Mikrorádio

Mikrorádio nebo Mini FM je koncept spjatý s japonským umělcem Tetsuem Kogawou. Jeho pojetí rádia coby přírodního zdroje i média je založené na opuštění pohledu na uživatele rozhlasu jako na (pouze) vysílající a (pouze) příjemce. Podle Kogawy vede takovéto rozdělování k jednostranné komunikaci, jednosměrnému *broadcastingu*, který usiluje o co největší vzdálenost mezi přijímačem a vysílačem a o co nejpřesnější přenos informace. Snahu rozšířit radiový dosah a zlepšit kvalitu signálu přitom Kogawa vnímá jako příznak modernistického přístupu k technologii. S probíhajícím přechodem na digitální technologie šíření signálu je podle něj žádoucí nově promýšlet možnosti

⁵⁹ Tamtéž. s. 21.

⁶⁰ „3. *Radio happens in the place it is heard and not in the production studio* 10. *Each listener hears their own final version of a work for radio combined with the ambient sound of their own space.* 11. *The radio artist knows that there is no way to control the experience of a radio work.*“ Vlastní překlad.

<http://www.kunstradio.at/TEXTS/manifesto.html>.

⁶¹ RATAJ, Michal. *Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu*. Dizertační práce. Praha: Hudební fakulta Akademie múzických umění, 2006. s. 58.

rádía.⁶² Ve svém manifestu Radioartu⁶³ z roku 2008 Kogawa vymezuje radioart vůči „art radio“ – podle něj totiž umělecký obsah vysílaný na existujících (rozhlasových) stanicích netematizuje médium rádía jako takové.

Koncept mikrorádía představuje podle Kogawy způsob, jak experimentovat se vztahem vysílání-přijímání (*transmission-reception*) pomocí minimalizace rozsahu. V jeho jádru je vysílač malého výkonu, který svým dosahem pokrývá prostor třeba jen jednoho městského bloku. „Mikro“ přitom neoznačuje jen užité měřítko, naznačuje také opozici k masovému (médiu) a globální komunikaci. Doufá přitom ve stav rezonance: „*Akce radiového přenosu-příjmu by byla druhem oscilace, kdy vztah mezi touto akcí a divákem je rezonancí, která vyvolává různorodé emoce, jež doslova hýbou našimi těly.*“⁶⁴ K využití malých vysílačů se Kogawa inspiroval rozkvětem pirátských rádií v Itálii 70. let a hnutí s nimi spojené se v Japonsku v 80. letech stalo nečekaně populární.⁶⁵

Tělesné popisuje tělesné zakoušení jako zásadní také v rozhovoru s Michalem Cábem z roku 2016: „*Domnívám se, že elektronické techniky vymazávají naše tělo – virtuální a augmentovaná realita jsou toho zjevným důkazem. Lidé dnes chodí bez těl, ať už dělají cokoli. Digitalizace je proces likvidace tělesnosti. V tomto smyslu jsou ruce posledními ostrovy našich těl.*“⁶⁶ Ruce Tetsua Kogawy při jeho performancích často přímo na místě vyrábí miniaturní vysílače, na které pak „hrají“. „*Jde o zkoumání funkce ruky, která zařízení dává dohromady, ale také následně ovlivňuje jeho dokonalost působením na stabilitu*

⁶² KOGAWA, Tetsuo. *Radio in the Chiasme*. In: GRUNDMANN, Heidi, Elisabeth ZIMMERANN, Reinhard BRAUN, Dieter DANIELS, Andreas HIRSCH, Anne THURMAN-JAJES (ed.). *Re-Inventing Radio Aspects of Radio as Art*. Frankfurt am Main: Revolver, 2008. s. 407-409.

⁶³ KOGAWA, Tetsuo. *A Radioart Manifesto*. [online]. Polymorphous Space by Tetsuo Kogawa. 2008 [cit. 2023-08-10]. Dostupné z: https://anarchy.translocal.jp/non-japanese/20080710AcousticSpaceIssue_7.html.

⁶⁴ „*An action of radio transmission-reception would be a kind of self-oscillation and the relationship between this action and the audience would be a resonance that induces our various emotions that literally move our body.*“ Vlastní překlad. Tamtéž.

⁶⁵ SŪSA, Jan. Radiové intervence Tetsua Kogawy: hudebnost pirátského mikrovysílání. *Musicologica Brunensia*, 2018, 53.1, s. 111-118.

⁶⁶ CÁB, Michal. *Ruce jsou poslední ostrovy těl*. [online]. A2. 2016 [cit. 2023-08-10]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2016/11/ruce-jsou-posledni-ostrovy-tel>.

*oscilátoru – přiblížením ruky je ovlivněna frekvence malého vysílače a v kombinaci s přijímačem vzniká jakýsi nevypočitatelný syntezátor.*⁶⁷

Radioart, který přímo pracuje s rádiem jako přírodním zdrojem, artikuluje prostor, ve kterém se odehrává. Analogové vysílání přímo ovlivňují okolní přírodní podmínky a s trochou nadsázky a poetičnosti by se tak dalo říci, že na rádiových vlnách hrají své divadlo vítr, všemožný elektronický a magnetický šum lidských technologií i Země, a někde a někdy také člověk. Mikrorádio si lze představit jako divadlo, které „jde za roh“: odehrává se v jednotném prostoru, přímo v jeho vzduchu, jen s o něco širším dosahem, než mají naše oči a uši. Právě tato zjištění se pro mě při hledání vlastního přístupu k radioartu stala zásadními.

4.3 Vysílač

V roce 2021 proběhlo několik vysílání mikrorádia Radio Gotika, které vzniklo jako kolektivní projekt ateliéru Roberta Smolíka a Denisy Václavové na KALD DAMU. Než se dostanu k samotnému projektu, ráda bych představila jeho technologické zázemí a uvedla jej tak do souvislosti s výše popsanými tématy poslouchání, rádia a prostorovosti.

Radio Gotika vysílalo pomocí vlastnoručně vyrobeného FM vysílače, který jsem sestavila na podzim roku 2019 v rámci stáže na Uniarts Helsinki při workshopu Radio as a Medium of Transmission, vedeným dříve zmiňovanou Kate Donovan. Přestože nejsem nijak elektrotechnicky vzdělaná ani zdatná, s pomocí Kate a poskytnutého návodu jsem během jednoho odpoledne spájela dohromady funkční zařízení. O tom, proč a jak funguje a k čemu slouží jeho jednotlivé součástky toho mám v paměti málo – důležité pro jeho provoz je vědět, jakou baterii k němu připojit a co je anténa. Jinak je vysílač uživatelsky poměrně nenáročný, má vstup na 3.5 mm jack a je možné jej ladit v rámci frekvenčního pásma VKV-II.

V závislosti na regulaci Českého telekomunikačního úřadu lze vysílací rádiová zařízení krátkého dosahu využívat za několika podmínek. Jednou z nich je získání průkazu odborné způsobilosti pro obsluhu radiových zařízení amatérské radiokomunikační

⁶⁷ SŮSA, Jan. Radiové intervence Tetsua Kogawy: hudebnost pirátského mikrovysílání. Musicologica Brunensia, 2018, 53.1, s. 111-118.

služby.⁶⁸ To já ani nikdo jiný z našeho tvůrčího týmu nesplňujeme. Přestože tedy byla vlastní výroba legální, česká legislativa jeho provozování zakazuje.

Přemýšlela jsem o tom, v jakém vztahovém poli vlastně můj vysílač existuje. Neměla jsem obavy, že by mohl naše vysílání skutečně někdo nahlásit (a že bych tím mohla způsobit problémy svým vedoucím) – to se zdálo poměrně nepravděpodobné. Využíváním frekvence okolo 107 FM, na které v Praze nevysílají žádné rozhlasové stanice, jsem se zároveň vyhnula narušování vysílání stanic, které by pásmo oficiálně využívaly na licence Českého telekomunikačního úřadu. Domnívám se proto, že vysílání s použitím mého zařízení probíhá v jakési slepé skvrně legislativy. Nejedná se o oficiální ani legální činnost, ale díky minimálnímu výkonu je její vliv na radiové okolí minimální a dokázat její nelegalitu by vyžadovalo značné a velmi detailní úsilí. *Radio Gotika* je tedy pirátským rádiem, a to také v tom smyslu, že žádné z jeho vysílání jsme nezaznamenávali (s výjimkou záznamu fotografického).

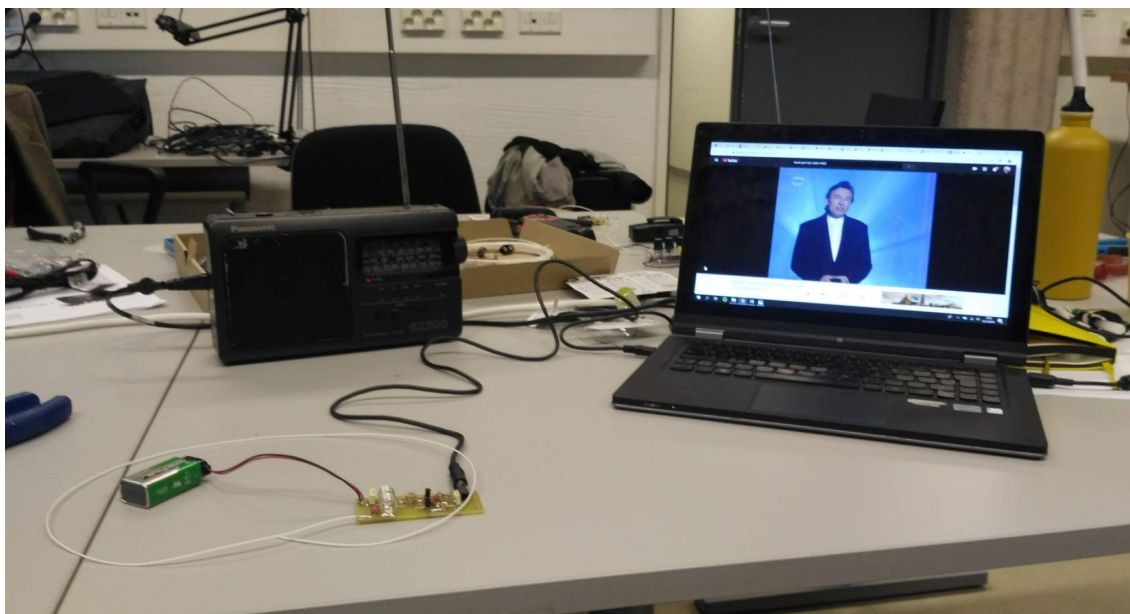
Jako jednu z klíčových vlastností vysílače jsem postupně identifikovala jeho nestabilitu. Do značné míry určila charakter Radia Gotika a inspirovala mě k myšlenkovému zázemí této práce. Čím déle a více jsem vysílač používala, tím více se pro mě jeho funkčnost stávala hmatovým zážitkem.

Pokusím se na základě svých zkušeností co nejpřesněji popsat okolnosti spojené s dosahem vysílače – je to přibližně 20-30 metrů v závislosti na tom, kde a za jakých okolností vysílání probíhá. Pokud fouká silnější vítr, vzdálenost se zkracuje. Vysílání obvykle dosáhne skrze jednu až dvě zdi, ruší jej například tlusté kmeny stromů nebo husté listoví. Anténu je možné prodloužit například lidským tělem nebo kovovým předmětem. Ideální se pro tento účel ukázaly být tzv. Pražské stolky, protože obtočení antény kolem jejich kovové nohy signál zesílí a stabilizuje. Postupné vybíjení baterie ovlivňuje kvalitu signálu i výšku frekvence, která s vybíjením mírně klesá. V důsledku toho je potřeba průběžně frekvenci doladovat na přijímači (ladění vysílače je příliš citlivé). Kvalitě přenosu také napomáhá nižší hlasitost na vstupu.

Celkově by se dalo říct, že se jedná o velmi křehké a citlivé zařízení, jehož životnost pravděpodobně nebude mít dlouhé trvání. Obvykle se projevuje jako nespolehlivé,

⁶⁸ Vyhláška č. 125/2005 Sb.

nestabilní a neefektivní. Když funguje a signál doléhá až k některému z přijímačů, je to důvod k radosti.



Obr. 5: Právě vyrobený vysílač posílá do helsinského éteru právě zesnulého Karla Gotta.

4.4 Radio Gotika

„Proč nejít do rádiové stanice jako do divadla. Mikrorádio-divadlo by mohlo být možné.“⁶⁹

Je podstatné zmínit, že prvotní nápad neměl ambici stát se událostí. V době pandemické výuky jsme v ateliéru hledali, jak bychom mohli navázat komunikaci jinak než online. Dlouhé hodiny výuky ve videohovorech byly vyčerpávající a nemožnost se se spolužáky a vyučujícími setkat a něco společně zažívat udělala ze studia divadelní školy poněkud osamělý projekt.

Přemýšlela jsem tehdy, jak by se dala uskutečnit ateliérová schůze v době vládních nařízení, která by umožňovala setkat se s druhým člověkem pouze v exteriéru při zachování vzdálenosti těl alespoň dva metry. Vzpomněla jsem si na FM vysílač, který jsem si přivezla ze stáže v Helsinkách, a napadlo mě, že bychom mohli přenést videohovory do analogové podoby a spojit se pomocí rádia. Stačilo by připojit k němu mikrofon, obstarat pro každého přijímač, a pokud bychom se na dohled rozmístili třeba

⁶⁹ „Why don't you go to a radio station just as you did to theatres. Micro radio theatre could be possible.“
Vlastní překlad. KOGAWA, Tetsuo. *A Micro Radio Manifesto*. [online]. Polymorphous Space by Tetsuo Kogawa. 2002-2006 [cit. 2023-08-10]. Dostupné z:
<https://anarchy.translocal.jp/radio/micro/index.html>.

v nějakém parku nebo na náměstí, mohl by každý z nás přinést do vysílání nějaký příspěvek a ostatní by společně – každý zvlášť – poslouchali. Výše popsanou práci Tetsua Kogawy jsem tehdy znala jen letmo z finského semináře, ve kterém jsem vysílač vyrobila, a tušila jsem, že podobná zařízení používá Michal Cáb. Nevěděla jsem, jestli budu schopná cokoliv zvukového realizovat – sice tuším, jak některé audio technologie fungují, ale mé dosavadní snahy se elektrotechnicky vzdělat vždy vedly k zapomnění z důvodu nedostatečné praktické aplikace. Představa, že je celý tento rádiový „zesilovač“ přenosný a funguje jen tak z ruky, na baterky, se mi nicméně zdála adekvátní mým technickým schopnostem. Navrhla jsem proto ateliéru společné vysílání.

Na sklonku pandemické vlny se chystalo otevření vršovického kulturního centra Vzlet, jehož činnost zahajovalo v dubnu 2021 několik akcí v prostoru galerie. *Radio Gotika* zde vysílalo poprvé 28. a 29. dubna 2021. Zázemí pro vysílání se nacházelo v prostoru galerie, poslech rádia probíhal zejména před Vzletem, kde bylo možné skrze výlohu nahlížet do „studia“.

Anotace k události naznačuje dramaturgická východiska, kterých se *Radio Gotika* drželo také při dalších vysílacích relacích:

„Zpátky do úřadu: radio volá o pomoc. Sbírka bezcenností, šum a vlny, nevyřešené záhady. První vysílání Radia Gotika přinese zvuky z vesmíru, rozhovor s knězem i živou zkoušku nadějně kapely Sanace vlhkého zdiva. Zkrátka nepřijdou ani začínající řemeslníci, pro které chystáme rozhlasovou výuku pletení a vyřezávání či receptář prima biomateriálů. Přenos signálu na velmi krátkou vzdálenost bude probíhat 28. a 29. dubna od 16:00 do 20:30. Přijďte si jej poslechnout i prohlédnout. Pokud máte, přineste si svůj FM přijímač, nebo si jej můžete vypůjčit na místě.“

Po prvním vysílání ve Vzletu jsem se rozhodla na konci května 2021 uspořádat další v Karlachových sadech na Vyšehradě, třetí a zatím poslední proběhlo v rámci festivalu 4+4 dny v pohybu v září 2021 na zahradě Nové strašnické školy. Obě tato vysílání se odehrála v exteriéru a pro posluchače jsem v okolí vysílače rozmístila několik levných radiopřijímačů. K posluchačům/divákům, kteří přicházeli záměrně, občasně přibývali také náhodní kolemjdoucí.

Kolísavá kvalita přenosu a nezřídka i ztráta signálu způsobovaly, že bylo nutné přijímače občas přeladit, což přispívalo k oboustranné komunikaci s posluchači. Tu

podporovala také možnost sledovat, co se při vysílání odehrává v na dohled vzdáleném „studiu“. Jak jsem popsala, vysílání Radia Gotika probíhalo na krátkou vzdálenost a tento paradoxní divadelní faktor jsme se rozhodli pojmout jako určující pro jeho program. Vzniklo rádio, které je možné poslouchat a pozorovat. Zvuková složka pořadů jako výuka pletení nebo výuka vyřezávání sestávala z detailních popisů prováděné činnosti, bez vizuální informace je přítom pro prostorovou představivost poměrně náročné i jen základní nahození oka na jehlici.

Právě kvůli svému krátkému dosahu, citlivosti vysílače a výpadkům mohlo *Radio Gotika* účinně poukazovat na povahu média, které využívalo. Všechny přijímače bylo nutné obcházet a pravidelně doladovat, protože signál často vypadal a šuměl. Ostatně jakýkoliv pohyb předmětů a účinkujících okolo antény, poryvy větru nebo prostě postupné vybíjení tužkové baterie ve vysílači způsobovalo v rádiích zvuky, který si typicky spojujeme s nekvalitním příjmem. Výsledkem se stala hybridní performance, jejíž prostor nedefinovala viditelnost účinkujících, ale dosah signálu.

„Rádio jako středověk“ – tak zní slogan ze znělek, které pro *Radio Gotika* složil Jakub Šulík. Samotný vysílaný obsah neměl nijak zásadně experimentální formu – v podstatě jsme přejali klasický model rozhlasového vysílání pořadů prokládaných mým moderováním. Dramaturgie *Radia Gotika* nicméně vznikla součinností členů ateliérů, kteří přinášeli vlastní náměty na pořady. Tak se objevovalo čtení z dětských knih v různých jazycích v podání Anny Romanové, živé hudební vstupy Jakuba Šulíka, Matěje Šumbery a Adama Páníka, hitparáda písní, které si členové redakce přejí nechat zahrát na svém pohřbu, rozhovor s knězem, sound artové vstupy Jany Nunčič a výtvarné vaření biomateriálů s Alžbětou Uhlíkovou. Mezi stálíci programu pak patřily již zmíněné výukové relace zaměřené na pletení a vyřezávání (obě dokázaly být velmi zdoluhavé) a pořady s výmluvnými názvy „Zvony“ a „Šum a vlny“. Jednotlivá vysílání spojovala stejná témata: rukodělnost, improvizace, smrt, dětství a mezidruhá komunikace. V reflexi vyšehradského vysílání popsala jedna z posluchaček svůj zážitek jako „rádio ,nic se neděje““.



Obr. 6: Radio Gotika.

4.5 Přijímač

Je ještě jedna věc na Brookově definici z úvodu této kapitoly, se kterou chci vést polemiku, a tou je spojení „*použít prostor*“.⁷⁰ Nemyslím si, že měl Brook nutně na mysli použití (nebo „zabírání“) prostoru za účelem jeho vytěžení. Zkušenost se zahradnickou prací mě nicméně spíše vede k potřebě prostor, ve kterém působím, poznávat, a hledat cesty, jak mu v ideálním případě prospívat. Rozpoznávat informace v šumu. „*Prostřednictvím svých hluků se příroda chvěje významem*“.⁷¹ Roland Barthes v eseji *Listening* podotýká, že lidské ucho je nehybné, fixované v pozici, v jaké jsou nastražená uši zvířat. Lidské ucho vede zvuk přímo k centru vědomí, ve kterém probíhá selekce a rozhodování. Často si zkouším představit, jak slyší kočka, která své uši může směřovat tam, kam se rozhodne. Jaká by byla dramaturgie s kočičíma ušima?

V úvodu této práce jsem zmínila jako možnou cestu dramaturgie opuštění její „překlenovací“ funkce mezi teorií a praxí. *Radio Gotika* pro mě mělo povahu takovéto zkušenosti. Narozdíl od vzdálenější více autorské role v předchozích projektech jsem zde byla sama přímo součástí události a stala se performerkou, moderátorkou a redaktorkou. Přestože jsem dříve nepociťovala ambice přímo ve svých projektech vystupovat, *Radio Gotika* pro mě nakonec bylo v tomto ohledu pouze mírným vykročením z komfortní zóny. Zároveň jsem v něm pocítila tvůrčí svobodu, kterou jsem v dřívějších projektech často měla potřebu nejprve konceptuálně rámovat a teprve poté realizovat. V *Radio Gotika* mohla bez potřeby sevření v pevném dramaturgickém rámci (jednou dramaturgyní) znít pětiminutová nahrávka kočičího předení, sportovní komentář ke kresbě na zadané téma, i drcení písku těžkou činkou, a přesto si troufám tvrdit, že mělo svou osobitou poetiku. Stalo se pro mě možností k radostnému tvůrčímu vykročení do prostoru, naslouchání jeho kvalitám a setkávání. Právě v takovémto přístupu spatřuji svou vlastní cestu ven z (jistě ne poslední) tvůrčí krize, které jsem v průběhu studia na DAMU čelila.

⁷⁰ Anglicky „*I can take*.“

⁷¹ „*By her noises, Nature shudders with meaning*.“ BARTHES, Roland; HAVAS, Roland. *Listening. The Responsibility of Forms*, 1985. s. 250. Vlastní překlad.



Obr. 7: Radio Gotika.

Závěr

V předkládané diplomové práci jsem mapovala část vlastní tvorby skrze snahu identifikovat slabá místa, momenty nestability a nerozumění. Přestože se zabývá třemi na první pohled vzdálenými tématy, snažila jsem se je pojímat z jednotné perspektivy tvůrkyně, která hledá vlastní jazyk a nástroje pro tvorbu. Skrze psaní jsem také prověřovala možnosti dramaturgie, která pracuje s nerozuměním jako východiskem pro tvorbu.

Ráda bych tuto práci uzavřela popisem jedné důležité, konstruktivní zkušenosti, která se mi naskytla díky studiu na DAMU. V létě roku 2021 jsem se zúčastnila workshopu na festivalu v Santarcangelo di Romagna, při kterém jsme se pod vedením scénografa Jozefa Wouterse společně s dalšími účastníky věnovali několik dní různým možnostem stavění. Omezení, která nám Jozef pro tvorbu kladl, měla ekologickou, místy až zenovou povahu. Při jedné kolektivní stavbě byly stavebními materiály různě dlouhé bambusové tyče nalezené v okolí a stahovací pásy. Stanovili jsme si tato dvě pravidla:

- Stavíme beze slov po dobu maximálně dvou hodin.
- Tyče je možné libovolně spojovat a kterýkoliv spoj je možné zrušit.

Stavět bylo možné samostatně i ve spolupráci. Postupně jsme spojováním dílčích segmentů vytvořili jednu monumentální konstrukci zhruba o rozměrech 6x6x3 metry. Zhruba po hodině jsem si uvědomila, že součástí stavby jsme i my a náš pohyb: rozmístění uvnitř i na jejích okrajích jsme ji podpírali, tahali za ni a dále ji upevňovali. Po nějakou dobu měla stavba tendenci růst do všech stran. Ukotvili jsme ji k dřevěné platformě a okolním stromům a jemně se kývala.

V určité chvíli mě postihla potřeba vytvořit jeden pevný spoj, který by stavbu ukotvil, a strávila jsem několik minut marnou snahou – tyče se různě lámaly a kácely. Nestabilní konstrukce se pomalu, podobně jako vznikala, začala hroutit. Opustila jsem pnutí ji stabilizovat a stala se součástí jejího pozvolného zániku. Když se celá konstrukce rozpadla, zůstaly kolem nás jen polámané bambusové tyče. Trosky něčeho, co chvíli připomínalo chrám. Prožít celý životní cyklus stavby a být jeho součástí, stát se sama komponentem, opustit potřebu stabilizovat a zafixovat vytvořené, být svědkem rozpadu a nebránit mu. Tato jednoduchá zkušenost se „stavbou zevnitř“

s použitím laciných materiálů a téměř nulového know how se mi stala zásadní inspirací. Oprostit se od potřeby budování, které je založené na aditivním principu, a být přítomná interakci s okolím. Takové by snad mohlo být i divadlo.

Seznam obrazových příloh

Obr. 1: Hostina. Archiv autorky.

Obr. 2: Vodník, Wollmanův rybník, 2019. Archiv autorky.

Obr. 3: Ryby u adoptivního majitele na sklonku jejich života. Archiv autorky.

Obr. 4: Vodník open, Fontána Vějíř Žofie Chotkové, 2021. Archiv autorky.

Obr. 5: Právě vyrobený vysílač posílá do helsinského éteru právě zesnulého Karla Gotta.
Archiv autorky.

Obr. 6: Radio Gotika. Archiv autorky.

Obr. 7: Radio Gotika. Archiv autorky.

Seznam použité literatury

PATEL, Raj a Jason W. MOORE. Dějiny světa na příkladu sedmi laciných věcí: průvodce kapitalismem, přírodou a budoucností naší planety. Přeložil Michal JURZA. Praha: Neklid, 2020. ISBN 978-80-907562-7-4.

IPCC, 2023. Sections. In: Climate Change 2023: Synthesis Report. Contribution of Working Groups I, II and III to the Sixth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change [Core Writing Team, H. Lee and J. Romero (eds.)]. IPCC, Geneva, Switzerland. doi: 10.59327/IPCC/AR6-9789291691647

OSOLSOBĚ, Ivo. Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci. In: ZÁVODSKÝ, Artur, ed. Otázky divadla a filmu: Theatralia et cinematographica. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1970. s. 11-43.

BRACH-CZAINA, Jolanta. Škvíry existence. Přeložil Michael ALEXA. Praha: Malvern, 2019. ISBN 978-80-7530-208-3.

STALPAERT, Christel. A Dramaturgy of the Body. Performance Research, 2009, 14:3, s. 121-125. doi: 10.1080/13528160903519583

PAVIS, Patrice. Divadelní slovník. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0, 2003

BRYCHTA, Lukáš. Divák na hraně hry a každodennosti. Dizertační práce. Praha: Divadelní fakulta Akademie múzických umění, 2021.

BENNET, Susan. Theatre Audiences (2nd ed.). London: Routledge, 1997. ISBN 9781315005751

MCCONACHIE, Bruce. Engaging audiences: A cognitive approach to spectating in the theatre. New York: Palgrave Macmillan, 2008. ISBN 978-1-349-37639-1

RANCIÈRE, Jacques. Emancipovaný divák. Bratislava: Divadelný ústav, 2015. ISBN 978-80-89369-89-8

BISHOP, Claire. Participation. Cambridge: Whitechapel and The MIT Press, 2006. ISBN 978-0-262-52464-3

KOUBOVÁ, Alice. Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie. Praha: NAMU, 2019. ISBN 978-80-7331-511-5

RYBNÍČKOVÁ, Alena, Radek CHLUP, Martin PEHAL a Evelyne KOUBKOVÁ. Happening: mezi záměrem a hrou. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2015. ISBN 978-80-7331-377-7

NEZNAL, Vít. Co je to divadlo? Dizertační práce. Praha: Divadelní fakultra Akademie múzických umění, 2017.

CHAUDHURI, Una. "There Must Be a Lot of Fish in That Lake": Toward an Ecological Theater." Theater 25.1 (1994), s. 23-31.

ČECHOV, Anton Pavlovič. Racek. Přeložil Bohuslav MATHESIUS. Praha: Městská knihovna, 2023. ISBN 978-80-274-3414-5

LILLY, John Cunningham. Člověk a delfín. Praha: Mladá fronta, 1966. Kolumbus.

WILLIAMS, Charlie. On ‚modified human agents‘: John Lilly and the paranoid style in American neuroscience. History of the Human Sciences, 2019, 32.5, s. 84-107.

KAISER, David; MCCRAY, W. Patrick (ed.). Groovy science: knowledge, innovation, and American counterculture. University of Chicago Press, 2019. ISBN 9780226372914

BERGER, John. O pohledu. Přeložil Martin POKORNÝ. Praha: Fra, 2009. ISBN 978-80-86603-81-0

CHAUDHURI, Una. The stage lives of animals: Zooesis and performance. New York: Routledge, 2016. ISBN 9781315745237

LATOUR Bruno. Diplomacy in the Face of Gaia: Bruno Latour in Conversation with Heather Davis. In: DAVIS, Heather a Ettiene TURPIN (ed.). Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies. London: Open Humanities Press, 2014. s. 43–56. ISBN 9781785420177

ŠIDÁK, Pavel. Mokře chodí v suše: vodník v české literatuře. Praha: Academia, 2018. Literární řada. ISBN 978-80-200-2827-3

BROOK, Peter. Prázdný prostor. Praha: Panorama, 1988. Dramatické umění.

KOKOLIA, Vladimír. Tři blogy. In: RATAJ, Michal. Zvukem do hlavy: sondy do současné audiokultury. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2012

RATAJ, Michal. Elektroakustická hudba a vybrané koncepty radioartu. Dizertační práce. Praha: Hudební fakulta Akademie múzických umění, 2006.

DONOVAN, Kate. Expanding Radio: Ecological Thinking and Trans-scalar Encounters in Contemporary Radio Art Practice. Diplomová práce. Potsdam: Universität Potsdam, 2018.

KOGAWA, Tetsuo. Radio in the Chiasme. In: GRUNDMANN, Heidi, Elisabeth ZIMMERANN, Reinhard BRAUN, Dieter DANIELS, Andreas HIRSCH, Anne THURMAN-JAJES (ed.). Re-Inventing Radio Aspects of Radio as Art. Frankfurt am Main: Revolver, 2008. s. 407-409.

SŮSA, Jan. Radiové intervence Tetsua Kogawy: hudebnost pirátského mikrovysílání. Musicologica Brunensia, 2018, 53.1, s. 111-118.

BARTHES, Roland; HAVAS, Roland. Listening. The Responsibility of Forms, 1985, s. 245-260.

Internetové zdroje

ŠPIDLOVÁ, Zuzana. O poslání divadla. Rozhovor s Václavem Havlem pro dokument "Divadlo Archa 15." [online]. Praha: Divadlo Archa, 2009 [cit. 2023-08-10]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=hhFGk90kGzU>

ŠEBESTÍK, Ondřej. Příroda nemá být víc než člověk. Botanik Jiří Sádlo se „mrcasí v sajrajtu“ a píše o tom knihy [online]. Radio Wave. 2020 [cit. 2023-08-10]. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/priroda-nema-byt-vic-nez-clovek-botanik-jiri-sadlo-se-mrcasi-v-sajrajtu-a-pise-o-8256207>

ŠVECOVÁ, Veronika. Zpráva o stavu umění a vodníků v Čechách. [online]. Tsunami: Zpravodaj fesivalu ...příští vlna/next wave... 3/2021 [cit. 2023-08-10]. Dostupné z: <http://nextwave.cz/wp-content/uploads/2021/09/3-Tsunami-dvojstrany.pdf>. s. 9

DVOŘÁK, Pavel a Tomáš PODAŘIL. Fontána "Vějír Žofie Chotkové" [online]. 2019 [cit. 2023-08-10]. Dostupné z: <https://www.prazskekasny.cz/vejir-zofie-chotkove/>

HORÁČEK, Miroslav. Atlas ryb – Jelec jesen [online]. MRK.cz. 2006 [cit. 2023-08-10]. Dostupné z: https://www.mrk.cz/r/atlas/atlas_ryb/maloostni/kaproviti/jelec_jesen/

RILEY, Christopher. The dolphin who loved me: the Nasa-funded project that went wrong [online]. The Guardian. 2014 [cit. 2023-08-21]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/environment/2014/jun/08/the-dolphin-who-loved-me>

BLOCK, India. Klaus Littmann plants forest in Austrian football stadium [online]. Dezeen. 2019 [cit. 2023-08-21]. Dostupné z: <https://www.dezeen.com/2019/09/10/for-forest-klaus-littmann-trees-stadium-installation-austria-design/>

Encountering Another Being [online]. Empathy Media. 2017 [cit. 2023-08-21]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=Q3hQrac_oFM

Dolphin Dance Project [online]. [cit. 2023-08-21]. Dostupné z: <https://dolphindance.org/>

SŮSA, Jan. Přírodní rádio. [online]. A2. 2014 [cit. 2023-08-10]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2014/13/prirodni-radio>

Radio Revolten Pre-Manifest „FM for Culture“ [online]. Radio Revolten. 2016 [cit. 2023-08-10]. Dostupné z: https://radiorevolten.net/wp-content/uploads/2016/09/2016-09-22_pre-manifest_komplett.pdf

KOGAWA, Tetsuo. A Radioart Manifesto. [online]. Polymorphous Space by Tetsuo Kogawa. 2008 [cit. 2023-08-10]. Dostupné z: https://anarchy.translocal.jp/non-japanese/20080710AcousticSpaceIssue_7.html

CÁB, Michal. Ruce jsou poslední ostrovy těl. [online]. A2. 2016 [cit. 2023-08-10]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2016/11/ruce-jsou-posledni-ostrovy-tel>

KOGAWA, Tetsuo. A Micro Radio Manifesto. [online]. Polymorphous Space by Tetsuo Kogawa. 2002-2006 [cit. 2023-08-10]. Dostupné z: <https://anarchy.translocal.jp/radio/micro/index.html>

Jiné zdroje

MCINTOSH, Kate. In Many Hands [divadelní inscenace]. Režie Kate McIntosh. Kolektiv autorů: Arantxa Martinez, Josh Rutter a Kate McIntosh. V Helsinkách 12. 11. 2019.

LADA, Josef. Vodník. [akvarel, 1950]. Jičín: Muzem hry. Regionální muzeum a galerie.

Blade Runner [film]. Režie Ridley Scott. USA, 1982.

Reklama na Rádio Země [film]. Režie Zbyšek Semelka. Česká republika, 2018.

Vyhláška č. 125/2005 Sb.