

Akademie múzických umění v Praze
Divadelní fakulta

Alternativní a loutkové divadlo

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Neznámá území: Divadlo a hranice

Zuzana Šklíbová

Vedoucí práce: doc. MgA. Sodja Zupanc-Lotker Ph.D.

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
Theatre Faculty**

Alternative and Puppet Theatre

MASTER'S THESIS

Unknown Territories: Theatre and borders

Zuzana Šklíbová

Thesis supervisor: doc. MgA. Sodja Zupanc-Lotker Ph.D.

Academic title: MgA.

Prague, 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Neznámá území: Divadlo a hranice

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

Praha, dne

.....

Zuzana Šklíbová, podpis

Poděkování

Děkuji Sodje Lotker za vedení této práce, podnětné komentáře a za její bezmeznou podporu a citlivý přístup během celého mého studia. Za sdílení tvůrčího prostředí děkuji Emilovi, Louisovi a Lunovi. Děkuji všem pedagogům a spolužákům, kteří mě během studia ovlivnili a pomohli formovat současné myšlení. Lence, Sáře a rodině děkuji za podporu a psychickou vzpruhu. V neposlední řadě děkuji Mikulášovi za jeho péči a pomoc s Oldou i životem v posledních dnech.

Abstrakt

V této diplomové práci se zabývám hranicemi v kontextu vlastní tvorby. Obsah je rozdělen do tří hlavních kapitol – hranic, se kterými jsem se během vlastní praxe setkala: hranice funkce, prostoru a formy. Jednotlivé kapitoly zkoumám skrze vlastní zkušenosti s realizacemi uměleckých projektů ve veřejném prostoru, s realizací divadla pro odsouzené a divadla bez herců. Vedle vlastních projektů přibližuji i teoretická východiska, která mi byla při formulování jednotlivých kapitol inspirací.

Abstract

In this thesis, I explore boundaries in the context of my own work. The content is divided into three main chapters – boundaries that I have encountered during my own practice: boundaries of function, space and form. I explore each chapter through my own experiences of realising artistic projects in public space, theatre for prisoners and theatre without actors. In addition to my own projects, I present the theoretical background that inspired me in the formulation of each chapter.

Obsah

Úvod.....	1
Co jsou hranice?.....	3
Za hranicí: neznámá území a momenty nebezpečí.....	5
1 Hranice funkce.....	6
1.1 Perníková chaloupka – Věznice Bělušice.....	6
1.1.1 Hranice komunikace	7
1.1.2 Hranice světů	7
1.1.3 Hranice vlastní integrity	8
1.2 Popis programu	8
1.2.1 Improvizace	9
1.2.2 Čekání na Gondola, Godeta i Gotta	10
1.2.2.1 Dvojitá nápověda	11
1.2.2.2 Jsou stromy introverti nebo extroverti?.....	12
1.2.3 Nečekané změny	13
1.3 Inspirace	13
1.3.1 Divadlo utlačovaných	14
1.3.2 Pedagogika utlačovaných.....	15
1.4 Závěr kapitoly:.....	17
2 Hranice prostoru	18
2.1 Teritorium ulice	18
2.1.1 Hranice připravenosti	20
2.1.2 Hranice diváctví	21
2.2 The walk with the unknowns	21
2.2.1 Být divákem s divákem	22
2.3 Už budeme výstup	23
2.3.1 Akce a reakce	24
2.4 ARTakeaway	25
2.4.1 Výlohy	25

2.4.1.1 Hledání a dekodování	26
2.4.2 Byty	27
2.4.2.1 Veřejný vs. intimní.....	27
2.4.3 Metro	28
2.4.3.1 Hranice vlastní udržitelnosti	29
2.5 Inspirace	30
2.5.1 Psychogeografie	30
2.6 Závěr kapitoly	32
2.7 Pomlka	33
2.7.1 Čas	33
3 Hranice formy	35
3.1 Oddivadelňování divadla	35
3.1.1 Hranice přesvědčení	36
3.2 Redukce, absence, nic	36
3.2.1 Bez herce	37
3.2.1.1 Power.point.....	38
3.2.1.1.1 Divadlo jako kniha	39
3.2.1.1.2 Divácká percepce.....	40
3.2.2 Bez potlesku.....	41
3.2.3 Bez diváků	43
3.3 Rhizomatické umění	43
3.3.1 Co je rhizom?	43
3.3.2 Divadlo – rhizom?	44
3.4 Závěr kapitoly	45
4 Boření hranic	47
4.1 Hranice jako nástroj změny	47
Závěr	49
Seznam použitých zdrojů	51

Úvod

Kde končí divadlo a začíná... to druhé.

Neznámá území v této práci vnímám za a) jako oblasti, kde divadlo překračuje samo sebe a za b) jako oblasti neznáma, v kterých se jako tvůrce ocitám. Nutno hned v úvodu dodat, že tato diplomová práce není objevná a ani se o to nepokouší. Vnímám ji, podobně jako svou bakalářskou práci, jako možnost pokusit se pojmenovat důležité aspekty vlastní praxe a myšlení. Jedná se o více intuitivní než vědeckou práci, i přesto se snažím jednotlivé kapitoly protnout s teoretickými východisky, které mi byly při jejich formulaci zdrojem inspirace nebo je přímo ovlivnily. Obsah je rozdělen do tří hlavních kapitol – hranic, se kterými jsem se během vlastní praxe setkala, a které bych chtěla prostřednictvím této práce zevrubněji nahlédnout. Předchází jim dvě úvodní kapitoly, které vytváří jakýsi prolog, klíč k tomu, z jakých perspektiv budu o hranicích přemýšlet. V první se pokouším o definici pojmu *hranice*, ve druhé přibližuji termíny *neznámá území* a *momenty nebezpečí*, které se proplétají celým zbytkem práce.

První z triády hranic je **Hranice funkce**. V této kapitole se budu zabývat mimoestetickou funkcí divadla. Divadla, jehož primárním cílem není poskytnout esteticky kvalitní výsledek, ale nabídnout metodu přemýšlení a praxe, jejíž uplatnění sahá daleko za mantinely divadla. Zaměřím se především na vlastní zkušenosti s realizací divadla s odsouzenými a na postřehy, které mi z této zkušenosti vyvstaly. Budu zkoumat, jaké mechanismy jsem si při práci ověřila a jakým způsobem jsem program sestavovala. Teoreticky se opřu o dva zásadní inspirační zdroje: pedagogiku a divadlo utlačovaných.

Druhou kapitolou je **Hranice prostoru**. V té se budu zabývat divadlem a uměním, které opouští stěny instituce, prostor striktně vymezeného jeviště i hlediště a prosakuje prostorem veřejným. Budu se opírat o zkušenosti ze tří vlastních projektů, které jsem ve veřejném prostoru realizovala. Teoreticky přiblížím metodu psychogeografie a úmyslné proměny vztahu člověka (diváka) a okolního prostředí.

V třetí kapitole, **Hranice formy**, zkusím pojmenovat, co je v divadle nazíráno jako esenciální, a co se stane, pakliže ho o tuto danost okleštíme. Přiblížím příklady, kde absentuje jedna nebo více složek, které se pojí s konvenčním

chápáním divadla jako tvaru, který má ustálená pravidla. Popíšu příklady, kde na jevišti chyběl herec, v hledišti divák a v závěru potlesk, a stejně o těchto projektech stále mluvíme jako o divadle. Z vlastní praxe pak rozeberu zkušenost s realizací divadla bez herce.

Práce končí závěrečnou kapitolou **Boření hranic**, kde shrnuji, proč jsou pro mě hranice (a neznámá území) důležitým elementem k přemýšlení i dramaturgickou strategií.

Co jsou hranice?

hranice

[hraňice]

(2. j. -ce, 2. mn. -c)

podstatné jméno rodu ženského, i pomn.

- 1. pomezí čára oddělující od sebe dvě sousedící plochy, oblasti, ap.:**
- 2. pomyslné rozhraní mezi dvěma jevy, oblastmi ap., předěl, rozmezí:**
- 3. přesně určená mez, míra něčeho:**

Hranice mezi dnem a nocí.

Hranice mezi úspěchem a neúspěchem je velice tenká.

V autorových prózách se stírají hranice mezi realitou a fikcí.

Každý objev posouvá hranice poznání.

◇ **být (daleko) za hranicí něčeho**

◇ **jít / zajít (daleko) za hranici něčeho**

překračovat, překročit (obvyklou, únosnou, přípustnou ap.) mez, míru něčeho

◇ **neznat hranic**

- 1. být krajně intenzivní, zdánlivě nekonečný, neomezený**
- 2. nekriticky, nerozumně nebo bezohledně něco přehánět**

◇ **překročit všechny / veškeré hranice (něčeho)**

1. chovat se naprosto nepřiměřeně, nevhodně, přesáhnout únosnou míru něčeho

2. porušit všeobecně uznávaná pravidla, normy v nějaké oblasti

◇ **všechno má své / svoje hranice**

něco je omezené, není to nekonečné, nelze to neustále tolerovat¹

Hranice jsou vytyčením určitého prostoru, a to jak fyzického tak mentálního. Na následujících stránkách se budu zabývat hranicemi, s kterými jsem se v kontextu vlastní práce potýkala nebo potýkám. Lze je rozdělit na vnitřní a vnější, toto rozdělení však není rezolutní, protože jedny mohou být určovány druhými a naopak. Vnější hranice chápu jako hranice, které existují mimo člověka. Které se týkají vnějších omezení a limitů jako je prostor, forma, instituce, společenská očekávání. Vnitřní hranice jsou pak hranice osobní, a ty mají různou podobu. Jsou to hranice vlastního přesvědčení, (ne)jistoty, vlastní integrity nebo hranice duševní udržitelnosti. Vnímám jako důležité umět pojmenovat, na které hranice

¹ *Hranice*. Online. Akademický slovník současné češtiny. Dostupné z: <https://slovníkcestiny.cz/heslo/hranice/0/34486>. [citováno 2023-04-08]

jako tvůrce narážím, a do jaké míry jsou tyto konfrontace omezující (nebo právě naopak). Domnívám se, že rozkrývání hranic prověřuje stacionární myšlení, zpochybňuje ustálená pravidla i vzorce, čímž ve vztahu k umění podněcuje změnu.

Za hranicí: neznámá území a momenty nebezpečí

Jak jsem zmínila v úvodu, *neznámá území* v této práci vnímám za a) jako oblasti, kde divadlo překračuje samo sebe a za b) jako oblasti, v kterých se jako tvůrce nově ocitám. Během psaní této práce jsem však začala operovat ještě s jedním termínem, a to *momenty nebezpečí*. Momenty nebezpečí nastávají, když vykročíme za hranici něčeho, co nám vytváří komfort, známý rámec. Momenty nebezpečí mě jako tvůrce nutí být neustále ve střehu. Konfrontovat samu sebe s nejistotou a umět v této nejistotě improvizovat, hledat pevný bod, pro mě momentálně představuje nejživnější tvůrčí oblast.

První takový komfort, známé prostředí, pro mě tvoří divadelní sál. Opouštění více či méně pohodlných sedaček, zhasnutého hlediště, potlesku a bezpečí má za následek aktivizaci – a to všech zúčastněných složek. Veřejný prostor s sebou nese celou řadu faktorů, které nelze uhlídat či zkrotit. Můžeme je předem pojmenovat, ale nejde se na ně stoprocentně připravit. Vykročení do veřejného prostoru tak představuje vzrušující moment nebezpečí, vstup do teritoria, které lze jen těžko dokonale ovládnout.

Další komfort představuje estetická hodnota tvaru a jasně vymezený cíl – nazkoušet inscenaci, na kterou přijdou diváci, třeba si snad i něco pomyslí, a třeba přijde i kritika, která o tom v ideálním případě něco napíše. Zajímá mě moment vytržení z tohoto konvenčního rámce. V tomto případě tvoří neznámé území oblast, v které se snažím prozkoumat transformační síly divadla a jeho katarzní potenciál.

Poslední komfort, ke kterému se budu vztahovat, je více v rovině jakési znalosti, vědomí toho, jak divadlo vypadá a co by mělo obnášet. Moment nebezpečí nastává, když tuto znalost podrobíme hlubší úvaze a zpochybníme její pravdivost. Ztráta důvěry ve vlastní přesvědčení má pak za následek nutnost vnitřní redefinice známého.

1 Hranice funkce

1.1 Perníková chaloupka – Věznice Bělušice

Významný mezník pro mě momentálně tvoří zkušenost s divadlem s odsouzenými. Původně jsem chtěla nastoupit do věznice jako vychovatelka. Vzhledem k potenciální psychické zátěži a s tím spojenou nedůvěrou ve vlastní síly, jsem se rozhodla intervenovat do prostředí věznice jinou cestou. Koncipovala jsem program divadelního workshopu, na základě kterého jsem si chtěla ověřit, jestli na práci s plným úvazkem u odsouzených stačím nebo ne. Realizace programu se pak povedla díky mé kamarádce a kolegyni Lence Tyrpeklové, která v rámci svého uměleckého výzkumu spolupracuje s Věznicí Bělušice a propojila mě tak s jejím ředitelem. Oslovila jsem do tandemu dalšího kamaráda a kolegu Fedira Kise a společně jsme jeli koncepci odprezentovat odsouzeným i zaměstnancům Věznice. Program se setkal s přívětivým přijetím z obou stran a tak od ledna letošního roku do Věznice Bělušice pravidelně dojíždíme.

Program v Bělušické věznici se realizuje na speciálním oddělení (SpO), které je určené pro vězně, k jejichž kriminální činnosti je přidružená i drogová závislost. Na tomto specializovaném oddělení mají odsouzení pravidelné skupinové a individuální terapie, arteterapie a dílčí aktivity jako keramiku, nebo výuku angličtiny, které jim pomáhají se seberealizací a přetvářením hodnot. Do SpO se dostávají na základě motivačního dopisu, kde musí prokázat své odhodlání k nápravě. Zároveň je nutné, aby byli schopni alespoň částečně přiznat vinu a podíl na spáchání trestného činu a je u nich předpokládána snaha o znovuzačlenění se do společnosti.² Pobyt na tomto oddělení je možný maximálně po dobu 18 měsíců a podléhá velmi přísným pravidlům.

Při práci ve Věznici narážím na několik typů hranic, o kterých bych se chtěla zevrubněji rozepsat. Zatímco v běžném divadelním procesu přicházíte do projektu s nějakou rolí nebo společným plánem a zápaem, tady se o divadlu snažíte druhou stranu prvně přesvědčit. Ve svém běžném životě na svobodě by se tito lidé divadlu nevěnovali, nezajímalo by je. Jde tedy i o určitou hranice volby. Volby, která je determinovaná kontextem, v kterém se nedobrovolně ocitli.

² *Specializované oddíly*. Online. Vězeňská služba České republiky. Dostupné z: <https://www.vscr.cz/organizacni-jednotky/veznice-valdice/sekce/specializovane-oddeleni>. [citováno 2023-04-09]

Pak je to hranice komunikace. Nastavit komunikaci dostatečně citlivě, ale zároveň direktivně, neztratit respekt, ale opečovávat vůli být otevřený. Musela jsem se také naučit volit jiný slovník, být co nejsrozumitelnější. A v neposlední řadě je to hranice osobní. A to především ve vztahu já vs. odsouzení.

1.1.1 Hranice komunikace

Jedna z důležitých věcí, kterou jsem si musela uvědomit a nastavit, byl jazyk, který směrem k vězňům používám. Být srozumitelná, nemluvit příliš složitě nebo v naučených frázích. Ne proto, že by tomu snad neměli porozumět, ale především proto, že člověk zvenčí, který do tohoto prostředí vstupuje, automaticky vzbuzuje nedůvěru. Používat jazyk, který působí neupřímně, by pak mezi oběma stranami mohlo vytvořit propast a nechuť spolupracovat. Upřímnost je obecně nejvíce ceněný způsob komunikace, který jsem si tu ověřila. Na setkáních se řídíme heslem „když nevím, tak to přiznám a raději se zeptám“. A to funguje recipročně. Přiznání nervozity, otevřené sdílení pochyb, že je to naše první zkušenost s realizací podobného programu a že opravdu nevíme, jestli se dobereme nějakého výsledku, ale že toužíme se o to pokusit, se dočkalo vřelého přijetí ze strany odsouzených. Přímá komunikace tak příznivě narušila počáteční ostych a obezřetnost. Dalším důležitým krokem bylo nastavit komunikaci tak, aby bylo prostředí společných dopolední bezpečné, aby vězni neztratili vůli se otevřít, ale ani respekt vůči nám a připraveným aktivitám.

1.1.2 Hranice světů

„Zkušenosti s divadlem mám. Z Mostu. Chodil jsem tam prodávat.“ – Petr, 60 let

Přicházíme z jiných sociálních vrstev a z jiných životních zkušeností. Jakým způsobem překlenout tuto hranici se pro mě stalo jednou z nejzásadnějších prvních otázek. Nakonec se to podařilo snahou o vzájemné porozumění – hledáním toho, co máme společného. Sešli jsme se zejména na dvou věcech, kouření a hudbě. Společné kouřící pauzy, stejně jako improvizované momenty s kytarou, představují oázy sounáležitosti, při kterých nejsou odsouzení pod absolutním dohledem a vytvářejí tak jiný prostor ke sdílení.

Dalším momentem, který pomohl překlenout hranice toho, odkud přicházíme, byl prostý lidský přístup. Identita vězňů není určována šedým mundurem. Ne každý vězeň rovná se monstrum. Jsou to partneři, otcové, kamarádi, kolegové. A tak k nim i přistupujeme – nikoliv jako ke trestancům, ale jako k lidem. Zní to možná banálně, ale vzhledem ke zkušenostem, o kterých odsouzení mluvili, to v českém vězeňství není úplně standardní způsob zacházení. V tom je myslím Bělušická věznice v lokálním měřítku unikát. S jejím uvědomělým a progresivním vedením si důležitost lidského přístupu vůči odsouzeným uvědomují a po vzoru severského systému vězeňství³ se v omezených českých podmínkách snaží nabídnout odsouzeným nejen pracovní zařazení, ale i četné vzdělávací i výchovné aktivity.

1.1.3 Hranice vlastní integrity

Neustále narážím na to, do jaké míry si jednotlivé vězně a jejich příběhy pouštět k tělu a jak zdravě a netoxicky nastavit vztah mezi námi. Naprosto zásadní pro mě bylo si předem stanovit, že nechci vědět, za co tam odsouzení jsou. Díky tomu můžu ke všem přistupovat stejně a se vzájemným respektem. V důsledku toho mám nicméně tendenci si prostředí příliš romantizovat a často zapomínám, že jde o vězňovnici s ostrahou a je třeba vytyčení jistých hranic. Zatímco se tedy jedny hranice snažím bourat, druhé musím postavit.

1.2 Popis programu

Program je plánován na 6 měsíců (od ledna do června), přičemž do Věznice dojíždíme v průměru jednou za 14 dní. Každé setkání trvá 3 hodiny. Zkoušeli

³ Severský způsob vězeňství stojí na předpokladu, že po odpykání trestu vězňovnice propouští budoucí sousedy, a tak je třeba k vězňům přistupovat, jako k budoucím aktivním složkám společnosti. Pokud by se v průběhu výkonu trestu chovala vězňovnice k odsouzeným jako ke zvířatům, věří, že jako zvířata pak po konci trestu do společnosti odejdou. Proto kladou důraz na umožnění vězňům vzdělávat se, věnovat se aktivitám, ke kterým by se za normálních okolností nedostali a aktivně je připravují na reintegraci do společnosti. Ačkoliv má tento způsob vězeňství řadu kritiků, dle čísel Norsku opravdu vychází. Recidiva je tam jedna z nejnižších na světě a během dvou let se vrátí jen asi 20 procent vězňů. Mnoho vězňů je propuštěno jako plně kvalifikovaní mechanici, truhláři a kuchaři, jsou tedy připraveni se okamžitě zařadit na trh práce i do společnosti. KIRBY, Emma Jane. *How Norway turns criminals into good neighbours*. Online. BBC. 2019-07-07. Dostupné z: <https://www.bbc.com/news/stories-48885846>. [citováno 2023-04-09]

jsme nejprve v nově zbudované návštěvní místnosti pro tzv. Pappa program⁴, ale vedení nás posléze přesunulo do prostoru staré nevyužívané jídelny. Programu je účastno v průměru 23 odsouzených. Věkový rozptyl zúčastněných je zhruba 20–65 let.

První čtyři setkání měly charakter workshopů, s cílem naladit se na společnou práci, osahat si základní herecké techniky a nahlédnout do procesu zkoušení. Ve výsledku byla tato setkání především o společné hře. Zajímavé pro mě v této fázi bylo zjištění, že cvičení, u kterých jsem se obávala, že jim budou připadat trapná nebo nepříjemná (např. cvičení na postřeh *Billy Billy Bob*, u kterého se pohybem ztvárňuje Tarzan a Jane), se ukázal přesný opak. Cvičení, u kterých jsem se naopak domnívala, že jsou při zkouškách osvědčené evergreeny a jistě je budou bavit (např. *Zip-zap-zop* nebo *Pohybový řetěz* – propojení pohybu a zvuku), jim dělaly problém buď z hlediska pravidel, nebo je prostě nezajímaly. Tato fáze programu – fáze hry, byla důležitá zejména pro vytvoření bezpečných vztahů, celkového klimatu a vzájemné důvěry.

1.2.1 Improvizace

Následně jsme přešli ke skupinovým improvizacím. Odsouzení měli s podobným druhem práce již zkušenost díky tzv. psycho-scénkám, ty jsou součástí Programu zacházení⁵, který má vězně připravit na úspěšnou reintegraci do společnosti. Tyto scénky mají charakter nácviku běžných úkonů, které odsouzení po skončení trestu čekají (např. návštěva pracovního úřadu).

Při improvizacích odsouzení často hráli situace přímo vázané na jejich kriminální činnost nebo život ve vězení. Zajímavý moment nastal ve chvíli, kdy měli za úkol

⁴ Cílem Pappa programu je posílit vztah dětí a vězňených otců. Program pomáhá otcům zvládat svou roli a získat povědomí o potřebách dítěte, které se uvězněním otce dostalo do nové životní situace. *V 10 věznicích a detenčních ústavech startují nové intervenční programy*. Online. Advokátní Deník. 2023-02-09. Dostupné z: <https://advokatnidenik.cz/2023/02/09/v-10-veznicich-a-detencnich-ustavech-startuji-nove-intervencni-programy/>. [citováno 2023-04-09]

⁵ Program zacházení je forma komplexní práce s odsouzeným, slouží k naplňování účelu trestu a směřuje k vytvoření předpokladů pro samostatný způsob života na svobodě. Zpracovává se na základě komplexní zprávy o odsouzeném s ohledem na délku trestu, charakteristiku osobnosti a příčiny trestné činnosti. *Program zacházení*. Online. Vězeňská služba České republiky. Dostupné z: <https://www.vscr.cz/organizacni-jednotky/veznice-valdice/sekce-program-zachazeni>. [citováno 2023-04-09]

z tohoto známého rámce vystoupit a připravit scénku, která nesouvisí s jejich pobytem ve vězení, ani s okamžikem jejich zatčení. Jedna skupina se pokusila o ztvárnění idylické situace na dovolené, kdy relaxují na lehátkách, opalují se a tlachají o běžných věcech. Odsouzení se ocitli v takové křeči, že nebyli schopni scénku dohrát. Tato situace, která nevychází z jejich života a reálného prožitku, je dostala do úzkých – nedokázali si ji totiž představit.

Dalším pozoruhodným momentem, který se během improvizací udál, bylo inscenování situace, která se účastníkům stala na společné terapii. Jeden odsouzený, který na oddělení ukončoval svůj pobyt, a který údajně neustále vyhledával pozornost, na terapii oznámil, že se začal identifikovat jako žena. Zmiňovaného vězně hrál jeden z účastníků, přičemž zbytek skupiny se rozměnil mezi nás diváky (jednotlivé výstupy vždy sledujeme tak, že sedíme na lavicích v půlkruhu a prostor před námi slouží jako jeviště). Herci, kteří seděli mezi diváky, simulovali reakce ostatních, jak se během terapie skutečně staly. Situace byla pro celé oddělení stále čerstvá a vzbuzovala silné emoce, následkem toho se do scénky začali volně zapojovat i ostatní. Najednou nebylo jasné, kdo je hercem a kdo divákem. Já ani Fedir jsme v té chvíli ještě neznali kontext scény a byli jsme tak z nenadálé situace zmatení. V tu chvíli totiž nebylo jasné, co je ještě sférou hry a co už ne. Šlo v té chvíli o naprosto dokonalý příklad imerzivního divadla, aniž by si jeho autoři uvědomovali, co právě vytvořili.

Po improvizacích jsme přešli k práci s textem, které se budu podrobněji věnovat v následující kapitole. Zároveň ještě doplním, že program vždy začíná a končí společnou reflexí. Po pár prvních setkáních jsme také reflektovali potřebu ventilu a vytvořili tzv. *Hollywood*, což je patnáctiminutový „open mic“, kdy mohou účastníci předvést cokoliv by chtěli s ostatními sdílet. Nejčastěji je to hudba a autorské písničky. Tyto chvíle vnímám jako podstatné zejména proto, že na oddělení se odsouzení mnohdy kvůli ostychu nebo pocitu nepatřičnosti, kreativně neotevírají. Často jsou tak sami překvapeni, co všechno navzájem vlastně umí.

1.2.2 Čekání na Gondola, Godeta i Gotta

Ředitel věznice nám nabídl závěr programu prezentovat formou veřejné události, kam se pozvou rodiny a přátelé odsouzených. Hodnotu této nabídky nespatřuji v

prezentaci nazkoušeného tvaru, ale v tom, že odsouzení budou mít šanci ukázat se svým nejbližším v nestandardní, a pro ně do jisté míry mimořádné, pozici. Být herec jim přišlo už v samotném začátku programu jako atraktivní příležitost, teď je ale jako herce uvidí i jejich příbuzní, a jak se ukázalo, to pro ně představuje velmi významný okamžik.

Už při přípravě programu jsem počítala s tím, že budeme pracovat s existujícím dramatickým nebo prozaickým textem. *Čekání na Godota* jsem na jedno setkání přinesla pouze jako textovou předlohu, na které si vyzkoušíme práci s rolí a situací. V kontextu vězení a způsobem, jakým je tam nakládáno s časem, mi přišla příhodná paralela čekání a zhmotněné nudy. Téma i styl hry pozitivně rezonoval se všemi účastníky a tak jsme se rozhodli jí věnovat dále. Do procesu zároveň vstoupil ještě další text. Na prvních setkáních jsme formulovali, že vítáme, pokud odsouzení přinesou vlastní námět nebo nápad, který by chtěli v rámci programu realizovat. Této výzvy se chytl jeden z účastníků a napsal vlastní vědeckofantastickou hru odehrávající se v roce 2150. V současné chvíli tedy zkusíme paralelně i tu.

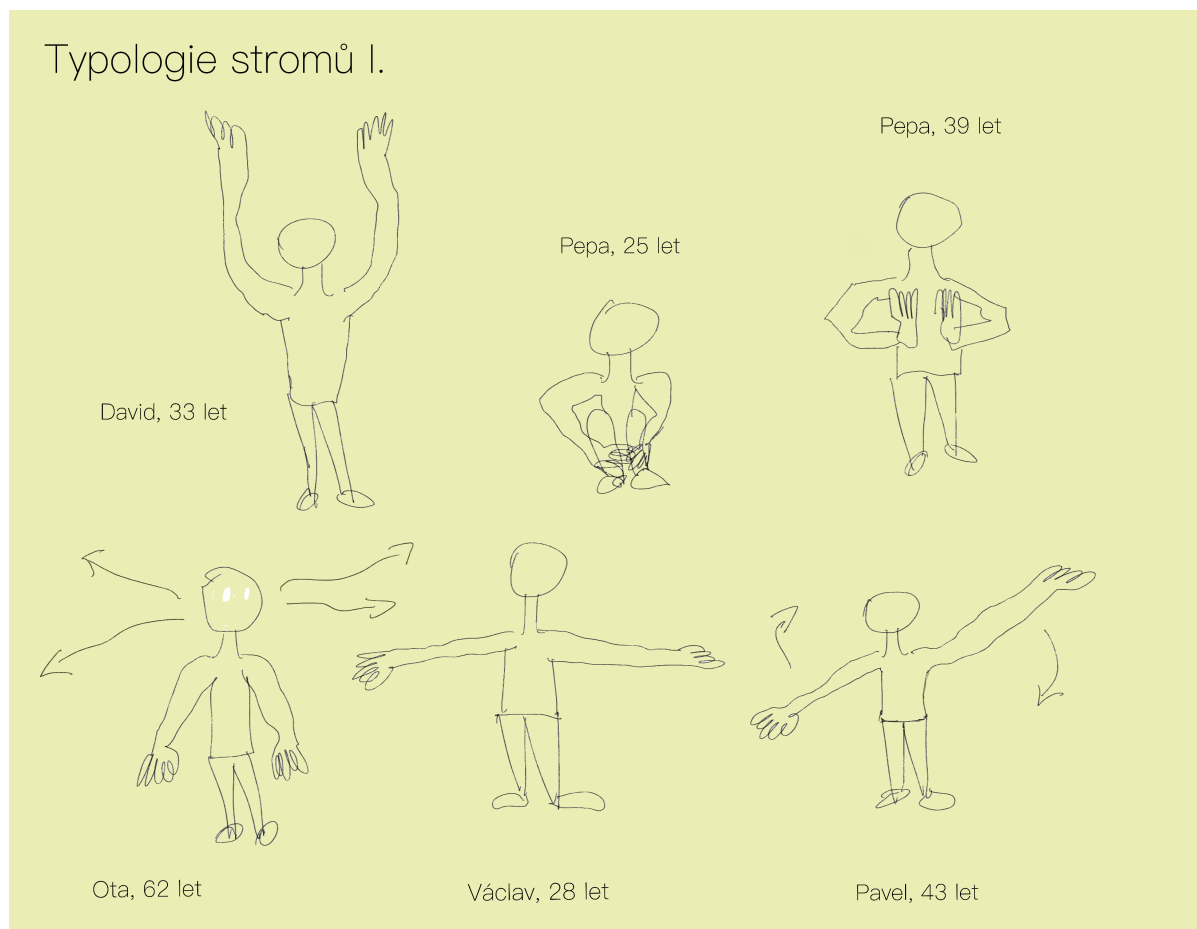
Současná podoba zkoušeného tvaru vypadá následovně: *Čekání na Godota* tvoří hlavní příběhovou linii, v které se postupně střídají všichni účastníci. Z té pak vyrůstají scény ze zmíněné autorské hry i vybrané scény, které se urodily z improvizací, přičemž jednotlivé výstupy se vždy vrací zpět k čekání – tedy Godotovi. Tato struktura je zatím pilotním pokusem o spojení všech materiálů do jednoho celku.

1.2.2.1 Dvojitá nápověda

V průběhu narážíme na problémy jako je čtení a zapamatování si textu. Kvůli tomu jsme vytvořili systém tzv. dvojité nápovědy. U Vladimíra i Estragona stojí po bocích, zády k divákům, dva účastníci v rolích nápovědy a šeptem předříkávají hercům text. Někdy díky tomu dochází k bizarním situacím, kdy si hlavní role najednou začne povídat s nápovědou a naopak. Nebo kdy nápověda napoví správně, ale hlavní role to slyší, a tedy i vysloví, chybně. Díky tomu jsme už čekali na Godola, Godeta i Gotta, kteří jsou zmíněni v názvu této kapitoly.

1.2.2.2 Jsou stromy introverti nebo extroverti?

„V lese máme sociální společnost, která vzájemně bojuje o to, aby přežil celek lesa. Každý strom se snaží udržet své sousedy, protože společně dohromady vytvářejí zvláštní klima, v němž se stromy cítí příjemně.“⁶



Typologie stromů I., Věžnice Bělušice 2023

Ačkoliv někteří z účastníků touží hrát hlavní roli, překvapilo mě, že někteří stejně tak touží hrát roli vedlejší – v tomto případě strom. Živý strom se na pomyslné jeviště dostal díky tomu, aby herci v rolích Vladimíra a Estragona cítili přítomnost něčeho fyzického, co s nimi sdílí jeviště a k čemu se mohou vztahovat, zkrátka aby nemluvili do prázdna. A protože v jídelně, kde zkoušíme, nejsou žádné předměty, zcela přirozeně se stalo, že strom nahradil člověk.

⁶ CURWOOD, Steve. *Skrytý život stromů*. Rozhovor s Peterem Wohllebenem pro rozhlasový týdeník Living on Earth (Public Radio International). Přeložil ZEMÁNEK, Jiří. Online. 2018-10-21. Dostupné z: <https://sedmagenerace.cz/skryty-zivot-stromu/>. [citováno 2023-04-18]

Strom je na jednom místě, kde koření. Nemůže toto místo opustit, přesto je skrz kořeny a mycelium schopen komunikovat se zbytkem lesa. Tato komunikace a vzájemnost je pak důležitá nejenom pro přežití celého lesa, ale i jeho samotného. V tom cítím silnou paralelu s životem ve vězení. Odsouzení sem přichází jako samostatné jednotky, někteří z nich tu zůstávají i několik let, při kterých budují síť vztahů, která je pro jejich přežití stejně fatální. Tato metafora mě natolik oslovila, že momentálně toužím ve výsledném tvaru po scéně, kde všichni herci vytvoří jeden velký les.

Každý vězeň ztvárňuje strom svým unikátním způsobem. Poloha rukou, hra s očima, výška postoje, tím vším se mezi sebou jednotlivé variace na stromy odlišují. Pozicí těla mnohdy vysílají zprávu i sami o sobě. Protože mi tento fakt přišel fascinující, začala jsem si vedle deníkových záznamů rozkreslovat i typologii stromů, která se během zkoušek vytvořila.

1.2.3 Nečekané změny

Do programu zasahovaly i nenadálé změny. Program významně ovlivnily incidenty, které se staly během intervalů mezi jednotlivými setkáními. Protože život na oddělení se řídí pravidly, které se musí dodržovat, a protože lhůta, po kterou mohou odsouzení na oddělení zůstat se různí, skupina je poněkud proměnlivá. Kvůli potyčkám a drogám jsme přišli o pár skvělých herců, jediný scénograf byl zase přeřazen na pracovní oddělení a z procesu taky vypadl. Dynamiku skupiny ovlivňuje například i terapie, která občas probíhá před naším setkáním. V důsledku toho se stává, že je některý z účastníků rozladěn, nechce mluvit nebo se zapojovat.

1.3 Inspirace

Při koncepci divadla s odsouzenými jsem se opírala o dva inspirační zdroje, které mi pomohly formulovat nejen program jako takový, ale pomohly i s uvědoměním, jakým způsobem nastavit komunikaci i vztahy mezi námi.

1.3.1 Divadlo utlačovaných

Za vznikem Divadla utlačovaných stojí brazilský herec, dramaturg, režisér a pedagog Augusto Boal. Koncepti rozvinul jako jednu z reakcí na politickou a sociální situaci v zemích Latinské Ameriky. Podle Boala má divadlo schopnost změnit společnost i svět. Divadelní jazyk chápe jako nejzákladnější lidský jazyk, protože všechno, co se děje na jevišti, se děje i v našich běžných životech.⁷ Témata, na které se jeho koncepce divadla soustřeďuje, jsou vždy sociálního nebo politického charakteru, s velkým důrazem na lokálnost a komunitu. Cílem divadla utlačovaných je zabývat se politickým útlakem, rozkrývat vztah utlačovatelů a utlačovaných, poukázat na problematiku některých sociálních otázek a pomocí divadelních technik dosáhnout jejich možného řešení.⁸

Pro Boala není divadlo prostředkem zábavy, ale nástrojem, platformou, kde je možné vypořádat se se společenskou nespravedlností. Otevírá témata jako rasismus, špatné platové podmínky, špatná životní úroveň zapříčiněná systémovým uspořádáním, homofobie, šikana atd. Tyto problémy lze řešit skrze aktivní zapojení diváka, který se v jeho pojetí divadla stává hercem (a naopak). Nevede tak diváky pouze k samostatnému kritickému myšlení, ale jejich začleněním do hry jim poskytuje praktické zkušenosti.⁹ Tak se děje především u Divadla Fórum.

Divadlo Fórum je jakýmsi prostředkem k transformaci reality. Skrze zdivadelnění některých nelehkých situací dochází k poukázání problému i jeho možného řešení. Důležitou součástí Divadla Fórum je dialog a diskuze. Samotné představení je začátkem potřeby sociální změny, konec představení je pak začátkem změny v reálném životě.¹⁰ Skrze Divadlo Fórum si diváci-herci mohou nanečisto vyzkoušet jednání v situacích, se kterými si nevědí rady nebo s kterými

⁷ HÁSOVÁ, Hana. *Metoda divadla utlačovaných jako nástroj integrace lidí bez domova*. Brno, 2017. Fakulta sociálních studií. Katedra sociální politiky a sociální práce. Masarykova univerzita. Vedoucí diplomové práce: Dipl.-Theol. Univ. Stanislava Ševčíková, Ph.D. s.33

⁸ NĚMEC, Jiří a Lenka REMSOVÁ. *S jinou tváří – Neviditelné divadlo v kontextu zkoumání předsudků*. Online. s. 2. Dostupné z: <https://adoc.pub/queue/s-jinou-tvai-neviditelne-divadlo-v-kontextu-zkoumani-pedsudk.html>. [citováno 2023-04-09]

⁹ VESELÁ, Adéla. *Práce Augusta Boala jako interdisciplinární zdroj dramaterapie*. Olomouc, 2015. Pedagogická fakulta, Ústav speciálněpedagogických studií. Univerzita Palackého v Olomouci. Vedoucí diplomové práce: prof. PaedDr. Milan Valenta Ph.D. s. 11

¹⁰ tamtéž, s. 42

se potenciálně mohou setkat. Zároveň mají příležitost tyto situace nahlédnout díky ostatním divákům-hercům z různých perspektiv a díky tomu lépe porozumět jednání druhých lidí, jejich pohnutkám, postojům, uvědomit si, že neexistuje jen jedno „správné“ řešení. *Toto umělecky ztvárněné uvědomění si vlastních možností a schopností změnit věci kolem sebe pomáhá lidem lépe se vyrovnat s rozličnými formami nátlaku a útisku ve společnosti, komunitě či rodině.*¹¹

System divadla utlačovaných se skládá z několika dílčích divadelních forem a cvičení. Pro získání bazálního povědomí o tomto systému a pochopení vztahů mezi jednotlivými formami slouží tzv. Strom divadla utlačovaných. Strom roste ze země, ta je tu pojímána jako etika, solidarita, filosofie, politika, mnohost a historie. Kořeny stromu jsou tři a jsou popsány jako zvuk, obraz a slovo jako nedílné součásti divadelního umění. Kmenem stromu je hra, protože hra spojuje dvě základní charakteristiky života, tedy pravidla a svobodu. Ve střední části stromu nalzáme Divadlo Soch, z kterých se větví Novinové divadlo a Duha Touhy. Nad Divadlem Soch je pak Divadlo Fórum, z kterého vyrůstá Přímá akce, Legislativní Divadlo a Neviditelné Divadlo.¹²

Domnívám se, že divadlo je daleko víc o komunikaci, než o prezentaci. Že jde leckdy spíše o sociologickou než uměleckou disciplínu. Divadlo je systém vztahů a zároveň prostorem, kde tyto vztahy komunikovat. Divadlo utlačovaných vzniklo jako nástroj nenásilné revoluce, nástroj k boření hranic. Byť program ve Věznici Bělušice není jeho přímou realizací, sdílí s ním v tomto ohledu společné principy.

1.3.2 Pedagogika utlačovaných

Pedagogiku utlačovaných napsal a zformuloval Paulo Freire v roce 1968, teprve až minulý rok se ale dočkala českého překladu. Byť byla napsána před téměř 60 lety, stále představuje v kontextu současného světa pedagogickou (i systémovou) revoluci. Freire zpochybňuje tradiční model vzdělávání, kde je student chápán jako tzv. prázdná nádoba, kterou je třeba naplnit vědomostmi. Freire tvrdí, že tento přístup udržuje útlak, protože nepřipouští schopnost jednotlivců se kriticky zabývat vlastními zkušenostmi. Místo tradičního modelu Freire nabízí dialogický přístup ke vzdělávání, který zahrnuje vzájemný vztah

¹¹ NĚMEC, J. a REMSOVÁ, L. *S jinou tváří – Neviditelné divadlo v kontextu zkoumání předsudků*. s. 2

¹² VESELÁ, A. *Práce Augusta Boala jako interdisciplinární zdroj dramaterapie*. s. 13

mezi učiteli a studenty, který není postavený na autoritativním hierarchickém principu, ale kde jsou obě strany aktivně zapojeny do procesu učení.

Pedagogika utlačovaných klade důraz na výchovu ke kritickému myšlení a reflexi. Freire chce, aby studující vyjadřovali nesouhlas s učitelem i mezi sebou, aby se nebáli klást otázky po významu i smyslu, aby kolektivně spolupracovali a řešili problémy, aby byli hlasití a emotivní.¹³ Právě dialogický přístup ke vzdělávání umožňuje studentům přemýšlet o svých zkušenostech a zpochybňovat (nejen) mocenské struktury. Zapojením do kritického myšlení se studenti stávají aktivními hybateli změn, nikoliv pasivními příjemci vědomostí. *Člověk se odlišuje od přírody tím, že nabývá kritického vědomí, stává se hybatelem dějin, transformuje svět kolem sebe a přestává být jen objektem.*¹⁴ Toto kritické vědomí umožňuje jednotlivcům rozpoznat útlak, kterému čelí v každodenním životě, a postavit se mu. Pro Freireho je tedy zásadní vnímat vzdělávání jako nástroj osvobození, který vede k sociální spravedlnosti.

Pedagogika utlačovaných rovněž zdůrazňuje význam praxe. Znalosti se nezískávají pouze čtením nebo poslechem, ale také aktivním zapojením do světa. *Lidé jsou bytostmi praxe. Jsou to bytosti zaměřené činnosti, což je odlišuje od zvířat, která věci pouze dělají. Zvířata svět „nenazírají“. Noří se do něj. Naopak lidé jakožto bytosti zaměřené činnosti se z něj vynořují, a tím že jej zpředměťují, mohou jej poznávat a transformovat svou prací.*¹⁵ Tento přístup podněcuje jednotlivce, aby se vnímali jako aktivní účastníci svých vlastních životů, nikoli jako pasivní příjemci vnějších sil.

Paulo Freire se zabýval pochopením společnosti v širokém společensko-politickém kontextu. Vzdělání je pro něj politická záležitost. Jeho pedagogický model stojí na dialogu, vysvětlování skrz praxi – vtažením jednotlivce (komunit) do jeho reality prostřednictvím praxe, protože „...žádná realita se nepřemění sama o sobě“.¹⁶ Jeho pedagogický přístup v sobě snoubí principy spolupráce a způsoby komunikace, které jsou mi inspirací nejen v práci s odsouzenými, ale i v jakékoliv mezilidské interakci.

¹³ FREIRE, Paulo. *Pedagogika utlačovaných*. Praha: Neklid, 2022. s. 216. ISBN: 978-80-908247-9-9

¹⁴ FREIRE, P. *Pedagogika utlačovaných*, s. 16

¹⁵ FREIRE, P. *Pedagogika utlačovaných*, s. 142

¹⁶ FREIRE, P. *Pedagogika utlačovaných*, s. 47

1.4 Závěr kapitoly:

Divadelní dopoledne se pro odsouzené staly místem emocionálního ventilu, a to jak ztělesněním různých postav a situací, při kterých mohou být někým jiným a řešit jiné problémy, tak i skrze hry a spontánní činnost. Zároveň poskytují bezpečný prostor pro sebevyjádření, skrze jejich iniciace i řízené aktivity mají možnost sebe i sebe navzájem poznat v netypických situacích. Z jejich reflexí, kterými vždy začínáme i končíme každou návštěvu, je patrné, nakolik je pro ně časoprostor, který společně vytváříme, důležitý. Když přemýšlím nad tím, jaký může náš program pro životy odsouzených mít, napadá mě citovat Lois Weaver, která společně s Peggy Shaw realizovala divadlo pro odsouzené v Brazílii a UK. Ve svém článku *Doing Time: A personal and practical account of making performance work in prisons* píše o tom, že do věznice nepřinesly ani tak divadlo, jako především čas.¹⁷ To je myslím naprosto výstižné i v našem případě.

Mně osobně dala tato zkušenost největší lekci v tom, jak citlivě pracovat se skupinou. Před svým propuštěním, po dobu dvou měsíců, byl programu účasten i odsouzený, který do jednotlivých aktivit zasahoval velmi negativně. Měl nevhodné hlášky směrem k ostatním účastníkům, místy hraničící s urážkami. Nikdy nenechal bez povšimnutí, když se někdo spletl, nebo když jsme při kolektivních hrách, nemohli dokončit hru, protože se to některým jednotlivcům nedařilo. To byly momenty, které představovaly největší výzvu, a které jsem za sebe ne vždy zvládla správně. I přes to, nebo právě proto, si z nich však nejvíce odnáším.

V jiných kapitolách této práce se budu v kontextu hranic zabývat uměleckou strnulostí, budu se zabývat formami, které jsou od interpretačního způsobu divadla dalece vzdáleny. Začala jsem proto kapitolou, kde se snažím pojmenovat zkušenost, která pro mě překročením hranic funkce vzkřísila způsob divadla, které jsem si myslela, že mi nemá co nabídnout, a kterým jsem do jisté míry opovrhovala. Divadla, kde se interpretuje text, kde každou větu doprovází gesto a kde se hrají role – třeba i strom. Umělecký text tu nabývá mimoestetické funkce a představuje platformu k dialogu. Zatímco bych tedy *Čekání na Godota* zkoušela v divadle za účelem prezentace estetického tvaru, tady je *Godot* prostředkem nenásilné sociální rehabilitace.

¹⁷ PRENTKI, Tim a Sheila PRESTON, ed. *The Applied Theatre Reader*. New York: Routledge, 2009. s. 55. ISBN 978-0-415-42887-3

2 Hranice prostoru

2.1 Teritorium ulice

Veřejný prostor lze vnímat jako jeviště, kde každý obyvatel utváří prostor na základě svého pozorování a pohybu po prostoru, kde i on sám hraje svoji roli.¹⁸

Veřejný prostor stojí v protikladu tomu soukromému – uzavřeným budovám a institucím, do nichž je vstup omezen na základě nějakého oprávnění (lístek, pozvánky, atd.). Veřejný prostor je namísto toho přístupný bez omezení, je to prostor, který je společný všem. Díky tomu tak nabízí nejen možnost osvobodit se z tradičního voyerského pojmání divadla, ale vnímám ho i jako prostředek k boření konvenčních mechanismů uměleckých institucí.

Každý prostor nám nějakým způsobem definuje to, jak se v něm chovat. Divadelní i galerijní domy v sobě tuto danost nesou. Každý divák, který do nich vejde, musí přijmout určitý systém (nepsaných) pravidel a hierarchií.¹⁹ Slouží primárně pro veřejnost, ale lidé mimo umělecké kruhy do nich téměř nechodí. *Umělecké instituce totiž ztělesňují ve vztahu k divákům značný paradox: jsou tradičně spojeny s určitým elitářstvím a uzavřeností do sebe, přestože vznikly především z potřeby vzdělávat publikum a s tím mu i ruku v ruce zpřístupnit umění.²⁰* Samo umění pak promlouvá zejména k lidem, kteří se mu věnují, a nikoliv k lidem, kteří stojí mimo umělecký svět. Snaha o dialog je tak poměrně omezená, v hranicích svého prostoru.

Pomyslnou propast mezi uměním a veřejností prohlubuje ještě jedna věc, a tou je leckdy nešťastná komunikace institucí, v tomto případě zejména těch galerijních, směrem ven. V této souvislosti mě napadá pár let starý zážitek z výstavy festivalu *4+4 dny v pohybu*, kterou jsme navštívili v rámci výuky. Výstava byla značně nesourodá a kurátorské gesto těžko uchopitelné, což vzbuzovalo spoustu otázek. Na dotazy se nám dostávalo zkratkovité odpovědi ve

¹⁸ IREGUI, Jaime. *Veřejný prostor*. Online. Atlas transformace. Dostupné z: <http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/v/verejny-prostor/2-verejny-prostor.html>. [citováno 2023-04-10]

¹⁹ KOTTOVÁ, Karina. *Instituce a divák*. Praha: Display, 2019. Cumulus. s. 43. ISBN 978-80-906381-8-1.

²⁰ KOTTOVÁ, K. *Instituce a divák*, s.8

formě: „To musíte znát celou autorovu práci, abyste pochopili kontext“. Součástí výstavy bylo i fyzicky neexistující dílo. Šlo pouze o papírek s názvem díla „bez názvu“ a k tomu prázdný roh. Když jsme se na toto konceptuální dílo doptávali, chtěli ho přiblížit, slyšeli jsme opět odpověď, že pro pochopení díla je nutné znát historii daného umělce. S tím bytostně nesouhlasím, dílo by mělo mluvit samo za sebe, teď a tady. Když jsme pak na hodině výstavu rozebírali, formulovala jsem svůj názor, přičemž po pár argumentačních výměnách se mi dostalo odpovědi, že nerozumím konceptuálnímu umění a ať na něj tedy nechodím. Proč celou tuto událost zmiňuji je fakt, že takový pocit vytváří galerie a lidé, kteří za galeriemi stojí, poměrně pravidelně. Nerozumět a nechápat je nazíráno jako nedostatečná intelektuální kapacita. Galerie tuto separaci od okolního světa ještě umocňují svými leckdy kryptickými kurátorskými texty, které jsou pod návašem odborných výrazů nesrozumitelné. Dobře o tom píše v nedávném článku Deníku N. Anna Flemrová: *Pseudoakademický styl textů často zavání spíše vlastní touhou ohánět se znalostmi a košatou slovní zásobou než upřímnou snahou vysvětlit či přiblížit něco návštěvníkovi.*²¹ To má za následek to, že text, který má primárně publikum vzdělat, pobídnout, uvést do souvislostí, ho spíše odradí.

Knottová ve své knize *Instituce a divák* uvádí, že o institucích, které jsou zaměřeny na současné umění se mluví jako o *místech společenské výměny, která přesahuje hranice nejen jednotlivých oborů, ale také sociální.*²² Což je však v přímém opaku k realitě. Pro umělecké prostory, zejména pak galerijní, je typická jejich nepříznakovost. Je to *neutrální prostor, který předstírá, že žádným prostorem ve skutečnosti není, přestože jeho obdoby lze najít prakticky všude.*²³ Veřejný prostor naproti tomu vnímám jako prostředek k oslovení širšího spektra diváků. Má totiž jeden zásadní nehierarchický předpoklad, jeho pravidla jsou oproti uměleckým institucím známá všem.

Jeden z hlavních impulzů pro vznik site specific projektů byla ztráta důvěry v neautentické prostory (často navíc institucionální povahy). Zároveň to byla reakce na mentální potřebu tvůrců vykročit ze zavedeného a postupně se

²¹ FLEMROVÁ, Anna. *Penetrace průzračnosti, unikátní oeuvre, vnitřní jsoucno. Proč českým galeriím není rozumět?* Online. Deník N. 2023-05-05. Dostupné z: <https://denikn.cz/1137849/penetrace-pruzracnosti-unikatni-oeuvre-vnitri-jsoucno-proc-ceskym-galeriim-neni-rozumet/?ref=list>. [citováno 2023-05-08]

²² KOTTOVÁ, K. *Instituce a divák*, s.67

²³ KOTTOVÁ, K. *Instituce a divák*, s.66

zužujícího rámce tvoření a vystavování v umělých místech.²⁴ Umění ve veřejném prostoru se oproti umění, které je uzavřené, zásadně liší. Nejen tím, že je vyvážané z dané instituce a je tak svobodnější, ale vstupuje do něj i celá řada náhodných okolností, které se na výsledné podobě díla spolupodílejí. To probouzí onen vzrušující moment jakési neuchopitelnosti, moment nebezpečí, protože tyto okolnosti nelze uhlídat. To s sebou ovšem nese i určitý nárok na samotná umělecká díla. Instalace ve veřejném prostoru představuje i jisté ohrožení, jako je odcizení děl nebo jejich podlehnutí vnějším vlivům.

Na následujících kapitolách se budu věnovat projektům, které jsem ve veřejném prostoru realizovala. Vedle popisu samotných projektů bych se chtěla věnovat i tomu, v čem posunuly moje uvažování. Jaké principy jsem při jejich realizaci využila, na jaké momenty nebezpečí jsem narazila. Půjde o dva projekty performativního charakteru: one-to-one procházku *The walk with the unknowns*, voicebandovou kompozici pro stanice metra linky A *Už budeme výstup* a o jeden kontinuální výstavní projekt: iniciativu *ARTakeaway*. Ještě než se vrhnu na popis samotných projektů, chtěla bych krátce popsat dva typy hranic, které se s vykročením do veřejného prostoru pojí, a na které je třeba myslet.

2.1.1 Hranice připravenosti

Nejzajímavější faktor na práci ve veřejném prostoru vnímám nemožnost ho plně ovládnout. Veřejný prostor je ze své podstaty nepředvídatelný, ať už kvůli výkyvům počasí, hluku, pohybu chodců, stavebním pracím nebo veřejným událostem v okolí.²⁵

Právě tato nemožnost absolutní kontroly otevírá nový potenciál. Zatímco divadelní sál tvoří více či méně bezpečné prostředí a nejhorší věc, která se mi z pozice umělce může stát je nefunkční technika, výpad pojistek nebo málo diváků, venku, za hranicí sálu, je tvůrce, performer, odevzdán nepředvídatelnému chodu na sobě (ne)závislých faktorů. Do popředí se tak staví nejen výsledek, ale i samotný proces.

²⁴ VÁCLAVOVÁ, Denisa a Tomáš ŽIŽKA, DVORÁK, Jan, ed. *Site specific*. Praha: Pražská scéna, 2008. Panorama českého alternativního divadla. s. 40. ISBN 978-80-86102-44-3.

²⁵ Ovládnout město v absolutním měřítku se povedlo asi jen Avraamovi v jeho megalomanském opusu *Symfonie sirén*.

2.1.2 Hranice diváctví

*V situačním divadle je někdo na jevišti, chce něco sdělit a někdo jiný se na něj dívá. Je to situace dávání a přijímání. Publikum je ve výhodnější pasivní pozici a herec je v situaci, kdy musí dávat a dávat a dávat.*²⁶

Veřejný prostor pro mě znamená zejména aktivizaci diváka a zpřístupnění umění širšímu publiku. Vztah herce (performera) a diváka se v akcích ve veřejném prostoru mění. Denisa Václavová ve své práci *Site specific – Hledání jiného prostoru* rozděluje diváky, kteří jsou účastni akcí ve veřejném prostoru, do třech kategorií: 1. divák, který přichází na základě nabídky a poptávky, 2. náhodný divák a za 3. divák, který neví, že je divákem.²⁷ Za takových okolností diváci nepředstavují něco, co jednoduše ošetříme zhasnutým hledištěm. Ve veřejném prostoru je nutné počítat s možností divákova vědomého, a u třetího typu i nevědomého, přímého vpádu či narušení umělecké události.

2.2 The walk with the unknowns

The walk with the unknowns je performativní one-to-one procházka s diapositivu. Vznikla jako ateliérový výstup a původně byla navržena pro park Stromovka. Diapositivu, s kterými v ní pracuji, jsou fragmentem z rozsáhlejší sbírky, kterou vlastním. Všechny cca 1000 diapositivů, které jsem pořídila na bleším trhu, je pozůstalostí jedné rodiny a suplují jakýsi cestovní deník – na diapositivech jsou zaznamenány především cesty po Evropě mezi léty 70.–90. Jednotliví členové se na fotkách proměňují v čase, stárnou, mění se jejich styl oblékání. Právě motiv rodinné dovolené se stal hlavním výchozím bodem celé procházky.

V kontextu města tvoří park jakousi chiméru dovolené. Je to útočiště relativního odpočinku, proto jsem se rozhodla procházku koncipovat právě do tohoto prostoru. Jelikož jsou diapositivu propustné a lze skrz ně vidět prostředí za, pracuji v ní s dvojením realit – jedna na fotografii a druhá v pozadí. Díky podobnosti obou výjevů dochází k evokaci prostředí a asociací. Diapositivu mám rozdělené do 5 hlavních skupin: moře, pláž, kemp, les, centrum města. K těm

²⁶ HAVLÍČKOVÁ, Šárka. Divadlo je možností, jak být naživu. Online. A2. 2010, č. 4. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2010/4/divadlo-je-moznosti-jak-byt-nazivu>. [citováno 2023-04-05]

²⁷ VÁCLAVOVÁ, D. a Tomáš Ž., DVOŘÁK, J. ed. *Site specific*. s. 43

pak nacházím v dané lokalitě, kde procházku zrovna uvádím, paralely v reálném prostoru.

V procházce pracuji s realitou a fikcí. Vzhledem k tomu, že zmiňované diapozitivy vlastním už řadu let a průběžně se k nim vracím, mám dojem, že rodinu, která je na nich zaznamenaná, dobře znám. Na jedné straně tedy procházkou provázím z pozice jakéhosi experta, ale příběhy si zároveň vymýšlím. Fotografie беру jako fakta, která tvoří rámec, obsah si už ale domýšlím. V procházce rozvíjím dvě paralelní příběhové linky: první se týká rodiny na fotkách, druhá je osobní – povídám o svých zážitcích z rodinné dovolené v autě a doptávám se diváka na jeho zkušenosti nebo konkrétnosti, které si pojí s určitými momenty na dovolené. Ptám se na vůně, písničky v rádiu, jídlo, snažím se o nenásilné probuzení vzpomínek.

2.2.1 Být divákem s divákem

Každý divák, který přijde, je do nepředvídatelné míry ochoten / odhodlán participovat. Některé procházky jsou více ambientní, tiché, některé naopak umluvené. Moment nebezpečí tu nastává s každým novým divákem. Procházka sice stojí na pár pevných bodech – zastaveních, pohyb mezi místy je však otevřený. Mám pár otázek nebo her, které vím, že můžu během přesunů použít, ale jejich využití závisí do velké míry na tom, jakým způsobem komunikuje druhá strana. Pamatuju si na jednu divačku, která se ožíváním vzpomínek nechala natolik unést, že spustila tok různých asociací a vyprávění. Bylo téměř nemožné ji usměrnit. Vést komunikaci směrem, kterým potřebuji, ale zároveň vytvořit dojem, že jde o přirozené vyústění dialogu a nevynucený krok, je vždy nejtěžší úkol.

Baví mě, do jaké nejistoty mě to jako průvodce staví, musím být připravená neustále surfovat mezi různými tématy, dávat prostor, ale v jistý moment si ho i umět brát. Během hraní na *Mezinárodním festivalu Divadlo v Plzni a Luhovaném Vincentovi* v Luhačovicích se mi osvědčilo mít v záloze vždy ještě několik dalších, více atmosférických, diapozitivů, které mohou sloužit jako přemostění mezi příběhem diváka a mým rámcem.

Protože se necítím být performerem a pozornost mi není příjemná, velkou hranici pro mě představoval samotný fakt, že veškerá zodpovědnost v tomto případě leží

na mně. Prvních pár procházek jsem byla z konfrontace jeden-na-jednoho velmi nervózní. Zároveň jsem ale díky nim prověřila, které otázky či příběhy fungují, což mi dopomohlo k větší jistotě. Díky překonání této vnitřní hranice jsem získala větší důvěru nejen v mojí pozici, ale i v samotný tvar. Dovolila jsem si pak být hravější v samotné struktuře a více improvizovat.



The walk with the unknowns, Mezinárodní festival Divadlo; Borský park, Plzeň 2020
Foto: Vít Štaif

2.3 Už budeme výstup

Už budeme výstup je pracovní název voicebandové kompozice, kterou jsem vytvářela v březnu letošního roku pro #kulturunezastavíš a její poslední akci, která proběhla ve vlakové soupravě metra linky A. Kompozice vznikla pro 3 performery: Matěje Šímu, Sáru Vosobovou, Nicka Ference a všech 17 stanic metra ve směru Nemocnice Motol – Depo Hostivař.

První problém, s kterým jsme se museli konfrontovat, je hladina hluku metra. Ze zkoušky přímo ve vlakové soupravě se ukázalo, že zpěv je slyšet daleko víc než samotný hlas, a že výšky jsou slyšet daleko výrazněji jak hloubky. Rozhodla jsem se tedy, že stanice, které jsou nejfrektovanější, budou mít více charakter

koncertu, zatímco stanice, kde je míň cestujících a nejsou tak zaneprázdněné, budou víc pro hru se slovy a situace. S tím vědomím jsem pak kompozici přeskládala.

2.3.1 Akce a reakce

Nejpřínosnější bylo pozorovat, co se s kompozicí stalo při performování přímo v metru. Díky eliminaci striktně separovaného jeviště a hlediště, se divák nemusí cítit nepatřičně do tvaru nějak zasáhnout. Necítit pravidla prostoru, který nám určuje jistý vzorec chování. Stalo se tedy, že náhodní diváci začali vstupovat do tvaru zcela spontánně. Pochopili princip naší hry a přidávali se.



Už budeme výstup, #kulturunezastavis; linka metra A, Praha 2023
Foto: Lukáš Bíba

Performeréři se pohybovali po prostoru vagónu a různě si přesedali. Během výstupu a nástupu byli vždy ticho, aby případní nastupující nevěděli, že se ve vagónu odehrává něco jinak. První nečekaný moment nastal, když právě v těchto pauzách ticha jeden cestující vstal a začal zpívat operní árii z Lohengrina, kterou se prý naučil v divadle. Toto opakoval na třech zastávkách (vždy s tím, že ctil prostor, který měli vyhrazený performeréři), než vystoupil. Stal se tak na chvíli součástí celé kompozice. Druhý nečekaný moment přišel, když se v předposlední

zastávce nechala jedna paní natolik strhnout rytmem, že si sedla na sedačky mezi performery a snažila se opakovat, co říkají. Ti ji dali partituru, kterou měli v rukou a z kompozice pro 3 performery se rázem stala kompozice pro 4. Pro performery znamenalo bezprostřední zapojení publika větší výzvu z hlediska improvizace. Museli se s danou okolností vypořádat, vzít ji do hry, ale zároveň se pohybovat v mezích nazkoušené struktury.

2.4 ARTakeaway

Iniciativa *ARTakeaway* vznikla v první covidové vlně a s ní spojených omezeních v roce 2020. Byla to reakce na uzavření kulturních institucí a přemístění umění do virtuálního světa. Z frustrace nad nemožností v těchto podmínkách tvořit živý dialog, setkávat se, jsme společně s Lenkou Tyrpeklovou a Petrou Müllerovou uspořádaly první ročník akce *ARTakeaway*, která se od té doby každoročně na různých místech opakuje.

ARTakeaway je iniciativa, která si klade za cíl vytvářet živý dialog mezi umělci a širokou veřejností. Účelem iniciativy je přiblížit současné umění i neerudovanému publiku, a to především vytržením děl z jejich přirozeného galerijního prostředí. Tvůrci iniciativy hledají místa, kde by umění mohlo rezonovat a vytvářet nové kontexty, které jsou výzvou nejen pro umělce, ale i pro diváky.

ARTakeaway si klade za cíl rozšířit i možnosti instalací děl, které mnohdy v galerijních „white cubes“ upadají do jisté strnulosti. Snaží se o vystavování, které bere do hry prostor jako spolutvůrce zážitku – o performativní přesah. Vzniká tak jakýsi kolektivní zážitek spoluprožívání, a z návštěvy výstavy se stává událost. Pro iniciativu je také zásadní výběr autorů – oslovuje umělce napříč generacemi i zkušenostmi. Důležitá je pro tvůrce projektu i multižánrovost a interdisciplinarita, snaží se tedy oslovovat autory, kteří pracují s různými médii a pocházejí z rozličných sfér.²⁸

2.4.1 Výlohy

²⁸ O iniciativě. Online. 2020. Dostupné z: <http://artakeaway.cz/o-iniciative-22/>. [citováno 2023-04-06]. Vlastní text.

První ročník projektu proběhl ve výlohách a oknech na Praze 7. Díla z galerií se zasadila do prostor, jejichž primární funkce je nabízet a prodávat. V době pandemie spousta výloh nemohla plnit svou funkci, což tvořilo paralelu k uzavřeným kulturním institucím a jejich pozastavenou funkci. Vedle výtvarných děl byly součástí i performance nebo například vysílání rádia.

Oslovení umělci měli za úkol zakomponovat díla do již existujícího estetického rámce dané výlohy. Vnímala jsem jako důležité, aby se z výlohy nestal další sterilní prostor, kam se jen pěkně zavěsí obraz nebo postaví objekt, ale aby díla tvořila s výlohou určitý dialog.

2.4.1.1 Hledání a dekodování



Osudí, Roman Štětina; prodejna Styltexp, ARTakeaway, Praha 2020
Foto: Michal Ureš

Každý den se na nás v ulicích valí vizuální masáž v podobě výloh, plakátů, poutačů a inzercí. Naše vnímání může být vůči dalším vizuálním stimulům imunní a spousta umístěných děl splyne s prostředím. Potenciální divák, návštěvník, je tak nemusí ani zavnímat. S tímto faktem jsem chtěla pracovat a záměrně pokoušet mírným ohýbání reality divákovu pozornost. Kde umělecké dílo končí a kde začíná. Takovým příkladem je třeba dílo Romana Štětiny, který vystavoval v

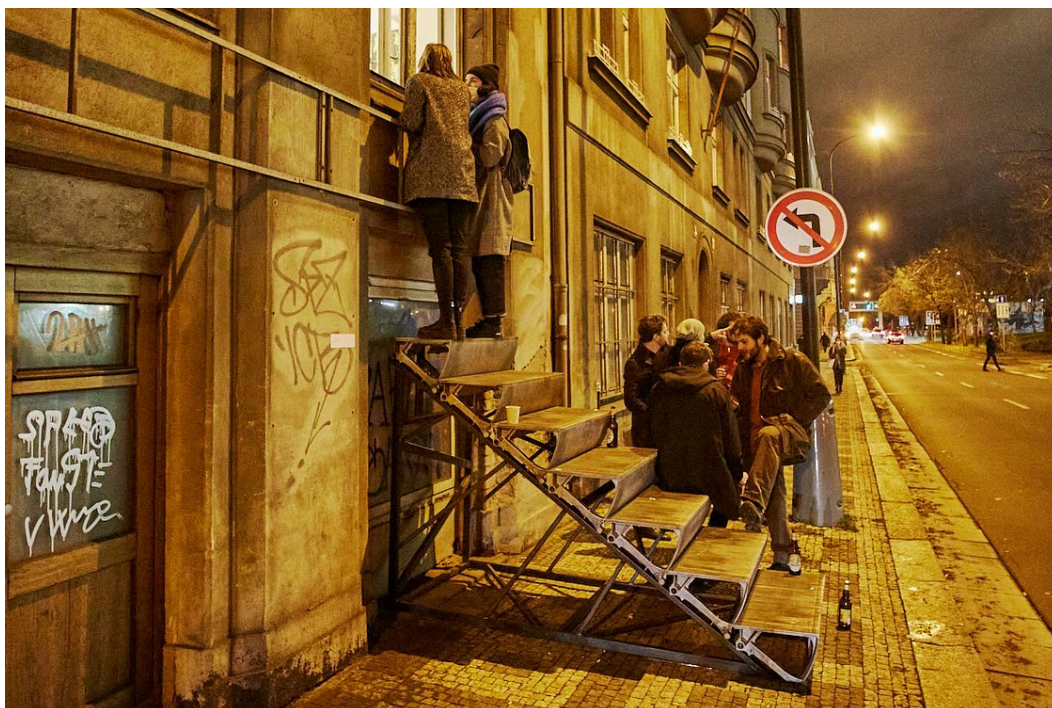
obchodě s textilem. Celá výloha byla prodejnou naaranžovaná do jakéhosi luxusního pokoje – závěsy nařasené z obou stran, potažené polštáře, instalované zlaté lampy. Do tohoto kontextu pak Štětina nainstaloval televizi, dostatečně vzdálenou od samotné výlohy. Na televizi se ve smyčce přehrával jeho černobílý film *Osudí*, což tvořilo kontrast k jinak výrazně barevnému interiéru celého obchodu. Televize ve výloze dotvářela iluzi pokoje téměř dokonale. *Téměř*. V kontextu prodejny s textilem totiž působila stále trochu vykloubeně. Pro kolemjdoucího diváka představovala moment jistého chvění, nejasnosti, vyvedení z rovnováhy. Zbystření prostoru skrze mírné zmatení bylo cílem dosáhnout ve většině míst, byť se to nakonec povedlo jen v některých. Pro další ročník jsem chtěla mít více času na kurátorskou práci jako takovou, vymyslet, kde a v jakém vztahu k prostoru i sobě navzájem díla budou.

2.4.2 Byty

Druhý ročník proběhl ve dvou vybydlených bytech na Smíchově. Z ulice se projekt přesunul do intimnějšího prostoru, což se odrazilo i v tematickém uchopení ročníku. Název výstavy *Všude dobře doma nevím* odkazoval na domácí mysticismus. Nazíral byt jako posvátné místo, v kterém vykonáváme každodenní rituály, v kterém nás večer pokouší dětské běsy a z chodby se ozývá poltergeist. Zároveň mě zajímal moment transformace cizího místa, které má svou historii, a kterou naším vniknutím a vlastní interpretací přetváříme.

2.4.2.1 Veřejný vs. intimní

Nejdůležitější jev, který se pro mě druhým ročníkem otevřel, byl symbiotický vztah intimního a veřejného prostoru. Dva byty, v kterých se výstava odehrávala, jsou součástí jinak obývaného domu. Jelikož instalace nakonec prosakovaly i na chodbu, výstava se propojila s prostorem mimo její rámec. Během přípravy akce jsme zároveň zjistily, že v přízemí domu bydlí výtvarný umělec a člen pražské skejtové subkultury Tomáš Javůrek. Byt má zároveň jako ateliér, s okny vedoucími směrem do hlavní ulice. S jeho souhlasem jsme pak pohled k němu do bytu, který je svým způsobem jeho soukromou galerií, zpřístupnily skrz dílo *Pozor schod* intermediálního umělce Lukáše Procházky. Návštěvníci i kolemjdoucí měli tak možnost nahlédnout přes okno k němu domů, přičemž se i on sám stal v daný moment performerem.



Pozor schod, Lukáš Procházka; ARTakeaway, Praha 2021
Foto: Michal Ureš

Vztah veřejného a intimního se prolínal i aktem performerky Katariny Kadijevic, která se rozhodla po dobu výstavy (a dva dny před vernisáží) v jednom z bytů bydlet. Obývala cizí prostor, do kterého promítla nanesenými věcmi i přítomností vlastní odkaz. Vytvořila si zde pokojíček, v kterém ona sama, později i návštěvníci spolu s ní, trávili čas. Společně se jim podařilo přetvořit paměť místa a z veřejného vzniklo něco velice intimního.

2.4.3 Metro

Poslední ročník s názvem *The Next Stop?* proběhl v prostorách metra, konkrétně ve vestibulech, přestupních tunelech a na peronech stanic Muzeum a Můstek. Vzhledem k někdejší události ve světě a faktu, že prostory metra slouží mimo jiné jako kryty před potenciální katastrofou, se poslední ročník tematicky zabýval projektováním utopické budoucnosti. Umělci tentokrát obsadili reklamní plochy, a to jak klasické, tak digitální.



Home Sweet Home, Patrik Adamec; ARTakeaway, Praha 2022
Foto: Michal Ureš

2.4.3.1 Hranice vlastní udržitelnosti

Poslední ročník projektu pro mě byl náročný ze dvou důvodů. Prvním důvodem byla spolupráce s korporátním světem. Společnost, která nám v metru zdarma poskytla reklamní plochy, začala zasahovat do kurátorského výběru a to zcela neobjektivně. Pustili se do zakazování děl, která v nich vyvolávala negativní konotace, i když v dílech samotných nic explicitně negativního zobrazené nebylo. I když se nakonec celá situace vyřešila a my jsme díky tomu zjistily, že pro příště bude nutné vytvořit pro naši ochranu smlouvu, celý proces mě naprosto vyčerpal. Čímž se dostávám k hranicím vlastních sil.

Vyčerpání se od té doby stalo jedním z důležitých témat, které se snažím reflektovat. Spousta mých kamarádů – kolegů se o vyčerpání nezmiňuje, o slabosti se totiž v konkurenčním prostředí nemluví. Otázky „Tak na čem pracuješ/ pracujete?“ se staly startovní pozicí pro závod v tom, kdo toho dělá víc. Přitom zastavení se, nádech, je nedílnou součástí každého kreativního procesu. Někomu stačí siesta o dvaceti minutách, někdo potřebuje dva měsíce a někdo rok. A je to

tak v pořádku. Ke sdílení vlastních hranic pomalu dochází až teď, a to jen ve zcela úzkém kruhu. Čím víc se vzdalují instituci, která mě do jisté míry formovala, tím víc si uvědomuji, jak moc bych jako studentka ocenila prostor k výdechu a nádechu. Zázračný moment pro mě představovala akce s názvem *Survival camp*, kterou v Poněšicích pořádal Petr Dlouhý s Kristýnou Jalůvkovou. Bylo to vůbec poprvé, co se odpočinku a otevřenému sdílení vlastních pochyb, frustrací a vyčerpání spojeného s tvorbou i podmínkami, v kterých vzniká, věnoval čas v rámci oficiální výuky zaštitěného školou i kreditovým systémem. Vnímám jako podstatné tato témata otevírat už na škole, v neposlední řadě i proto, aby se ve zdánlivé potřebě nekonečného generování dalších a dalších projektů nerozpustilo vědomé tvůrčí směřování.

2.5 Inspirace

Velkou inspirací mi je v uvažování o veřejném prostoru a využití jeho potenciálu psychogeografie a její metoda *dérive*. Na následující kapitole bych tak chtěla tento proud i metodu přiblížit podrobněji.

2.5.1 Psychogeografie

Dérive byl nepřetržitý tok, v němž se protagonisté vydávali na surrealistickou výpravu, zasněné putování rozmanitými pařížskými pasážemi, věčně na nohou, bloudící celé hodiny, obvykle v noci, vnímajících jemné nálady a nuance čtvrtí [...] Prostřednictvím těchto skutečných i imaginárních obchůzek se Situacionisté stali tuláky moderní doby, bezcílnými městskými chodci, kteří nebyli tak docela bezcílní. – Andy Merrifield²⁹

Bezcílně se ploužit městem, nechávat se strhnout jeho proudem a rytmem, to Situacionisté pojmenovali jako *dérive* nebo *drift*. Všimli si tvarů, symbolů a

²⁹ MERRIFIELD, Andy. *Guy Debord*. London: Reaktion, 2005. pp. 30–31. Dostupné z: COVERLEY, Merlin. *Psychogeography*. Harpenden, UK: Oldcastle Books, 2018. s.109. ISBN 978-0-85730-217-5 Původní text: „Dérive was a continuous flow in which protagonists embarked upon a Surrealist tip, a dreamy trek through varied Parisian passageways, forever on foot, wandering for hours, usually at night, identifying subtle moods and nuances of neighbourhoods [...] Through these real and imagined perambulations, Situationists became latterday flâneurs, aimless urban strollers who weren't quite so aimless.“ Vlastní překlad autora práce.

vztahů ve městě a nechávali se vést jeho atmosférou.³⁰ Psychogeografie je to, co z tohoto „driftování“, *noření se*, získáme. Je to jakési mapování účinků, které na nás ulice mají (a to jak v rovině psychologické, tak i fyzické).

Mapy jsou unikátní v tom, že tvoří jakousi vizualizaci světa. Jsou to funkční nástroje, díky kterým jsme schopni se přenést z jedné části světa do druhé. Pro někoho možná tvoří lineární podívanou, jejich podstata je však zcela funkční. Guy Debord přišel s jiným využitím map. Vytvořil jakýsi emocionální proces tvorby map, který se vyhýbá pasivnímu zobrazování ve prospěch čisté funkčnosti.³¹ Překlopil mapy z fyzického světa a světa záznamu reality do světa abstraktního – založeného na pocitech. *Debord tvrdí, že psychogeografie je věda a psychogeograf, kterého přirovnává k chemikovi, je schopen identifikovat a destilovat rozmanité prostředí svého okolí stejně jako vědec. Hlavním nástrojem, který má k dispozici, je zmiňovaný drift, který mu umožňuje zjistit skutečnou povahu městského prostředí, když jím prochází.*³²

Městem se většinou pohybujeme účelně, přesuny mezi místy máme zautomatizované a nevšímáme si díky tomu okolí. Při *driftingu* se oprošťujeme od role pasivního konzumenta města a cíleně si všímáme, jaké emocionální či tělesné pochody v nás městský terén vyvolává – určitá místa nám evokují různé asociace, ovlivňují psychické rozpoložení, aktivují určité vzpomínky, jiná na nás působí více v rovině smyslového stimulu v podobě vůní, barev nebo tvarů. V přeneseném slova smyslu jde o druh organizované spontaneity, která je v opozici městskému požadavku na funkci.³³

Je to proces odhalování nových vztahů ve městě, ale i vztahu nás samotných vůči městu. Díky grafickému nebo slovnímu záznamu těchto poznatků pak

³⁰ SMITH, Phil. *Psychogeography Now*. Online. Talk for Edge Hill University, 2016, s. 3. Dostupné z: https://www.academia.edu/22422360/Psychogeography_Now. [citováno 2023-05-10]

³¹ Tamtéž.

³² COVERLEY, Merlin. *Psychogeography*. s.118. Původní text: „Psychogeography, claims Debord, is a science, and the psychogeographer, like the skilled chemist, is able both to identify and distil the varied ambiances of his environment. The principal tool at the psychogeographer's disposal is the aimless drift, or *dérive*, which enables its practitioner to ascertain the true nature of the urban environment as he passes through it.“ Vlastní překlad autora práce.

³³ TITMARSH, Mark. *Now Voyagers: Psychogeography and time*. Online. Photofile 75 Spring 2005, s. 32. ISSN 0811-0859. Dostupné z: https://www.academia.edu/1576103/Now_Voyagers_Psychogeography_and_time. [citováno 2023-05-10].

vznikají naprosto unikátní mapy, které nám dávají zprávu o neviditelných souvislostech napříč městem. Je to snaha o porozumění tomu, jak člověk funguje v místě a s místem a jaké subjektivní významy a dopady na nás může obývaný prostor mít.

Objevovat nové vztahy v zaběhlých, zautomatizovaných vzorcích, je mechanismus, který lze aplikovat v umění stejně dobře jako v životě. Proto je pro mě tato metoda velkou inspirací nejen v tvůrčí činnosti, ale i v rovině osobní – zvědomit si vlastní zautomatizované vzorce a chování ve vztahu k sobě i okolí a zkusit je nahlídnout jinou perspektivou, podrobit je momentu překvapení, je pro mě nesmírně cennou disciplínou. Psychogeografie pro mě tak pojmenovala způsob uvažování, který je platný pro veřejný prostor i mimo něj.

2.6 Závěr kapitoly

Divadlo je pro mě především síť vztahů. Ve veřejném prostoru se tato síť rozšiřuje, protože souvztažností je tu daleko víc než v uzavřeném prostoru. Nevnímám veřejný prostor jako jedinou variantu vyvázanou z institucionálních chapadel. Rozhodně nechci tvrdit, že je vhodný pro všechny typy uměleckých událostí a je ultimátně svobodný. Veřejný prostor je také určován hranicemi: legálního a nelegálního, částečně veřejného i přísně soukromého. A samozřejmě je tu otázka různých byrokratických omezení a policejní kontroly.³⁴ Momentálně pro mě však vykročení z jasně vymezených hranic definovaných uměleckých prostorů – definovaných nejen fyzicky, institucionálně, ale i společensky, představuje přitažlivé pole pro zkoumání a objevování. Mimo jiné i proto, že vstup do veřejného prostoru je sám o sobě konfrontací s momentem nebezpečí.

Vstup za hranice uzavřeného prostoru je pro mě atraktivní i kvůli pozici diváků. Ve veřejném prostoru, jak jsem zmínila, se rozšiřuje pole diváků o kolemjdoucí, kteří jsou náhodní, i přesto aktivní, a o kolemjdoucí, kteří netuší, že se stali diváky. Umělecké události se tak otevírají širšímu publiku. Když přemýšlím o budoucích vizích pro projekt ARTakeaway, neubráním se ani obávám, aby se z termínů jako je přístupnost a dialog nestaly vyprázdněné fráze, jak se často bohužel děje. V tomto ohledu bych ráda do budoucích realizací přizvala komunity, či usedlíky, které v dané lokalitě působí či tvoří. Tímto způsobem si umím

³⁴ KNESCHKE, Jana. Veřejný prostor soukromých potřeb. Online. Artkl. 2010-03-31. Dostupné z: <http://artkl.org/tema-mesice/verejny-prostor-soukromych-potreb>. [citováno 2023-05-03]

představit protnout principy, které nastiňuji v první kapitole s vizemi, které přibližují zde.

2.7 Pomlka

Výše jsem psala o vyčerpání a tady nastává chvíle, kdy se při čtení této diplomové práce také můžete cítit vyčerpání. Snažím se dojít od někud někam, ale třídění vlastních myšlenek a snaha je poskládat do souvislých vět, je pro mě někdy obtížná, pro vás možná jejich pochopení taky. V procesu tvorby někdy přijde moment, kdy už nevíte, co dál. Kdy víte, že se něco musí stát, ale nevíte, co to má být. Kdy ztrácíte motivaci i sílu argumentovat i myslet, kdy prostě cítíte vyhoření. Možná se tak cítíte právě teď. V takové chvíli bych chtěla nabídnout tři osvědčená rozptýlení, které mi při tvorbě opakovaně pomáhají. Prvním je dort. Dejte si dort, nebo prostě sladké. Ideálně něco, co byste si normálně nekoupili. Nehleďte na cenu, tohle jsou dobře investované peníze. Dort se stal neodmyslitelně důležitou součástí naší spolupráce s Fedirem. Pak je to písnička, ideálně z kategorie guilty pleasure, v kombinaci s freestyle tancem. Něco, u čeho vydechnete, co vám naplní ty nezákladnější emocionální potřeby. Písnička s freestyle tancem nejlépe funguje při kolektivních zkouškách, z reproduktoru, ne sluchátek. A hodně nahlas. Nestydte se, že si potřebujete pustit právě tuto písničku, hranice vkusu v tuto chvíli neexistují. Někdy je třeba pustit písniček víc nebo jednu dvakrát za sebou, protože ostatní členové týmu potřebují také uklidnit. Čas tomu vyhrazený není zbytečný.

2.7.1 Čas

Během zkoušení se často stane, že máte konstantní pocit, že plýtváte časem. Čas je totiž v procesu divadelní zkoušky něco naprosto hodnotného. Čas na práci, čas na přemýšlení, čas na ohledávání, čas na chybování, čas na nalezení nových cest. Zkusím tady teď vytvořit prostor, při kterém budeme plýtvat časem. Protože plýtvání časem může být nástroj k tomu, abychom něčeho dosáhli, nebo se jen usebrali odněkud někam jinam. Do jiného neznámého území.

Nabízím tedy hru.



3 Hranice formy

Každá jednou zrozená divadelní forma je smrtelná; každá forma se musí obrodit a její nové počety ponese znaky všech činitelů nového prostředí.³⁵

Nástává kapitola, kterou nemám jasně formulovanou. I přesto jí v kontextu práce vnímám jako podstatnou, ne-li nejpodstatnější. Pokusím se prostřednictvím ní o zachycení mého současného myšlení o divadle, potažmo o umění. Snaží se zmapovat neznámá území, přičemž celá představuje moment nebezpečí. Píšu jí skrze roli tazatele, někde se snad snažím navrhnout odpovědi, abych je zároveň v tuto chvíli, při aktu psaní, souběžně rovnou zpochybnila.

3.1 Oddivadelňování divadla

Abychom divadlo na celém světě zachránili, musíme z divadla téměř všechno teprve vymýtit. Tento proces sotva začal a možná nikdy neskončí. Divadlo si žádá permanentní revoluci.³⁶

Jan Dvořák v úvodu knihy Denisy Václavové a Tomáše Žižky *Site specific* pracuje s termínem „oddivadelňování divadla“³⁷, jako principu, kdy umění začíná prosakovat mimo jemu vyhrazené prostory, ale zároveň i akt, kdy divadlo začíná morfovat do jiným médií. Tento termín mi přijde příznačný i pro mé uvažování. Domnívám se totiž, že pojem „divadlo“ začíná být značně mrtvolný termín.

Divadlo je prostředek ke sdílené zkušenosti. Je určitým typem dialogu. Spousta prostředků (formálních i obsahových), které se na divadle nebo obecně v umění používají, tomuto sdílení brání, vytváří hranice. Oddivadelňování divadla pro mě tedy znamená otevírání se novým impulsům a stírání hranic mezi jednotlivými uměleckými disciplínami. Je to proces, kdy se musí něco vyjmout, něco jinak přeskupit, něco spojit, aby se něco nového mohlo stát. Je to proces mapování neznáma.

³⁵ BROOK, Peter. Prázdný prostor. Praha: Panorama, 1988. s. 20. ISBN: 402-22-855.

³⁶ BROOK, P. *Prázdný prostor*, s. 133

³⁷ VÁCLAVOVÁ, D. a Tomáš Ž., DVOŘÁK, J. ed. *Site specific*.

3.1.1 Hranice přesvědčení

Chtěla bych se teď krátce zastavit u hranic přesvědčení. Tím mám na mysli jistý souhrn, penzum informací, které nám utváří nějakou danost. Tak třeba vím, že v moři jsou ryby. Co se stane, když v moři ryby nebudou? Je to stále ještě moře? Nebo ho musím pojmenovat *moře bez ryb*, abych dala najevo, že v té kolektivní danosti (kolektivní znalosti), je něco jinak? Takže tak nějak všichni kolektivně víme, že v divadle jsou herci. A nějaké funkce a nějaké jeviště a hlediště a někteří tuší i o existenci techniků. Když mojí rodině, která nemá s uměním nic společného, začnu vysvětlovat jaké divadlo to vlastně dělám, nerozumí mi, jsou zmatení. Toto zmatení pramení z ustáleného chápání tohoto pojmu. Divadlo bez herce pak působí, jako kdybych jim vyprávěla o moři bez ryb – odkývou mi to, ale jsou naprosto zmatení. Nabourávám tím totiž jejich hranice přesvědčení. Některé věci bereme jako automatické danosti, abychom se mohli posunout dál, je třeba tyto danosti podrobit zevrubnému přehodnocení.

3.2 Redukce, absence, nic

K napsání této kapitoly mě inspirovalo sympozium „*Je PowerPoint budoucností divadla?*“, které jsme v rámci našeho výzkumu realizovali s Fedirem Kisem. Ptali jsme se návštěvníků, kteří si sympozium přišli poslechnout, bez čeho se podle nich divadlo neobejde. Co vnímají jako esenciální. Zaznělo 10 věcí: diváci, hlas, člověk, prostor, zážitek, světlo, zvuk, intenzita, herec, myšlenka + 2 byly dodány v průběhu diskuze: materiál a potlesk. Dalším krokem bylo tyto složky poskládat podle důležitosti od prvního do posledního. Takto dopadl výsledek:

- 1.Diváci
- 2.Člověk
- 3.Hlas
- 4.Prostor
- 5.Intenzita
- 6.Zážitek
- 7.Světlo
- 8.Myšlenka
- 9.Herec
- 10.Zvuk

po diskuzi:

11.Materiál

12.Potlesk

První, co mě překvapilo bylo, že herce v důležitosti nahradil prostě člověk. Zároveň mě překvapilo, jak nízko se objevila myšlenka – až na osmém místě, za zážitkem i intenzitou, kterých lze tedy podle většiny docílit bez jasně formulovaného záměru. Hlas je důležitější než světlo. Prostor je důležitější než myšlenka.

V této souvislosti jsem začala přemýšlet, co všechno lze zredukovat, aby divadlo stále zůstalo divadlem. Pokud jsem výše psala, že v galerii může být vystavené „nic“ a není to už nijak šokující jev, co by „nic“ bylo na divadle? Je to člověk, který projde prostorem, a kterého jiný člověk pozoruje, jak popisuje v nejzákladnější podobě akt divadla Brook?³⁸ Nebo je to v kontextu dnešního postmoderního a postspektakulárního světa prostor nasvícený jednou parou, který někdo pozoruje? Nebo je to auto, které projede kolem na ulici, a jehož pohyb si v tu chvíli zvědomíme? Co je v současnosti nejminimálnějším prostředkem k tomu, aby vznikl akt divadla?

Napadá mě celá řada příkladů, kdy ve větší nebo menší míře došlo k absenci jedné nebo více složek ze zmíněného seznamu. Nebudu se zabývat absencí intenzity, zážitku a myšlenky, které všechny stojí na velmi silně subjektivním názoru. Stejně tak nebudu psát o absenci prostoru, což do důsledku není možné. Za to se podívám blíže na příklady, kde absentovaly základní divadelní složky, bez kterých se tradičně chápané divadlo neobejde: herec, divák a potlesk.

3.2.1 Bez herce

Případů, kdy na jevišti absentuje herec (nebo prostě živý člověk) mě napadá hned několik. Je to například objektová opera *Stifters Dinge* Heinerja Goebbelse. Namísto herce tu hlavní roli hrají klavíry (ovládané stroji), bazény s bublající kapalinou, projekce, světla, mlha a nahrávky textů. Goebbels nazývá cestu k inscenaci *Stifters Dinge* cestou k rozvíjení estetiky nepřítomnosti.³⁹ Nepřítomnost

³⁸ BROOK, P. *Prázdný prostor*, s. 11

³⁹ JIŘIČKA, Lukáš. *Dobyvatelé akustických scén: od radioartu k hudebnímu divadlu: Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring*. Praha: NAMU, 2015. s. 280. ISBN 978-80-7331-375-3.

tu však nevyvolává pocit chyby nebo glitche, umocňuje přítomnost jiné síly, hlubšího ponoru do významů, které nejsou interpretovány tělem, ale které k nám promlouvají citlivou kompozicí objektů. *Jako tělo bez orgánů funguje i celá inscenace, což však neznamena, že je prázdná a mrtvolná.*⁴⁰ V českém kontextu pak podobný princip využívá Apolena Vanišová a Petr Krushka v díle *Kračun*. *Kračun* je stejně jako *Stifters Dinge* mechanická objektová performance, kde se *multimediální systém stává prostředkem animace.*⁴¹ V obou těchto inscenacích je na scéně lidské tělo přítomno pouze skrz hlas předtočených nahrávek.

Oba zmíněné projekty fungují jako jakási asambláž výtvarných, performativních a literárních prvků. Pro hraniční tendence divadla, které formálně stojí mezi výtvarnou instalací a divadelní inscenací, a kde je absentující herec, existuje termín německého teatrologa André Eiermanna „postspektakulární divadlo“, který ve své knize *Dobyvatelé akustických scén* vysvětluje Lukáš Jiříčka.

Postspektakulární divadlo na otázku, jestli je pro divadlo nezbytné mít na scéně živého herce či performeru, jestli nestačí pouze objekt, na který se upíná divákova pozornost, odpovídá nejen potlačením divadelního jednání, ale i úplným vyloučením živého těla ze scény.⁴² Absence herce či performeru, stejně jako absence lineární narace otevírá větší prostor pro divákovu imaginaci i interpretaci. Zmíněná díla nevysvětlují, ale přdestřují. Dělalí z diváka spoluautora, což je i princip, o který se pokoušíme v společné práci s kolegou Fedirem Kisem.

3.2.1.1 Power.point

Na následujících stránkách bych chtěla přiblížit divadelní jazyk, který rozvíjíme v tandemu s Fedirem Kisem, a který také stojí na absenci herce na jevišti. Jako hlavní médium nám slouží psaný text, jehož podobu ve formě filmových titulků přesouváme na plátno. Takto jsme realizovali dva projekty: první s názvem *The tool to get here*, druhý s názvem *Power.point*, který byl podpořen grantem SGS,

⁴⁰ JIŘIČKA, L. *Dobyvatelé akustických scén: od radioartu k hudebnímu divadlu: Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring*. s. 283

⁴¹ Apolena Vanišová a Petr Krusha. Vystavující – Ročník 2020. Online. 2020. Dostupné z: <http://artakeaway.cz/portfolio/kracun/>. [citováno 2023-04-20]

⁴² JIŘIČKA, L. *Dobyvatelé akustických scén: od radioartu k hudebnímu divadlu: Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring*. s. 266

což nám umožnilo hlubší ponor a prostor pro výzkum. K výzkumu nás vedl především zájem o přechodové plochy mezi literaturou, filmem, divadlem a instalací a snaha je nějak pojmenovat a uchopit.

3.2.1.1.1 Divadlo jako kniha

Jak jsem zmínila, naše projekty stojí na holém textu, který metodou verbatim, tedy věrného přepisu autentických rozhovorů, přenášíme na plátno. Nedochozí tu tedy jen k absenci herce, ale i k absenci obrazu a redukování zážitku na „pouhé“ čtení titulků. Což je do jisté míry velmi abstraktní. Divák si sám dotváří vlastní obraz i kontext, v kterém se text odehrává. Dá se tedy s jistou nadsázkou říct, že výsledné dílo je stejným dílem diváka, jako naším.

Literární text, stejně jako každé jiné umělecké dílo, předpokládá dialog – komunikaci se čtenářem, divákem, návštěvníkem. I když čteme knihu, text si dotváříme ve vlastních hlavách. Dejme tomu, že dostaneme informaci, že hlavní postava je muž s hnědými vlasy, který nosí brýle. Každý si představíme jinou hlavní postavu, na základě naší individuální zkušenosti a představy, byť znaky (hnědé vlasy a brýle) budou u všech stejné. Proces čtení je tak sám o sobě aktem, při kterém se z čtenáře stává spoluautor. Z této myšlenky vycházíme, přičemž přidáváme prvek, který je vlastní živému umění – a to společný čas a prostor.

Někdo může namítnout, že toho po divákovi chceme poměrně dost. Potřebujeme, aby udržel pozornost, ale také aby byl ochotný na tuto minimalistickou hru přistoupit. Eliminací scénografie, herců, světel a dalších spektakulárních prvků otevíráme divákovi volné hrací pole – sám si dotváří vnitřní spoje v díle. Zajímavý a vzrušující je pro nás fakt, že za jeden večer vznikne v jednom prostoru ne jedno představení, ale hned několik – podle počtu diváků. S nadsázkou lze tak říct, že jde o interaktivní divadlo pro introverty.

Samozřejmě je otázkou, nakolik je vizualizace textu automatická, nebo jde-li o dovednost, kterou je třeba trénovat a kultivovat. *„Když se člověk nějak jako uklidní, před tím videem a přistoupí na to, že se bude dívat na tohle, což samo o sobě není příliš atraktivní podívaná, ale když jako se na to akomoduje, na tenhle*

typ vyprávění, tak si myslím, že to lidi akceptují, divák to přijme a začne se na to dívat jako na obrazy. Že je to podobný, jako když si čteš knihu, kdy ti vyvstává taky nějaký druh obrazu přitom čtení. A ve chvíli kdy si na to navykneš, tak to projde," popisuje vlastní zkušenost konceptuální umělec Tomáš Svoboda, který s titulky také ve velké míře pracuje, a s kterým jsem v rámci výzkumu *Power.point* vedla rozhovor.⁴³

3.2.1.1.2 Divácká percepce

Když jsme pracovali na první performance *The Tool to Get Here*, podrobovali jsme různé fáze procesu okamžité divácké reflexi. Ukázalo se, že byť každý je v menší či větší míře zvyklý číst, ne každý je schopný „jenom číst“, bez dalšího impulsu. Začali jsme tedy do procesu zkoušení (a pak i do výsledného tvaru) zapojovat zvuk. Použití zvuku pomáhalo divákům udržet pozornost, zároveň ale zvuk, a především hudba, vytvářely další rámec a komunikační kód, podle kterého diváci výsledek četli a jak si ho vizualizovali. Jako nejúčinnější se nám nakonec osvědčilo pracovat s velmi subtilními zvuky – reálnými nahrávkami z prostředí, kde zrovna hrajeme – a jejich vrstvení. Tím jsme u diváků docílili mírného zmatení – co je reálný zvuk a co umělé. Dobře to funguje například u pasáží, kde vyloženě chceme navodit znepokojující atmosféru, ale zároveň se chceme vyvarovat příliš ilustračním a nápadným mechanismům. Když už někde použijeme hudbu (nikoliv zvuk), má v kontextu celého představení důležité postavení, protože jsme si vědomi, jak zásadní šok to divákovi, který do té doby „pouze četl“, přinese. S tímto šokem pak pracujeme vědomě právě tam, kde máme pocit, že bychom diváka mohli ztratit a potřebujeme zpět získat jeho pozornost.

Při přípravách zkusíme vždy různé varianty i intenzity zvuku a světla a společně se dobíráme ideálního balancu, což se může zdát jako poměrně snadná práce. Ovšem ve chvíli, kdy fokusujeme divákovu pozornost na jednu činnost (přičemž odstraníme vizuální stimuly ve formě obrazu), tak se každý zvuk, změna světla, sebemenší pohyb promění ve velkolepé gesto. To je mnohdy velmi funkční, někdy ale hodně zrádný efekt, který se snažíme mít od začátku do konce na paměti.

⁴³ V této kapitole jsem zpracovávala a do jisté míry kopírovala vlastní text z kapitoly *Problematika autorství*, který je součástí závěrečného článku napsaného pro grant SGS.

V klasickém divadle je slovo recyklováno skrz herce a jeho postavu, text je říkán určitým tempem, hlasem a citovým zbarvením, což nám servíruje způsob, jakým k nám text a jeho sdělení doputuje. Když odstraníme herce, je tahle práce na divácích. Jako hlavní devizu zvolené formy spatřuji především v jejím využití na témata, která se skrz obraz problematicky sdělují. Když volíme ke sloům vizuální obraz nebo divadelní situaci, je v tom do jisté míry otisknutý náš názor, obraz nebo akce jsou tak svým způsobem politickým gestem. Když divadlo okleštíme na pouhé slovo – a to v jeho dokumentární (autentické) podobě, konečným článkem, který si tvoří názor a kontext je divák sám.



Power.point, Vzlet, Praha 2022
Foto: Johana Bártová

3.2.2 Bez potlesku

Potlesk je nazírán jako integrální součást diváckého zážitku. Na jedné straně je projevem uznání tvůrčímu týmu, na druhé straně představuje i jakousi formu souhlasu, který diváci vysílají směrem k jevišti na znamení, že tvůrci splnili určitá

očekávání. Vytváří tak mocenskou dynamiku mezi diváky a jevištěm. Hlediště hodnotí, jak se povedlo jevišti naplnit jeho očekávání. To je z mého pohledu v kontextu současných divadelních tendencí, které rozdíl mezi jevištěm a hledištěm přinejmenším rozmazávají, naprostý přežitek. Neměli by v těchto případech tleskat spíše tvůrci divákům?

Zároveň je potlesk i automatický reflex, kterým zpečetíme závěr představení, což mnohdy funguje jako únik od zrovna prožitého. Jasně určuje hranice konce, což vnímám jako problematické zvláště u inscenací, které jsou svým obsahem nějakým způsobem burcující, a které tak potlesk ze své podstaty umrtví. Jeden takový zážitek se mi stal na festivalu *Ruhrtrienalle* v německém městě Bochum v roce 2018. Byla zde uvedena inscenace *Black Priviledge* jihoafrické tanečnice Mamely Nyamzy. Inscenace akcentovala hned několik provokativních témat: objektivizaci ženského těla, rasovou i genderovou diskriminaci, instagramový narcismus a do jisté míry i současnou úlohu umění. Na konci jsme byli vyzváni, abychom netleskali a opustili hlediště. Publikum bylo z takové výzvy zmatené a ozvalo se několik rozpačitě tleskajících rukou. Nakonec se po opakovém apelu všichni bez potlesku odebrali ven, ale s několika rozhořčenými výtkami. Jakoby snad odepření potlesku byl nějaký podvratný akt páchaný ďábelskými tvůrci na divácích. Ono rozhořčení si vysvětluji tím, že s absencí potlesku přišla i absence iluze konce. Ona legitimizace toho, že co jsme viděli bylo jenom divadlo a teď už se nás to netýká. Odepřením potlesku jsme tak přišli i o možnost vykonat jím očištný rituál od zrovna viděného.

O tom, jak absolutní moc může potlesk na divadle mít dokládá akce stará téměř dvě dekády, a to happening s názvem *Ukradené ovace*⁴⁴ divadelní skupiny Krepesko. Ti spolu s Vítem Klusákem, který celou akci natáčel, ukradli v únoru 2005 v Národním divadle „děkovačku“, tedy závěrečný potlesk diváků hercům a tvůrcům. Akce se tenkrát dočkala velmi hysterické reakce ze strany ND, absence tu znamenala absolutní znesvěcení divadelního svatostánku i hereckého umění. Přední pražská scéna prošla od té doby výraznou proměnou a stejný akt by dnes takové pozdvižení rozhodně nespustil, na české divadelní scéně ale stále existují

⁴⁴ KLUSÁK, Vít. *UKRADENÉ OVACE (The Stolen Ovation)*. Online. 2007-03-10. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=zZ-DvvpvUR4>. [citováno 2023-05-14]

instituce, v kterých by ukradení potlesku stejnou bizárií, jako v ND roku 2005, vzbudilo.

3.2.3 Bez diváků

Nakonec ani to nejesenciálnější, to, co dělá divadlo divadlem – divák, nemusí být divadla součástí. Tuto největší pravdu o divadle zpochybnilo fungování divadla v době covidu. Pandemie zásadním způsobem ovlivnila uměleckou praxi, na delší čas přímo znemožnila umělcům vystupovat živě. Umění prostoupilo online prostředím a především u divadla došlo k zásadnímu redefinování toho, co znamená „divadelní zážitek“.

Pro herce a performery je podstatná zpětná vazba diváků a jejich energie. Nepřítomnost diváků znamenala, že si herci museli zvyknout hrát před prázdným divadlem. *Činohra má rozezkoušené dvě inscenace a tento týden bychom se měli dostat do fáze, kdy uskutečníme premiéry bez diváků.*⁴⁵ Taková věta by se před pandemií jevila přinejmenším jako oxymoron.

Divadla se musela adaptovat na vzniklou situaci a vymyslet strategie přežití. Ve velké míře začala svá představení streamovat, některé scény, v čele s vlajkovou lodí Národní divadlo, začaly přicházet s novými hybridními formáty, které kombinovaly performativní principy s jinými médii. To, co vzniklo z módu přežití, tak zajímavým způsobem rozčeřilo ustálené divadelní vody. Z masy diváků se zacílilo na diváka jednoho nebo na abstraktní diváky sedící za obrazovkami svých počítačů. Covid nastavil divadlu nové paradigma. Nejenže se divadelní produkce děly bez živé přítomnosti diváků, divadlo díky tomu začalo morfovat k jiným médiím, čímž v podstatě redefinovalo, co divadlem ještě *může být*.

3.3 Rhizomatické umění

3.3.1 Co je rhizom?

⁴⁵ GAVRINĚV, Vojtěch. *Divadlem prolétl koronavirus. Nyní místo hraní pro diváky pomáhají hygieně*. Online. Seznam Zprávy. 2020-10-28. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/divadlem-proletl-koronavirus-nyni-misto-hrani-pro-divaky-pomahaji-hygiene-126385>. [citováno 2023-04-25]

S termínem rhizom jsem se setkala v knize *Tisíc plošin* Gillesse Deleuze a Félixě Guattariho. Rhizom definují jako nehierarchický a decentralizovaný systém růstu, který se větví skrze mnoho různých spojení. Rhizom je založen na výměně, partnerství, sdílení, je utvářen stejnou měrou všemi složkami. V přírodě představuje takový rhizomatický systém například mycelium. Rhizom stojí v protikladu tzv. arborescentnímu schématu, podle kterého strukturujeme své myšlení jako strom (a který tvoří základ dosavadního západního modelu myšlení).⁴⁶ Z kořenů vyrůstá kmen, z něho větve, a z nich další větve – jde o myšlení vertikální, zatímco v rhizomatickém přístupu jde spíše o horizontalitu. *Strom je příbuzenství, ale rhizom je spojenectví, jedině a pouze spojenectví.*⁴⁷ Rhizom se může na nějakém místě přerušit nebo přetrhnout, v takovém případě se bude ale rozvíjet dál po některé ze svých linií nebo po liniích jiných. Deleuze a Guattari to ilustrují na příkladu mravenců. I když je zničené téměř celé mraveniště, mravenci se nepřestanou utvářet dál.⁴⁸

Rhizomatický způsob myšlení tak namísto kořene, kmene a větví nabízí proměňující se síť, která nemá jasně definovaný začátek ani konec, která se zcela volně rozpíná a mezi sebou komunikuje. *Mapuje způsob myšlení, který operuje stále v nějakém meziprostoru a mezičase.*⁴⁹

3.3.2 Divadlo – rhizom?

Nazírat divadlo rhizomatickým způsobem pro mě představuje vnitřní definici umělecké cesty, kterou bych sama ráda prozkoumala. Rhizomatickým uměním míním umělecké přístupy, které se nedrží tradičních hierarchií a struktur. Více než samotný výsledný tvar, ke kterému ani nemusí dojít, mapuje procesuální vztahy tvorby – čímž jde proti utilitární funkci divadla. Je to otevřený systém, který spílá normativnímu způsobu přemýšlení i systému. Vyznačuje se otevřeností, vzájemnou propojeností a odmítáním pevného významu a interpretace.

⁴⁶ TURZÍKOVÁ, Tereza. *Zázvor, nikoliv strom*. Online. A2. 2019, č. 10. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2019/10/zazvor-nikoli-strom>. [citováno 2023-05-01]

⁴⁷ DELEUZE, Gilles a Félix GUATTARI. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann, 2019. s. 35. ISBN 978-80-87054-63-5.

⁴⁸ DELEUZE, G. a GUATTARI, F. *Tisíc plošin*, s.16

⁴⁹ RIZOM. Slabikář Ateliéru intermédií FaVU. Online. 2009. Dostupné z: <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/rizom> [citováno 2023-05-01]

Rhizomatické umění přímo počítá s diváky jako spoluautory vytváření významu. Diváctví je aktem, který nerozdělujeme na aktivní nebo pasivní, který je *přítomný*. Rhizomatické umění vyzdvihuje význam vzájemné propojenosti, rozmanitosti a experimentování. Nepotřebuje herce ani režiséry, nepotřebuje žádné ustálené funkce a umělecké hierarchie, jde o decentralizovaný způsob umělecké tvorby. *V rhizomu nejsou body nebo pozice, jsou zde pouze linie.*⁵⁰ A linie pro mě v tomto případě tvoří vazby, propojení. Nabourává tradiční pojetí autorství i jednoznačné interpretace, a především je osvobozené od reprezentace významů. Porušuje linearitu vyprávění i vývoje. Rhizomatické umění je provázané, propustné a prosakující, neodděluje od sebe formy, namísto toho vyzdvihuje princip heterogenity (*libovolný bod rhizomu může i musí být spojen s kterýmkoliv jiným*)⁵¹. Porušuje zautomatizovaný řád a narušuje naše kolektivní hranice přesvědčení.

Nepíšu nic nového, stejné věci formulovali už jiní a daleko fundovanější. Rhizomatické umění je tak především můj vlastní, velmi osobní, termín, který nejlépe zpodobňuje mé přemýšlení o divadle, potažmo umění, a zdůrazňuje kvality, kterým bych se jednou ve své tvorbě chtěla přiblížit. A protože rhizom je neustále proměňující se síť, která nezačíná ani nekončí, neberu tuto kapitolu za definitivní. Je to jakýsi záznam momentu uvažování v mém myšlenkovém mraveništi, který má v kontextu této práce, minimálně pro mě, svoje opodstatnění.

3.4 Závěr kapitoly

Tato kapitola pro mě byla důležitou sumarizací zásadních myšlenkových bodů, které iniciovalo zabývání se divadlem, kde něco *chybí*. Niterně cítím, že umění potřebuje změnu paradigmatu a jazyk, který bude odpovídat realitě dnešního světa. Cestu k tomuto novému jazyku vnímám skrz narušení daných norem a prozkoumávání neznámých teritorií, což je z hlediska dramaturgické strategie i princip absence.

Přemýšlím, jestli nenastal čas vzdát se pojmu *divadlo*, jehož hranice jsou natolik rozptýlené a rozmazané, že pakliže disponujeme dobrým argumentačním

⁵⁰ DELEUZE, G. a GUATTARI, F. *Tisíc plošin*, s. 15

⁵¹ DELEUZE, G. a GUATTARI, F. *Tisíc plošin*, s. 13

materiálem, můžeme za divadlo prohlásit v podstatě cokoliv. Podle slovníku je divadlo budova, instituce, forma umění, inscenace a jev, který v určitém okamžiku někdo sleduje, pozoruje.⁵² Výše jsem se snažila nastínit paradox, který pojem divadlo představuje. Divadlem můžeme nazvat tvar bez herce, potlesku a dokonce i bez diváků. Domnívám se, že divadlem může být v současné době i proces nebo samotná myšlenka. Daleko větší smysl mi tak v kontextu dnešního *oddivadelňování* dává smysl používat prostě termín umění. Vrchol propojování různých forem a přístupů pro mě pak tvoří v souvislosti s uměním termín *rhizom*, který nastiňuji před samotným závěrem. Tuto kapitolu chápu nikoliv jako vkročení do neznámého teritoria, nýbrž jako volný pád do nezmapované tvůrčí krajiny, kterou se snažím pojmenovat ve stejné chvíli, jako se v ní ztrácím.

⁵² *Divadlo*. Online. Akademický slovník současné češtiny. Dostupné z: <https://slovníkcestiny.cz/heslo/divadlo/0/15340>. [citováno 2023-05-04]

4 Boření hranic

Hranice představují vymezení různých prostorů, hmotných i nehmotných. Ať už se jedná o stěny místnosti, předěl mezi jevištěm a hledištěm nebo práh mezi různými médii i světy, hranice vytvářejí určitý rámec. Nevnímám je však pouze jako subverzivní prvek, který je nutné zbořit, překročit, vymýtit, překonat, ale jejich zvědomování pro mě představuje mimo jiné i důležitý dramaturgický nástroj. Jako ukazatele jasně vytyčených území nás nutí přemýšlet za jejich horizont, čímž paradoxně slouží k otevírání nových uměleckých cest, přístupů a konstruktů.

Zkoumání uměleckého světa optikou hranic mi umožňuje zamyslet se nad zautomatizovanými vzorci a řády, které jsou vlastní performativním i výtvarným žánrům. V kontextu této práce mě podněcují k přehodnocování nejenom konvenčního chápání divadelní funkce, prostoru i formy, ale nutí i k přezkoumání vlastního uvažování ve vztahu k uměleckému světu, k vlastní tvorbě i k sobě samé. Hranice představují předěl mezi dvěma rovinami, vytváří dichotomii vztahu – buď a nebo, tím staví do pozice, kdy si vůči oběma rovinám musím vytvořit vztah, vymezit se, přizpůsobit, zpochybnit je nebo obejít a vytvořit rovinu vlastní, alternativní. Hranice tedy nejsou jenom překážkou, ale i katalyzátorem tvorby.

4.1 Hranice jako nástroj změny

Přítomnost hranic podněcuje k přemýšlení a vyvolává otázky. Jak jsem zmínila dříve, nutí k přehodnocování zavedených postupů a udržuje tvůrce ve střehu. Dochází k přezkoumání, jakým způsobem tvořím, jakým způsobem pracuji s divákem, jakým způsobem komponuji a pracuji s významy. Vnímání hranic a otázek, které jejich přítomnost generuje, bylo typické pro všechny radikální linie 20. století. Minulé století na tyto otázky odpovídalo manifesty, které nekritizovaly pouze dílčí aspekty, svojí radikalitou směřovaly k naprosto novým modelům estetiky i přemýšlení. Z toho důvodu pro mě manifesty pomyslné překračování (nebo minimálně nabourávání) hranic zhmotňují.

Manifesty poskytují umělcům nebo uměleckým skupinám platformu, skrze níž mohou vyjádřit své umělecké vize. Jsou prostorem inovativních a mnohdy radikálních a provokativních myšlenek, které se podílejí na přeměně tvůrčí krajiny. Svou podstatou odvážně vstupují do neznámých území. Formulují nejen představy o lepším umění, ale i lepší společnosti. Jsou apelativní a svojí urputností křičí po změně. *Vytvářet manifest znamená představovat si nebo halucinovat Zemi zaslíbenou, ať už je kdekoli.*⁵³ Leckdy opravdu směřují více k utopii, nežli k realitě, vždycky ale směřují vpřed.

Manifestům je společná touha posouvat hranice toho, co je v umění považováno za přijatelné. A to se neustále proměňuje. Jsou prostorem nejistoty a nových objevů. *To manifest is to perform.* I když jsou manifesty otázkou spíš minulého století, pro mě představují cestu jak vymezit vlastní pozici a tvůrčí prostor v uměleckém světě, na který nahlížím do velké míry kriticky. Tato práce pro mě v kontextu manifestů představuje jakýsi prolog k něčemu, co by v budoucnu mohlo být mojí vlastní halucinací *Země zaslíbené*.

⁵³ DANCHEV, Alex. *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists*. Penguin Classics, 2011. s. 28. ISBN 978-0-141-19179-9. Původní text: „To make a manifesto is to imagine or hallucinate the Promised Land, wherever that might be.“ Vlastní překlad autora práce.

Závěr

Na začátku konce.

Tato diplomová práce mi poskytla prostor nejenom se ohlédnout za již proběhlými projekty, ale poskytla i příležitost k pohledu dopředu – pomohla formulovat teritorium, které bych ráda zkoumala dále. Proces psaní této práce nebyl jednoduchý, představoval chůzi v písku – pevná půda pod nohama prakticky neexistovala, neustále jsem se propadávala, někdy mírně jindy hlouběji, snažila jsem se v tomto terénu našlapovat opatrně, v domnění, že mi to cestu snad zpříjemní. Nevím, jestli jsem nakonec řekla vše, co jsem měla touhu říct. Možná jsem nakonec neřekla vůbec nic.

V první kapitole jsem se snažila přiblížit práci, která mě momentálně nejvíce naplňuje – práci s odsouzenými. Začala jsem tím, co je mi v současnosti nejbližší, co mám v bezprostřední blízkosti, v čem se ocitám. Zároveň je první kapitola nejkonkrétnější v tom, co pojmenovává. Divadlo pro mě skrz tuto zkušenost zhmotnilo nejen nástroj sociální rehabilitace, ale práci na klasickém textu se pro mě rehabilitovaly i prostředky divadla činoherního. V druhé kapitole jsem seznámila s podhoubím vlastních projektů ve veřejném prostoru a formulovala styčné body, které mně z těchto zkušeností vyvstaly. Navracením k již proběhlým projektům jsem se pokusila definovat, co mi změna prostoru od uzavřeného k otevřenému nabízí. Třetí kapitola je mým subjektivním zamyšlením se nad hranicemi samotného divadla. V této kapitole jsem unikla do více či méně intuitivních rovin. Zásadní pro mě bylo nastínit kapitolu o rhizomatickém způsobu přemýšlení ve vztahu k tvorbě, jelikož nejpřesněji vyjadřuje můj současný stav uvažování nad uměním. Zatímco celou práci otevírám způsobem práce, v kterém jsem uplatnila principy klasického činoherního divadla, končím jí absolutním odklonem od těchto principů.

Poslední kapitolu jsem věnovala reflexi hranic ve vztahu k tvůrčímu procesu a myšlení. Krátce jsem se věnovala manifestům, jakožto prostředkům k boření hranic. Manifesty sice mají roli jakýchsi utopických provolávačů slibnějších zítřků, jsou ovšem důležitým záznamem tvůrčí atmosféry doby i myšlenek, které

někdejší hranice překračují. Jejich kvalitu pak spatřuju právě ve schopnosti změnu efektivně formulovat. Jasně a do slov.

Byť v práci nepřináším úvahy, o kterých by nepsali jiní už dávno přede mnou, pokus o vlastní verbální záznam myšlenkových toků a skrumáží byl pro mě klíčový. Vědomou prací s hranicemi (těmi vnějšími i vnitřními, hlavními i dílčími) jsem se snažila pozorovat území, která za těmito hranicemi leží. Většina z nás zná chvíle, kdy se v procesu tvorby objevíme na neznámém území a panikaříme, co dělat, protože připravený plán či záměr nefungují. Skrz vlastní praxi se mi však ověřilo, že čím víc se v neznámých územích cíleně ocitám, čím víc zakouším momenty nebezpečí, tím líp se v nich učím fungovat a rozhodně míň panikařím.

Tuto diplomou práci ukončuji legendární Wittgensteinovou větou: *„O čem nelze mluvit, o tom se musí mlčet.“*

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

BOAL, Augusto. *Theatre of the Oppressed*. London: Pluto Press, 2019. ISBN 978-0-7453-3929-0

BROOK, Peter. Prázdný prostor. Praha: Panorama, 1988. ISBN: 402-22-855.

COVERLEY, Merlin. *Psychogeography*. Harpenden, UK: Oldcastle Books, 2018. ISBN 978-0-85730-217-5

DANCHEV, Alex. *100 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists*. Penguin Classics, 2011. ISBN 978-0-141-19179-9

DELEUZE, Gilles a Félix GUATTARI. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann, 2019. ISBN 978-80-87054-63-5.

FREIRE, Paulo. *Pedagogika utlačovaných*. Praha: Neklid, 2022. ISBN: 978-80-908247-9-9

JIŘIČKA, Lukáš. *Dobyvatelé akustických scén: od radioartu k hudebnímu divadlu: Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring*. Praha: NAMU, 2015. ISBN 978-80-7331-375-3.

KOTTOVÁ, Karina. *Instituce a divák*. Praha: Display, 2019. Cumulus. ISBN 978-80-906381-8-1.

PRENTKI, Tim a Sheila PRESTON, ed. *The Applied Theatre Reader*. New York: Routledge, 2009. ISBN 978-0-415-42887-3

VÁCLAVOVÁ, Denisa a Tomáš ŽIŽKA, DVOŘÁK, Jan, ed. *Site specific*. Praha: Pražská scéna, 2008. Panorama českého alternativního divadla. ISBN 978-80-86102-44-3.

Internetové zdroje

CURWOOD, Steve. *Skrytý život stromů*. Rozhovor s Peterem Wohllebenem pro rozhlasový týdeník Living on Earth (Public Radio International). Přeložil ZEMÁNEK, Jiří. Online. 2018-10-21. Dostupné z: <https://sedmagenerace.cz/skryty-zivot-stromu/>. [citováno 2023-04-18]

FREMROVÁ, Anna. *Penetrace průzračnosti, unikátní oevre, vnitřní jsoucn*. Proč českým galeriím není rozumět?. Online. Deník N. 2023-05-05. Dostupné z: <https://denikn.cz/1137849/penetrace-pruzracnosti-unikatni-oeuvre-vnitri-jsoucn-proc-ceskym-galeriim-neni-rozumet/?ref=list>. [citováno 2023-05-08]

GAVRINĚV, Vojtěch. *Divadlem prolétl koronavirus. Nyní místo hraní pro diváky pomáhají hygieně*. Online. Seznam Zprávy. 2020-10-28. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/divadlem-proletl-koronavirus-nyni-misto-hrani-pro-divaky-pomahaji-hygiene-126385>. [citováno 2023-04-25]

HÁSOVÁ, Hana. *Metoda divadla utlačovaných jako nástroj integrace lidí bez domova*. Brno, 2017. Fakulta sociálních studií. Katedra sociální politiky a sociální práce. Masarykova univerzita. Vedoucí diplomové práce: Dipl.-Theol. Univ. Stanislava Ševčíková, Ph.D. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/pv03v/Hasova_Hana_Diplomova_prace.pdf

HAVLÍČKOVÁ, Šárka. *Divadlo je možností, jak být naživu*. Online. A2. 2010, č. 4. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2010/4/divadlo-je-moznosti-jak-byt-nazivu>. [citováno 2023-04-05]

IREGUI, Jaime. *Veřejný prostor*. Online. Atlas transformace. Dostupné z: <http://www.monumenttotransformation.org/atlas-transformace/html/v/verejny-prostor/2-verejny-prostor.html>. [citováno 2023-04-10]

KIRBY, Emma Jane. *How Norway turns criminals into good neighbours*. Online. BBC. 2019-07-07. Dostupné z: <https://www.bbc.com/news/stories-48885846>. [citováno 2023-09-04]

KLUSÁK, Vít. *UKRADENÉ OVACE (The Stolen Ovation)*. Online. 2007-03-10. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=zZ-DvpvbUR4>. [citováno 2023-05-14]

KNESCHKE, Jana. *Veřejný prostor soukromých potřeb*. Online. Artikl. 2010-03-31. Dostupné z: <http://artikl.org/tema-mesice/verejny-prostor-soukromych-potreb>. [citováno 2023-05-03]

NĚMEC, Jiří a Lenka REMSOVÁ. *S jinou tváří – Neviditelné divadlo v kontextu zkoumání předsudků*. Online. Dostupné z: <https://adoc.pub/queue/s-jinou-tvai-neviditelne-divadlo-v-kontextu-zkoumani-pedsudk.html>. [citováno 2023-04-09]

SMITH, Phil. *Psychogeography Now*. Online. Talk for Edge Hill University, 2016, s. 3. Dostupné z: https://www.academia.edu/22422360/Psychogeography_Now. [citováno 2023-05-10]

TITMARSH, Mark. *Now Voyagers: Psychogeography and time*. Online. Photofile 75 Spring 2005, s. 32. ISSN 0811-0859. Dostupné z: https://www.academia.edu/1576103/Now_Voyagers_Psychogeography_and_time. [citováno 2023-05-10].

TURZÍKOVÁ, Tereza. *Zázvor, nikoliv strom*. Online. A2. 2019, č. 10. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2019/10/zazvor-nikoli-strom>. [citováno 2023-05-01]

VESELÁ, Adéla. *Práce Augusta Boala jako interdisciplinární zdroj dramaterapie*. Olomouc, 2015. Pedagogická fakulta, Ústav speciálněpedagogických studií. Univerzita Palackého v Olomouci. Vedoucí diplomové práce: prof. PaedDr. Milan Valenta, Ph.D. Dostupné z: <https://library.upol.cz/arl-upol/cs/csg/?repo=upolrepo&key=43448771324>

Ostatní internetové zdroje

Program zacházení. Online. Vězeňská služba České republiky. Dostupné z: <https://www.vscr.cz/organizacni-jednotky/veznice-valdice/sekce/program-zachazeni>. [citováno 2023-04-09]

V 10 věznicích a detenčních ústavech startují nové intervenční programy. Online. Advokátní Deník. 2023-02-09. Dostupné z: <https://advokatnidenik.cz/2023/02/09/v-10-veznicich-a-detencnich-ustavech-startuji-nove-intervencni-programy/>. [citováno 2023-04-09]

Specializované oddíly. Online. Vězeňská služba České republiky. Dostupné z: <https://www.vscr.cz/organizacni-jednotky/veznice-valdice/sekce/specializovane-oddeleni>. [citováno 2023-04-09]

Apolena Vanišová a Petr Krusha. Vystavující – Ročník 2020. Online. 2020. Dostupné z: <http://artakeaway.cz/portfolio/kracun/>. [citováno 2023-04-20]

O iniciativě. Online. 2020. Dostupné z: <http://artakeaway.cz/o-iniciative-22/>. [citováno 2023-04-06]. Vlastní text.

Divadlo. Online. Akademický slovník současné češtiny. Dostupné z: <https://slovníkcestiny.cz/heslo/divadlo/0/15340>. [citováno 2023-05-04]

Hranice. Online. Akademický slovník současné češtiny. Dostupné z: <https://slovníkcestiny.cz/heslo/hranice/0/34486>. [citováno 2023-04-08]

Rizom. Online. Slabikář Ateliéru intermédií FaVU. 2009. Dostupné z: <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/rizom>. [citováno 2023-05-01]