



**živé
infrastruktury**

Text: Michaela Čajkovičová, Eliška Peřichová

Na *Dramaturgické pracovně* se podíleli studující a vyučující KALD DAMU: Yanina Arlova, Michaela Čajkovičová, Samuel Černuško, Anastázie Dobrodinská, Adam Dragun, Matouš Gottvald, Marta Ljubková, Lukáš Horn, Lukáš Jiříčka, Tereza Jordanová, Jan Křeček, Matěj Laitl, Terézia Mikléová, Eliška Peřichová, Tomáš Procházka, Alexandra Reljičová, Daria Shalyigina, Pavlína Šmídová, Eva Vrbová

Dramaturgická pracovna

Dramaturgická pracovna, nový předmět na Katedře alternativního a loutkového divadla pražské DAMU, je prvotně prostorem pro setkání a oboustrannou výměnu studujících a vyučujících, která svůj směr, cíl a zadání formuluje právě skrze setkání samotné a sdílenou společnou inteligenci, sensitivitu, zkušenost či spekulativní vizi. Tato svého druhu laboratoř je otevřenou platformou, v níž se témata rodí a animují skrze kolektivní proměňování kompoziční matérie, tesání či opracovávání a zpřesňování. Je to platforma, kde spíše sami studenti mohou být hybateli a novými objevovateli nejen aktuální, ale i možné budoucí podoby této profese. Také se mohou směle stát tvůrci nového pojmového aparátu a příhodného slovníku, které mohou tuto velmi hybridní a těkavou disciplínu definovat v podobě, jež je aktuální a vykračuje mimo mantinely uvažování opřeného například o dramatický text či jinou literární předlohu nebo ustálenou strukturu a formu. Dramaturgický subjekt je těkavé, nestálé povahy. Je součástí divadelního organismu, ale jeho výhodou i nevýhodou je jeho mnohdy skryté konání, málo rozpoznatelný vliv i těžko definovatelná sociální a politická dimenze. Proto je vhodným typem pro kolektivní i individuální zkoumání, protože se v případě dramaturgie nejedná o uzavřený systém, ale nesourodý keř rozbíhavých pravomocí, politik, estetik, pozic. Víme i nevíme, čím dramaturgie je.

Výstupy z pracovny mohou být různorodé – diskuse, texty, manifesty, videa, prezentace, kolokvia, nekonečné porady i rychlé soudy, ale také soupisy omylů, slepých stezek či principů, jež se jeví jako trvalé. V tomto textu přinášíme zprávu o prvním společném semestru, který na základě materiálu společných setkání zpracovaly dvě členky pracovny, Michaela Čajkovičová a Eliška Peřichová.

DRAMATURGIE

Dramaturgie je pojem, který se neustále redefinuje. Proměňuje se v závislosti na kontextu a procesních podmínkách, proměňuje se v čase. Každý nový projekt, každý nově nastavený proces dramaturgiei přetváří. Klademe si otázku, jestli je cesta neustále vytvářet nový jazyk, který bude schopný vystihnout komplexitu současných dimenzí dramaturgie, nebo je pro nás přínosnější hledat její konstanty a zhmotňovat její jádro. Dává smysl neustále přejmenovávat něco tak proměnlivého? Jaký je vztah mezi činností a pojmenováním? Máme stále platný historický pojem dramaturgie, nebo se právě rodí nová podoba této profese? Redefinice dramaturgie nemusí nutně znamenat tvorbu nových slov, ale spíše hlubší porozumění a reinterpretaci existujících a zažitých pojmů, které stále mohou vymezovat pole, v němž se každý dramaturg nachází a skrze svoji činnost jej aktualizuje. Pojmy mohou mít stále svoji platnost, jen jejich náplň se rozšiřuje, posunuje. Termín dramaturgie tak moc řešíme, opečováváme a rozebíráme proto, abychom o něj nepřišli. Ačkoli v současnosti režie stále dominuje divadelní práci, je možné, že vstupujeme do nové epochy dramaturgie, která se stává stále více autonomní a neoddělitelnou součástí celkového procesu tvorby? Co dramaturgické uvažování přináší do uvažování o tvorbě a práci?

Dramaturgie je práce s limity a omezeními. Ty však nemusejí být negativní: dramaturgie chápe podmínky, akceptuje daný stav, obrací pozornost na elementy, vrstvy a kontexty či osoby, se kterými pracuje. Hledá to, co *to* je, a zároveň způsob, jak *to* může být víc *tím*, čím *to* je.

Dramaturg je někdo, kdo nachází souvislosti v chaosu, aby se dílo mohlo stát autonomním organismem, systémem. Zpochybňuje a verifikuje přístupy a nástroje – někdy je potřeba vnést něco neočekávaného, zvolat: tohle ne, tohle je slepá cesta, skopnout věci ze skály a začít stavět jinde. Vkrádá se do těla celku a boří zavedené struktury, narušuje imunitní systém tvůrce i díla. Staví se do opozice, rýpe, aktivizuje.

Úkol dramaturga je říct, co nefunguje, bez emocionální vazby k vlastním nápadům, ale se vztahem k dílu jako celku a plnou odpovědností za něj. Dramaturg funguje v určité míře intuitivně. Dramaturgova intuice je temná oblast, kterou nelze racionalizovat. Ruku v ruce s intuicí jde i zkušenost.

Dramaturgie hlídá koherenci jazyka, kódu, kterým dílo komunikuje. Čte nejen horizontálně v čase, ale i vertikálně – napříč vrstvami.

Role dramaturga v týmu může být přenosná. Někdy se rozpustí, stane se kolektivní silou. Nebo se taky rozplyne a úplně zmizí. Pokud není dramaturg jasně určen, může se stát, že některé aspekty dramaturgie zůstanou opomenuty, protože dramaturg je ten, kdo má schopnost vykročit mimo dílo a nahlédnout na celek s vědomím jeho vnitřních tkání.

Dramaturgie je profese. Dramaturgie není návod. Dramaturgie je selekce. Dramaturgie není řád. Dramaturgie je systém. Dramaturgie je virus. Dramaturgie je jistič. Dramaturgie je vyjednávání, mediace. Dramaturgie zrcadlí. Dramaturgie je překlad z jednoho jazyka do druhého. Dramaturgie je hledání jazyka pro to, co se rodí.

Dramaturgie jako...

Na začátku jsme se rozhodli zkoumat dramaturgii prostřednictvím otázky: Co není dramaturgie? V tomto duchu jsme formulovali několik tezí, které jsme následně rozebírali, rozkládali, ohýbali a různě variovali: Dramaturgie není režie. Dramaturgie není příroda. Dramaturgie není zavařování. Dramaturgie není vždy stejná – univerzální. Dramaturgie není zanedbatelná. Dramaturgie není spojená pouze s textem. Dramaturgie není obchod. Dramaturgie není skákání přes švihadlo.

Většinou jsme dramaturgii zkoumali spíše metaforicky, skrze negování daných tvrzení. Zároveň jsme uvnitř debat objevovali další přirovnání jako kompost, město nebo archiv, a pomocí jazykových prostředků daného světa nacházeli způsoby, jak se o dramaturgii bavit.

Vznikly tři texty, které mohou sloužit jako prostory, do kterých se různé aspekty dramaturgie promítají.

Dramaturgie jako zavařování

Proces zavařování – z něčeho, co je sezónně čerstvé, uděláme celoroční záležitost.

Snažíme se zachovat to, co nemůžeme sníst a strávit najednou, čeho je nadprodukce. Zavařujeme taky na těžké časy, kdy ono čerstvé už nebude dostupné. Schováváme si suroviny na potom, vytváříme extrakt, koncentrát léta, nálady. Máme většinou mnoho

kusů sklenic od stejného druhu, ale každá várka je jiná. Ročníky zavařenin stojící někde ve sklepe nebo ve špajzu čekající na moment, až jednou budeme mít chuť zrovna na černý rybíz 2020. Některé ročníky se tváří jako jiná surovina – dýně à la ananas – vezmu dýni a předstírám, že to je ananas.

Když už se ale rozhodneme sklenici otevřít, nikdy nevíme, jak bude chutnat. Jestli už nesmrdí, jestli jsme ji dobře zavařili, jestli jsme ji pořádně uzavřeli. Nejde to ověřit, dokud sklenici neotevřeme. (Nejhorší je darovat ji, aniž bychom se přesvědčili, že je ještě dobrá.) Chce to sílu to otvírání. Občas musíme dovnitř pustit trochu vzduchu, abychom uvolnili tlak. Pak se setkáme s něčím, co jsme zakonzervovali, a něco se o sobě zpětně dozvíme.

Zavařování je tepelná úprava, zážeh, převár, zbavení nedokonalostí. Zavařování není to stejné jako fermentace. Zakonzervovaný tvar můžu opustit, zatímco o fermentované produkty se musím starat, musí zůstat stále živé, protože když se procesy zastaví, začne to hnit.

Dramaturgia ako kompost

Kompost ako kompozícia. Kompost ako skúšobný proces. Kompost premeňajúci materiál. Existujú určité zásady, ktoré je nutné dodržať: *vrstvenie, prevzdušňovanie a prizvanie iného druhu*. Dážďovky prevzdušňujú hlinu usadzujúcu sa naspodku kompostu, zároveň pomáhajú *pretvárat hmotu*. V komposte sa akumuluje energia, život. Keď ho raz za čas nepremiešame, vznikajú v ňom škodlivé, horľavé plyny. Ide o dlhý proces, ktorý potrebuje svoj čas na to, aby mohol fungovať autonómne, avšak vždy pride moment, kedy je nutné ho prevzdušniť. Z hliny neskôr vzniká humus, hnojivo. Ide o veľmi kvalitný základ, pre zahájenie ďalších potenciálnych procesov. Je možné, že plody rastúce z tohto základu časovo presiahnu tých, ktorí s daným kompostom začali. Treba sa zmieriť s tým, že plody zároveň môžu skončiť na inom komposte, a ďalej sa transformovať. Kompost nie je hnitie. Hnitie rozkladá a degraduje materiál.

Dramaturgie jako město

Když se ztratíte ve městě, tak bloudíte, nastupují pochyby – ale objevujete víc. Pokud ovšem nepoužíváte Google Maps, které vám ukážou cestu, a vy se nedíváte nalevo, napravo, protože už ty prostory nepotřebujete poznávat a domýšlet.

Na začátku (procesu) stojí možná jenom letmý impuls nebo se letmý impuls teprve hledá a vy se s celým týmem prodíráte houštím. Bloudíte po mapě města, které neexistuje. Nějakou orientaci máte, máte zkušenost sebe jako chodce. Ale jste v neznámém teritoriu, nevíte, jestli a kde se občerstvíte, zda něco najdete a co si odnesete. Když máte cíl, kam chcete dojít, tak je frustrující se ztratit, protože potřebujete být na konkrétním místě, ale když je cíl obecnější nebo nejde o konkrétní místo, tak ztracenost nemusí být frustrující. A taky tam možná chcete dojít rychle, protože ještě chcete večer být někde jinde, ale když tam chcete dojít během toho jednoho dne a je vám jedno, jak rychle, tak můžete být i trochu ztraceni, ale víte, kam míříte.

Když se chcete ztratit, ale zároveň u sebe máte navigaci, máte oporu. To může věci v případě potřeby urychlit, a taky to přináší pocit bezpečí mít se jak vrátit na „správnou“ cestu. Je to jiné, než když bloudíte a musíte najít třeba ubytování. Je to adrenalin.

Když používáte jenom navigaci, může se stát, že město ani neexistuje, že existuje jen jedna cesta, kterou vás navigace vede. Jakože je psáno, že to město je, ale vlastně se pořád chodí jenom tou jednou stejnou cestou, a to město úplně zmizí. Zůstane jen jedna známá, nejkratší cesta.

DRAMATURGIE JAKO OBCHOD NENÍ DRAMATURGIE

Tezi „dramaturgie není obchod“ jsme v průběhu diskuze začali zkoumat obráceně. Přirovnání dramaturgie k obchodu jsme se rozhodli použít jako zadání pro cvičení extrémní vizualizace. Úkolem bylo nakreslit co možná nejkonkrétnější obchod vystihující naše uvažování o dramaturgii. Jak se později ukázalo, většina z nás měla potřebu se vůči tomuhle tvrzení spíš vymezit a představit si jiné typy architektury nebo uspořádání vztahů v prostoru.

Obchod jako archiv.

rezervoár, sahání po políčkách, výběr platí se zkušeností a vzpomínkami (beru z toho, co vím, cítím) ale dramaturgie není jenom pouhé vyndávání věcí z regálu

→
Možná je to lékárna.

popis symptomů a nabídnutí zboží

→
Představa velkých výtvarných potřeb.

Obchod jako dramaturgie obecně, kam člověk může přijít a vybírat, ptát se. Zboží je sice organizované, ale i skryté. Měnou je čas strávený v obchodě.

kdo je ten, co zboží prodává, a co je to zboží?
kdo je dodavatelem zboží?

Prodávající není, je to spíš sklad se šípkami, které ti ukazují směr.

Čas se ukládá zpátky do věcí: je slisovatelný. Místo v sobě ukládá všechny zkušenosti. Když mě něco napadne tak tento sklad musím navštívit. Zboží v tomto skladu se přeskupuje vždy, když z něj něco „vytáhnu“.

→
Tři automaty na žvýkačky.

I. Vnitřní zdroje
II. Vnější pozorování
III. Rešerše

různé příchutě žvýkaček, to, co nám vypadne, rozžvýkáme na výsledný „produkt“ když chceme něco specifického, musíme otočit několikrát

Nemůže to být náhodné, dramaturgie je přece vědomá, řízená činnost. kdo to plní? je to bezedné? plní si to sám dramaturg?

uzavřený cyklus

~ dramaturgie je žvýkání ~
vůně dechu, barva jazyka, vyfukující bubliny (to, co říká dramaturg zbytku týmu)

vracejí se žvýkačky do systému?

zkušenosti se dají používat dál jen se musí předělat to přežvýkané se nevrací stejné někdy se ale vyžvýká a chuť se ztrácí ani vůně barva arzenál se vyčerpá

~ směňování žvýkaček ~

kdokoliv si může vzít, kousnout pod automaty často leží jejich obsah

~ dramaturgie je sdílení ~ čehokoliv: vědomostí, postřehů, zdrojů a souvislostí

dá se podvádět? otáčet příliš často? nahoře je víko: můžu si sáhnout, pro co přesně chci?

(náročnost na žvýkací svaly) některé automaty nemusí být průhledné barevné žvýkačky pak chutnají i vypadají jinak, nečekaně

~ žvýkací medicinbal ~

proces nejde vrátit (homogenní hmota) nevratné kroky třeba se žvýkačka nevyžvýká, ale uvolňuje víc chuti sensuální stopa: chutě a zápachy, ohmatávání (reverzní) proces: žvýkání, často trvá, než se s materiálem něco stane přenos myšlenky do realizace (nejdřív musím ochutnat) když se slepí žvýkačky všech, nepoznáme, kdo co přinesl

→
Barevné schodiště v obchodáku.

Vedle schodiště je legenda pro téměř všechny jejich barvy (má i prázdná, nepopsaná místa).

Entusiasmus
Akademické dovednosti
Literární background
Zkušenost
Nepochopitelný vliv
Záchvat
Změna

Dá se chodit pouze nahoru a dolů. Nevím přesně, na jakou barvu šlápnu – nebo tam možná žádná barva není, dokud na schod nešlápnu. V nějaké fázi se můžu i vracet zpět. Toto schodiště je nepravděelné, každý schod je jiný. Schodiště zůstává vesměs stejné – vy jste tím aktivním prvkem, který mění perspektivu a to, co dělá. Ze schodiště můžu spadnout. Bílé pole je k ničemu.

→
Dříve obchod, teď squat.

nezorganizované: trash-hunting_hrabárna_bordel věcí_nebezpečný prostor_komunitní město s věhlasem_(možnost scházení, získávání či odevzdávání nového)_součástí normálního světa_ale není na statickém místě_nevydrží navždy_utopistická ideologie o obnovitelných zdrojích_(greenwashing)_solar punk_dramaturgie je všude

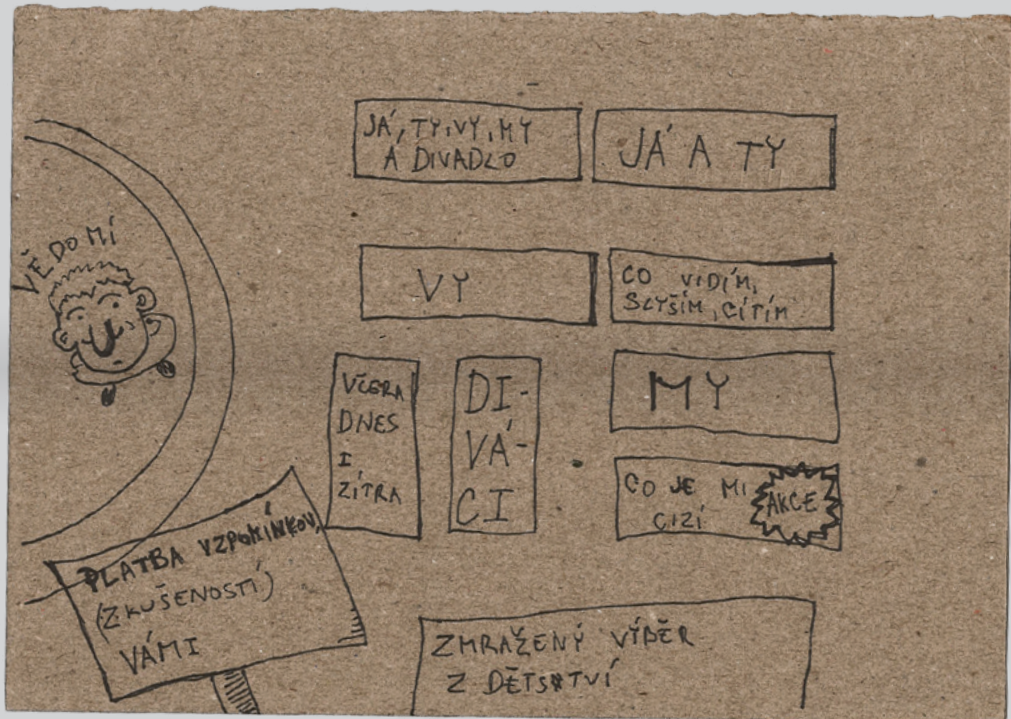
Koncovku psát ve škole

1) Najdu si podmet

2) Uřím si rob a možného také životost

3) Doplním koncovku podle tabulky

MUŽSKÝ ŽIVOT	MUŽSKÝ NEŽIVOT (Y)	ŽENSKÝ (Y)	STŘEDNÍ (A)
KUČI - PSALY PRÁDE	POČÍTÁČE PSALY PRÁDE	DÍVKY PSALY PRÁDE	PERA PSALY PRÁDE



co tam chodí za lidi? každý? kdo je každý? kam vede ta díra? dá se z ní dostat ven?

prostor neexistuje bez rizik_DÍRA_hraniční teorie_kam až mohou dramaturga zavést?_někdo tam skočí dobrovolně_někdo tam spadne?_někdo se tomu vyhne?_díra je nabídka_že je ještě něco tajemnějšího_skrytějšího

druhé tajemné poschodí_bez žebříku se tam člověk nedostane_motivace_kam se posouvat_každá díra je krok do neznáma_neliší se od děr na ulici_ale je specificky označená jako díra dramaturgie_díra ve střeše ve Faustově domě_(odkud si nás odnese čert)

je obchod dramaturgie? pro dramaturgy? je vedle obchod hraní? každý má takový svůj utopický obchod v hlavě?

diskusní platforma_hranice obchodu_prostoru_ znamená hodně: je to celek, výběr?_konexe ven + pohyb! → další metafora?_spousta záhad_vymezení se vůči obchodu_DRAMATURGIE NENÍ OBCHOD

→ Zahradní potřeby a knihkupectví.

tváří se jako obchod. když do něj člověk vstoupí, objeví se les, bloudění, autonomní prostor, ekosystém, čaj, ohniček, loď, oceán, studna

~ dramaturgie je práce → sdílení → procesualita ~

měnou je společně strávený čas, potřeba péče, pozitivní vnímání práce, práce má energii a sílu, co jde zpátky, roste to, dá se někam doplnout, jsou tam další světy, portály: lidé si lezou do svých prostorů, dá se tam zabloudit

někteří lidé tam nezavítají, někdo má pozvánku, někdo se tam prostě ocitne, přicházejí lidé, ovlivní prostor

jak moc velké by musely být ztráty, abychom tento prostor museli opustit?

→ Dramaturgie jako potlač.

Každá z osob, co přichází na tuto sešlost, směňuje. Ten, kdo přijde, si před vstupem nasadí masku, přináší svoje vlastní atributy a směnnou hodnotu. Reprezentuje konkrétní funkci.

Měnou je výměna. Je to spíš rituál; setkání je jednou za čas. Toto setkání je slavnost.

Oheň slouží na destrukci hmotných artefaktů, lpění na věcech, myšlenkách nebo zavedených způsobech práce.

Přicházím se zkušeností z vnějšího světa a to přináším na stůl, do tohoto setkání. Setkání nemá předem danou hierarchii, mění se tím, kdo co přinese. Kdy, kdo a kde je proměnlivé, ale jsou věci, které zůstávají stejné. Les je místo snění.

~ Tohle je taky potlač. ~

průběžný manifest dramaturgické pracovní
Manifest vznikl kompilací a zhutněním několika výstupů z cvičení, jehož cílem bylo v deseti bodech zachytit konstanty dramaturgie, o kterých můžeme říct, že jsou aplikovatelné na jakoukoliv (divadelní) dramaturgickou práci. Jde o pokus co nejkonkrétněji popsat prostředky, které se týkají dramaturgické práce a materie, se kterou dramaturgie pracuje. Součástí jednotlivých bodů jsou zpřesnění vycházející z našich debat nad jednotlivými výroky. Nejde o konečné definice, ale o pulzující body v prostoru, čekající na rozšíření svých hranic a svého potenciálu.

1. Dramaturgie otevírá a nachází možnosti, spouští procesy.
Vydává se do neprobádaných území. Neexistuje správný způsob, jak teritoria mapovat. Každý nový projekt, materiál, pole působnosti si žádá nový přístup. Jak s ním zacházet tak, aby se materiál a člověk formovali spolu. Je třeba se s každým začátkem vzdávat způsobů práce, kterými jsme pracovali dřív. Musíme vymýšlet nový instrumentář. Vážít si objevených postupů a zároveň mít svou bodu je hacknout.

2. Dramaturgie nabízí vizi směru.
Dramaturgie pracuje s vektory – nevíme, kam přesně míříme, ale víme, pod jakým azimutem. Nemusí jít jen o směr konkrétního tvaru, ale i dlouhodobé práce. Často se pracuje s představou, že až výsledek je to, o co reálně jde, ale může v tom být i radost z práce, procesu, proměny. Radost je důležitý činitel. A některá práce vás promění zásadním způsobem. Setkáte se s takovým projektem, který vás změní, což je mnohdy lepší než premiéra jako taková.

3. Dramaturgie vnímá performativní realitu a hledá její nedokonalosti.
Dívá se. Pozoruje. Prožívá. Snaží se odštípnout kořeny a podhoubí tvaru a vnímat jen to, co se děje, co je. Rozkládá vnímané a ukazuje na přerušené spoje.

4. Dramaturgie nabízí komplexní pojmenovávání věcí, které umožňuje tvůrcům přesněji uchopovat materii, s níž pracují.
Vytváří specifický jazyk a slovník pro daný tvar a proces, jenž umožňuje nastavení pravidel a formování vztahů mezi různými částmi a typy materiálů.

5. Dramaturgie analyzuje, jak a skrze co dílo primárně komunikuje a co komunikuje.
Rozpoznává. Detekuje. Čte. Popisuje. Překládá.

6. Dramaturgie vidí, když někdo neví, co se děje, nebo je někdo ztracen.
Stratenost herca – performer – aktéra často odráží nejasnost povahy situace nebo prostředí, v ktorom sa nachádza, a zároveň neuchopiteľnosť toho, kým je, čo ho definuje alebo vymedzuje jeho pole pôsobnosti. Čo je jeho úloha, task, kompetencia? Je charakter týchto kompetencií vždy rovnaký, alebo se premieňa? Aká je jeho úloha, jeho task, jeho kompetencie? Sú charakteristiky týchto kompetencií vždy rovnaké, alebo sa premieňajú? Ak áno, prečo sa premieňajú? Táto stratenosť sa v hercovi – performerovi – aktérovi stelesňuje a môže odhaliť mnohé o rozptýlenosti alebo nevyhranenosti celého diela. Ide o zvýrazňovanie alebo odstraňovanie spojov, nachádzanie, spevňovanie alebo rozvoľňovanie línií, prehľbovanie alebo zarovnávanie dier, a umožňovanie alebo znemožňovanie glitchu.

7. Dramaturgie dozerá na konzistencii diela.
Vytvára štruktúru a infraštruktúru. Poskytuje spätnú väzbu na akúkoľvek otázku, ale pritom myslí na celok, berie ohľad na celý tvar a to, ako ho jednotlivé rozhodnutia môžu ovplyvniť.

8. Dramaturgie pracuje s časem, dynamikou, rytmem a flow, pečuje o gradaci, tichá miesta nebo o zběsilý chaos.
Extrémní polohy nám umožňují mít celé spektrum k dispozici, ocítat se v hraničních polohách nebo i někdy narazit na něco, co už dál rozvíjet nejde. Co znamená, že je něco pomalé? Je tato pomalost příjemná, nebo nepříjemná? Je to opravdu pomalé, nebo je pomalost jenom v představě o díle, které má ve skutečnosti stále nějaký snesitelný rytmus? A také pro koho je pomalé? Pro tvůrce, nebo pro hypotetické diváky?

Extrém může být také v tom, že se někdy dramaturg musí ztratit. Vystavit se takovému problému, že je sám v koncích, nebo k tomuhle bodu vědomě směřovat, aby se potkal s tím jiným, aby mohl pak zpátky popsat spoje a důvody, proč to tam vlastně je. Je to způsob vyjednávání mezi intuicí a porozuměním. Není vždycky dobré neustále říkat „proč?“, ale ve správný moment to může být zásadní.

9. Dramaturgie musí být radikální.
Vnímá potenciál destrukce, rozvratu a řezu. Zároveň si uvědomuje důležitost procesuality, vnímá zkázu ukrytou v materiálu a vyčerpateľnosť zdrojů. Odpojuje se od lidí, vnímá je jako těla existující v konkrétním, specifickém prostoru, což umožňuje hledat a rozpoznávat obnovitelné zdroje.

10. Dramaturgie pracuje s přítomností.
Vytváří možnosti k propuštění života a živosti do struktury a materie. Sdílená přítomnost přirozeně dekonstruuje nazkoušenou strukturu. Divadlo není artefakt. Divácký zážitek se neomezuje pouze na akt čtení. Divadlo je vnímání a prožívání na různých úrovních. Dekonstrukce není konečným stadiem, ale výchozím bodem. Nejde o záměrnost nebo nezáměrnost – jde o vztahovost.

23 otázek ke zkoumání dramaturgie

Jak mluvit o dramaturgii? Pomůže nám to?
Co není dramaturgie?
Co je konstantou dramaturgie?
V jakém kontextu se může dramaturgie projevit?
Jak se vymezuje dramaturgie?
Jak se vymezuje v kolektivním díle?
Jaká je dramaturgie nedivadelních forem?
Týká se institucí?
Co je dramaturgie prostoru?
Co je dramaturgické gesto?
Má být dramaturgie radikální? V čem?
Co je zodpovědnost dramaturga?
Důvěra a zodpovědnost – jaký mají vztah?
Jakými vztahy se zabývá dramaturgie?
Kde a jak se odehrává schopnost rozpoznávání v dramaturgii?
Kdy můžeme říct, že dramaturgie selhává?
Je dramaturgie v opozici? Nebo v pozici vůči – nebo v pozici s?
Když dramaturgie znamená všechno, čím tedy je?
Co je estetika v rámci dramaturgie?
Je estetika forma? Kompoziční rámec?
Co znamená, že dramaturg má svoji estetiku?
Je dramaturg hyperestetik?
Má dramaturgie rukopis? ☺

Experiment dnes

V říjnu 2024 se ve sklepních prostorách brněnské pasáže Alfa konala scénická konference *HaDivadlo v proměnách času*, která byla součástí oslav padesátileté existence tohoto významného divadelního souboru. Konference reflektovala nejen jeho historický vývoj, ale také širší proměny experimentálního divadla v českém a středoevropském kontextu. Cílem akce bylo skrze panelové diskuse, performativní příspěvky a umělecké intervence otevřít debatu o současné pozici a budoucnosti divadelního experimentu, jeho vztahu k institucionálním strukturám i společenským změnám.

Jedním z klíčových bodů programu tak byla i panelová diskuse *Co je dnes experiment?*, která proběhla 11. října 2024 odpoledne. Debaty se zúčastnili kulturní kritička a antropoložka Ivana Rumanová, teatrolog a publicista Vladimír Hulec, teatroložka, dramaturgyně a redaktorka Jitka Šotkovská a Jan Búrik, ředitel Centra experimentálního divadla. Diskusi moderoval dramaturg Milo Juráni. Panel se zaměřil na proměny divadelního experimentu, jeho vymezení vůči tradičním formám i institucionálním strukturám a diskutoval o podmínkách, které jsou dnes nezbytné pro vznik skutečně inovativních uměleckých přístupů.

Z této diskuse byl pořízen neveřejný zvukový záznam, který nám v CEDITU a v CED_observeru umožnil detailnější prozkoumání argumentačních pozic jednotlivých účastníků. Myslíme si, že panelová diskuse v HaDivadle byla velmi podnětná. Nahlédla téma experimentu v umění z různých perspektiv, ukázala, čeho všeho se experiment dnes může týkat a naznačila tak směr další možné debaty. Následující text tedy přináší jak shrnutí nejdůležitějších a nejplodnějších témat a bodů celé diskuse, tak v závěru nabízí základní diskurzivní mapu pozic, které se během debaty ustavily.

Experiment dnes: stále platný a důležitý, nebo přežitý a elitářský koncept?

Diskusi otevřel moderátor první otázkou – Co pro vás znamená experimentální divadlo? Co je dnes experiment? Jitka Šotkovská odpovídala jako první a zdůraznila, že experiment není cílem sám o sobě, ale přirozenou součástí jakéhokoliv tvůrčího procesu. Ve tvorbě nelze nikdy předem určit výsledek. Jde tedy o metodu hledání, která přináší nové formy, jež se ale následně mohou konvencionalizovat. Tyto konvence budou zase později po právu kritizovány nové přicházejícími a povedou k dalšímu kolu nové experimentace a dalším objevům. Samotné slovo experiment tak není cílem sám o sobě, ale prostředkem k hledání něčeho nového. Vladimír Hulec v tomto bodě souhlasil, když artikuloval své vnímání slova experiment jako pouhou pomůcku, která umožňuje označit divadlo, které chce být odvážné, hledající a riskující. Jan Búrik ve svém úvodním vystoupení potom popsal experiment jako úsilí vystoupit ze zajetých kolejí, hledat a objevovat nové možnosti uměleckého vyjádření.

Ivana Rumanová zaujala postoj v mnohém zcela opačný k tomu, co zaznělo. Kriticky se vymezila vůči samotnému pojmu experiment. Slovo samotné vřadila mezi další „velké termíny“, jakými je například i slovo „participace“ nebo „angažovanost“, které se postupně vyprázdnily. Experiment dnes postrádá skutečnou radikalitu, protože se dané metody a přístupy pouze opakují v bezpečném prostředí.

Ostře se Rumanová vymezila i proti slovu avantgarda, které v sobě nese onu modernistickou představu pokroku, tedy cestu kupředu, na níž jsou *masy* vedeny *elitou*. Elitou, která disponuje specifickou sensibilitou, a proto může být předsunutou hlídkou či majákem, podle kterého se ostatní orientují. Toto vidění světa – rozděleného na elitu a masu – bychom neměli reprodukovat ani skrze kategorii experimentu. Jako příklad potom uvádí Slovensko, kde tento diskurz převzala krajní pravice a použila jej k útoku na liberální části společnosti a umění.

Jitka Šotkovská v další části diskuse otevřeně právě příspěvkem Rumanové se

svou předřečníci souhlasila v tom, že umělci a umělkyně by opravdu sami sobě měli jít takřkajíc „po krku“, což znamená, že by mělo docházet k neustálému vystavování se nepohodlným situacím. Spolu s tím zdůraznila, že bychom s představou avantgardy měli také překonat obraz umělce jako výlučné individuality, která se proslaví přes nepřízeň osudu. Kritizovala také způsob, jakým bývá historie divadla zhusta psána, tedy jako příběh převratných inovací, které mají na svědomí pouze silní tvůrci. Dále upozornila na to, že skandály mohou být uměle vytvářeny, což v důsledku posiluje příběh o výjimečných osobnostech. V této souvislosti připomněla tradici *režisérismu* v brněnském divadle, který byl dlouho založen na vyzdvihování jednotlivých vizionářů. Proti těmto historickým tendencím a tradicím jde podle Šotkovské snaha o nehierarchické řízení a spravování institucí, o kterých se začíná více uvažovat a mluvit. Ruku v ruce s tím jde i určité přehodnocování minulosti, jež najednou pod příběhem o geniálním individu, které sjednocuje všechny složky máchnutím dirigetské taktovky, odhaluje tvorbu jakožto spíše kolektivní aktivitu.

Vladimír Hulec v této souvislosti vyjádřil nelibost k revizím minulosti. Prohlásil, že nechce bourat pilíře, na kterých stojí současnost a současné divadlo. K tomu ještě dodal, že jej zajímá primárně výsledek procesu tvorby, o něm se chce bavit. Procesy, které k němu vedou, jej tolik nezajímají. Tato pozice byla následně podpořena příspěvkem z publika, který přítomně upozornil na to, že avantgarda v Česku není nijak pevně kodifikovaná, a proto bychom ji neměli zpochybňovat. Myšlenka nehierarchie je sice lákavá pro budoucnost, ale členka publika by kvůli ní nechtěla obětovat minulost.

Téma diskuse se postupně posunulo k otázce, zda by se měl experiment vymezovat vůči mainstreamu, a také k problematice hranic divadla a jejich možného prolamování či překračování. Vladimír Hulec v tomto ohledu vyjádřil obavu z úplného rozplynutí fenoménu, který jsme si zvykli označovat jako divadlo. Měl tím na mysli všechny ty experimentální projekty, které se zcela vzdálily od divadelního prostředí a přecházejí do performance nebo jiných uměleckých oblastí (jde se například na výlet, v jehož rámci se odehrává performance nebo už ani ta performance není součástí) a hledají hranice uměleckého divadelního artefaktu. Kotvou mu v tomto neuspořádaném prostoru je tvorba konkrétních umělců a umělkýň. Stejně jako v šedesátých letech tedy trendy určují konkrétní výjimečné osobnosti, mezi které řadí například Miroslava Bambuška nebo Jiřího Honzířka.

V diskusi se tedy objevila otázka, zda přílišné otevírání divadla nemůže vést ke ztrátě jeho podstaty, tedy zda se v honbě za přístupností a novými funkcemi „s vaničkou nevylijíe i dítě“.



Otevírání divadel: hrozba, nebo nutný posun k silnější roli „veřejné kulturní instituce“?

Z publika v tu chvíli zazněl podnět, zda i samotné vymezování experimentu vůči mainstreamu nevytváří jen další formu hierarchie a kde že v této debatě stojí divák? Umění bývá často zahleděné samo

do sebe a vytváří se primárně z pohledu umělců.

Jan Búrik v této souvislosti upozornil, že se příspěvek z publika dotknul zásadního tématu posledních deseti let, čímž má být vztah divadla a diváctva. Vladimír Hulec v návaznosti zavzpomínal na diskusi o tom, zda divadlo potřebuje diváka. Tehdy zastával pozici, že divadlo diváka nepotřebuje. Svůj názor ilustroval příkladem tance v přírodě Mina Tanaky, který i bez diváků inspiroval další tvůrce a tvůrkyně.

Jitka Šotkovská se ve svém příspěvku jala komplikovat pojem mainstreamu.



Jak tento pojem, tak pojem experimentu je potřeba relativizovat. Co je experimentální pro jednoho, může být pro jiného dávno překonané. Jako příklad uvedla inscenaci *J sme v pohode* Daniely Špinar v Bratislavě, která jí přišla stereotypizující, zatímco pro tamější publikum šlo o skandalizující a novátorské dílo. Šotkovská dále zmínila fenomén lektorství a lektorských úvodů, které jsou v jejich očích nástroji, kterými se divadlo může více otevřít, nabídnout lepší porozumění, aniž by didakticky vysvětlovalo. Jan Búrik připustil, že úvodů k představením často vznikaly jako reakce na klesající návštěvnost náročnějších inscenací a staly se tak součástí marketingového mixu divadel. Takovýto úvod může i náročnější inscenaci otevřít širšímu publiku a tím se pozitivně propast do samotného diváckého zážitku.

Vladimír Hulec se však proti tomu, co zaznělo, vymezil. Nejprve řekl, že ho rozcíljuje, když někdo říká, že nevíme, co je mainstream. To víme prý dobře. Jde o divadla tvořící především oddychová a nenáročná díla. Avantgardní tvorba by podle něj měla zářit a prolamovat hranice. Dále přirovnal experimentální divadlo k laboratoři, v níž se hledají nové formy – s tím, že do této laboratoře by měli mít přístup jen ti, kteří už něco umějí a mají za sebou určitou uměleckou zkušenost a disponují už určitými schopnostmi.

Dále se vymezil vůči používání slova „marketing“ v těchto souvislostech. Jde podle něj pravděpodobně o generační věc, ale on sám chápe „marketing“ jako sprosté slovo, které by v kontextu divadel a tím spíš experimentálních vůbec nepoužíval. Úvodů jsou pro něj tak těžko skousnutelné. Umělecké dílo má vyzářovat samo, mělo by mluvit samo za sebe. Divadlo se podle něj nesmí stát místem, kde se jen diskutuje o tématech, namísto toho, aby tato témata byla divadelně zpracována.

Jitka Šotkovská kontrovala, že také nechce být jako profesionální divačka v divadle poučována, ale otevření tématu může být na začátek pro některé části publika důležité. Búrik souhlasil a navrhoval spíše otevřené úvodů, které by nevnucovaly interpretaci, ale nabídlý základní kontext.

V tomto bodě přišel další zvrat v diskusi, který přinesla Ivana Rumanová. Ta otevřela otázku, jak daleko by mělo sahat otevírání divadel a zda by se kulturní instituce měly stát i více sociálními prostory. Rumanová upozornila, že nestačí zpřístupnit pouze samotná umělecká díla formou lektorských úvodů, ale také jejich

materiální infrastrukturu. Uvedla příklad centra *Le Centquatre* v Paříži, kde byla část divadelních (polo-veřejných) prostor otevřena pro širokou veřejnost, aniž by tyto prostory instituce nějak strukturovala třeba formou workshopů a událostí. Prostory byly otevřeny především pro místní, kteří často mívají přistěhovalecké kořeny. Mezi nimi se stal prostor nebývale populární, začali je využívat například k tanci a dalším aktivitám. Podle Rumanové by divadlo nemělo být jen místem pro „bílou liberální střední třídu“, která zhlédne představení, lépe mu porozumí díky lektorským úvodům, po představení posedí u vína a pak odjede domů.

Jitka Šotkovská a Jan Búrik sdíleli zkušenost s londýnským National Theatre, jehož foyer funguje právě jako živoucí veřejný prostor. Búrik zdůraznil, že kulturní instituce by měly vytvářet prostředí, kde se lidé mohou přirozeně setkávat a cítit se tam dobře, aniž by museli okamžitě konzumovat umění. Ivana Rumanová to rozšířila o myšlenku, že veřejné kulturní instituce jsou jedněmi z posledních veřejných míst, kde člověk nemusí legitimovat svůj pobyt konzumem. Často jde o místa ne-gentrifikovaná, a proto by měla hledat způsoby, jakými se ještě více otevřít.

Vladimír Hulec se opět postavil do opozice k ostatním. Na jednu stranu chápe, že divadlo je jakýsi mediátor atmosféry, nicméně si není jistý, jestli je dobré spojoval tyto věci dohromady. Vyjádřil tak znovu obavu, že s touto snahou se může z divadla vytratit jeho podstata. Na základě svého osobního průzkumu v kavárně Nona si například všiml, že mnoho návštěvníků tam přichází



pouze „jako do kavárny“ a nikdy nebyli na představení. Podobně ho znejistěl způsob, jakým se v Divadle Archa proměnil prostor, což v důsledku znamená, že člověk jde do hlediště „kolem pípy“.

Na posledně řečené reagoval z publika umělecký šéf HaDivadla Ivan Buraj. Vyjádřil podporu názorům Ivany Rumanové v tom smyslu, že skutečně nejde o přidávání nových barů, což by vytvářelo v divadlech další ekonomické bariéry. Jde o otevírání instituce jako takové, což bylo jedno z témat, které diskutovali po dobu coronavirové pandemie. Rád by v divadlech otevřel jakési „zevlírný“, kam člověk může přijít, dělat si tam, co bude potřebovat, ale nemusí konzumovat. Náš pohyb po veřejném prostoru měst je totiž stále více definován konzumem. Divadla by podle něj měla přicházet s kousičkem utopie. Jde o instituce placené z daní a měly by proto být otevřeny všem. Měly by vytvářet jiné prostory, než jen ty definované konzumem v centrech měst.

Jitka Šotkovská podtrhla tuto myšlenku opět na příkladu londýnského National Theatre, kde lidé mohou přijít pracovat, pokud jim už home office „leze na mozek“,



mohou si přijít přebalit dítě, pokud potřebují, nebo si mohou přinést vlastní jídlo.

Vladimír Hulec však na tento výklad kontroval otázkou – kde je v tomhle umění? – čímž znovu otevřel otázku, zda se divadelní instituce nemohou příliš vzdálit své hlavní funkci. Dal v tomto kontextu příklad vršovického stadionu, který funguje vlastně úplně stejně, jenže jde o sport. Každý prostor si přirozeně vytváří své publikum a svou dynamiku. Jen mu připadá, že je důležité, abychom stále drželi tu diferenci mezi uměním a ostatními institucemi. Upozornil, že podobné snahy o otevření institucí existovaly už v 60. letech a že je důležité, aby experiment nebyl namyšlený, ale skutečně otevřený různým formám dění.

Ivana Rumanová se vůči poslednímu příspěvku ostře vymezila. Stále si prý nerozumí. Nejde jí o to vytvořit z divadla atrakci jako v obchodním centru, ale spíše provést průzkum toho, co místní potřebují, a na základě jejich potřeb potom prostor nabídnout bez dalších zásahů pro užítí veřejnosti. Dalším argumentem pro otevírání instituce je také obrana proti možným útokům ze strany národně-konzervativních politiků jako na Slovensku. Pokud by se takové útoky objevily i v Česku, divadelní instituce by se mohly opřít o vztahy a vazby, které si s místní komunitou vytvořily. Tedy nejen s těmi, kteří chodí na jejich představení, ale i s těmi, kteří prostory využívají jiným způsobem a nemusí patřit k liberální městské elitě.

Experiment jako zkoumání vztahu mezi divadelním artefaktem a podmínkami jeho vzniku?

Ivan Buraj pokračoval v linii uvažování o divadlech jako o veřejných kulturních institucích. V tom, co zaznělo od Ivany Rumanové, podle něj

nutně nemusí být umění nikde (jak se ptal Hulec). Divadlo by ale v tomto módu vykonávalo právě funkci veřejné kulturní instituce. Připomněl pro něj prozatím nejcennější myšlenku v diskusi, kterou vyjádřila již dříve právě Ivana Rumanová. Ta zdůraznila, že skutečně radikální experiment by měl přehodnocovat i institucionální rámce, v nichž divadelní artefakty vznikají. Podle ní by divadlo mělo usilovat nejen o estetickou inovaci, ale i o spravedlivější pracovní podmínky a rovnostářštější struktury. Potřebujeme tedy nové instituce či restrukturalizaci těch starých. Avantgardy vždy tihly k větší sociální spravedlnosti a rovnosti. Sebelepší produkt, pokud bude vytvářený v divadle, kde lidé pracují v prekarizovaných podmínkách, nás neposune k cíli.

Buraj tak na Rumanovou navázal otázkou, zda experiment v divadle dnes nespočívá právě v reflektování a prozkoumávání kontextů, v nichž divadelní artefakt vzniká. Podle něj už dnes nelze uvažovat o „čistém umění“ odděleném od svého institucionálního a společenského rámce. Nejde jen o to, co je progresivní a experimentální, ale

především o to, jaké podmínky tento experiment umožňují – v jakých institucích vzniká, kdo k němu má přístup a kdo ne. Právě tato témata se podle něj stávají klíčovým polem současné debaty o (experimentálním) divadle.

Jitka Šotkovská zaujala v tomto kompromisní pozici, kdy na jednu stranu souhlasila s tím, že by se umění nemělo odsunout na druhou kolej, ale zároveň je potřeba vnímat potřeby instituce jako takové, potřeby těch konkrétních domů a lidí v nich. Výše zmiňované akce a otevírání také mohou obě věci spojoval. Uvedla jako příklad Studio 60+ na Provázku, kde senioři zkoušeli např. s režisérem Jiřím Havelkou, což jim pomáhá vytvořit vazbu k divadlu, i když nejsou běžnými diváky.

Podobně Ivan Buraj poukázal na to, že podmínky vzniku inscenací mohou zásadně ovlivnit, jak budou tato díla vnímána. Institucionální rámce a podmínky vzniku mohou díla zvěrohodňovat nebo znevěřohodňovat. Na závěr opět zopakoval, že osa současné diskuse ve světovém divadle podle něj vede právě ke vztahu mezi divadelním artefaktem a institucionálním rámcem jeho vytváření.

Podle Ivany Rumanové tak v žádných úvahách o experimentu dnes nesmí chybět diskuse o podmínkách práce v kultuře. Pokud se totiž bude hodně experimentovat na jevišti, ale pracovní podmínky umělců zůstanou prekarizované, bude tento rozpor stále více viditelný a celá rétorika experimentu nebude podepřena dobrými základy. Uzavřela tak své vystoupení tím, že je potřeba vytvořit dobře fungující instituce. Vytvoření takové instituce může být na první pohled vlastně hrozně nudné. Experiment proti tomu může být velmi vzrušující. To, co ale potřebujeme, je vytvořit dobře fungující základny.

Kdo kde stál?

V diskusi postupně vykrystalizovaly dvě krajní pozice zastávané na jedné straně Ivanou Rumanovou a na druhé Vladimírem Hulcem. Ostatní diskutující se pohybovali v prostoru někde mezi nimi. Ivana Rumanová v diskusi obývala pozici, kterou bychom mohli přiřadit ke kritické nové levici. Z této perspektivy otevřela několik klíčových témat, jako byla například transformace či otevírání divadel. Zdůraznila, že nestačí zpřístupnit pouze umělecká díla formou lektorských úvodů, ale že je nutné otevřít i materiální infrastrukturu divadel. Kritizovala tak exkluzivitu divadelních prostor, které podle ní často slouží pouze „bílé liberální střední třídě“, a vyzývala k tomu, aby divadla fungovala jako místa otevřená všem, nejen úzké skupině diváků. Dále se vymezila vůči pojetí experimentu, který podle ní ztratil svou radikalitu a stal se vyprázdněným pojmem. Odmítla koncept avantgardy, která operuje s modernistickou představou pokroku a elit vedoucích masy. Toto rozdělení vytváří asymetrický vztah mezi těmi, kdo mají údajně jakousi speciální sensibilitu a nadání, a těmi, kdo takovýmito vlastnostmi nedisponují. Upozornila,



že na Slovensku byl tento diskurz převzat krajní pravíci a použit zpětně proti liberální společnosti. V těchto souvislostech také spojila otázku experimentu s institucionálními podmínkami vzniku divadelních artefaktů – pokud experiment ignoruje tyto rámce, není podle ní skutečně radikální a jen se jeho metody opakují v bezpečném prostředí. Nemá jít jen o estetickou změnu a experimentaci, ale i o tu institucionální. Je tedy potřeba mít na zřeteli prekarizaci pracovníků v kultuře a nutnost institucionální reformy. Často se vymezovala proti Vladimíru Hulcovi, který varoval před rozplýváním divadelní instituce.



Oponovala mu také v tom, že nejde o vytváření dalších „obchodních center“ z divadel, ale o poskytnutí prostoru na základě potřeb místní komunity. Naopak souhlasila s Ivanem Burajem v tom, že experiment musí reflektovat institucionální rámce, a sdílela myšlenky Jitky Šotkovské o otevírání divadla širší veřejnosti.

Na druhé straně pomyslného spektra potom nacházíme Vladimíra Hulce, jehož pozici bychom mohli nazvat konzervativní, ovšem ve specifickém smyslu. Mezi hlavní témata, která přinášel, patřila obrana divadla jako uměleckého prostoru. Byl skeptický vůči přehnanému otevírání divadel veřejnosti a bránil pojetí experimentu, které má kořeny v šedesátých letech, a minulost vnímal jako pilíře, na nichž stojí současnost. Zdůrazňoval také význam individuálních umělců jako tvůrců nových trendů a chápal experiment jako privilegium zkušených tvůrců, nikoli jako univerzální princip. V diskusi se vymezil proti používání slova „marketing“ ve spojitosti s divadlem a kritizoval lektorské úvody, které podle něj experimentální divadelní artefakt nepotřebuje. Vyjádřil obavy, že přehnané otevírání divadel veřejnosti může vést k jejich rozplynutí a ztrátě umělecké podstaty, a tak byl spíše pro to, abychom umění dokázali odlišit

od ostatních institucí. Oponoval myšlence, že divadla by měla fungovat jako otevřené veřejné prostory, a kladl otázku, kde v takovém přístupu zůstává umění. Často se jeho perspektiva tedy střetávala s Ivanou Rumanovou a jejími návrhy na otevření divadel, stejně jako s Jitkou Šotkovskou v otázce významu lektorských úvodů a revize minulosti. Naopak souhlasil se Šotkovskou v tom, že experiment není cílem, ale pomůckou k hledání nových forem.

Jitka Šotkovská se v diskusi postavila někam do prostoru mezi Rumanovou a Hulcem. Střídavě se tak přidávala na jednu nebo druhou stranu či hledala kompromisní stanovisko. Mezi hlavní témata, která přinášela, patřila vzdělávací role divadla, propojení divadelní instituce s komunitou, kritika individualistických narátivů v umění a hledání nových forem řízení kulturních institucí. Podtrhla také proměnlivost pojmů mainstreamu a experimentu, které by neměly být vnímány jako fixní kategorie.

V diskusi podpořila myšlenku divadla jako otevřeného prostoru, který může sloužit nejen k uměleckým účelům, ale také jako místo pro setkávání, práci či běžné denní aktivity, například péči o děti. Zaujala kompromisní postoj mezi uměním a institucí – divadlo by mělo zůstat uměním, ale zároveň být

přístupné a vstřícné. Zdůraznila, že experiment by neměl být vnímán jako cíl sám o sobě, ale jako metoda hledání a objevování nových forem. Kritizovala tradiční narativ o silných individuálních tvůrcích a upozornila na kolektivní povahu umění. V této souvislosti upozorňovala na snahy o nehierarchické řízení divadelních institucí a relativizovala pojem mainstreamu – to, co je experimentální pro jednoho, může být pro druhého již překonané. Souhlasila s Ivanou Rumanovou v tom, že je potřeba otevřít divadlo širšímu publiku a podporovat myšlenku neustálého zpochybňování zavedených uměleckých a institucionálních struktur. Také sdílela

názor Jana Búrika, že divadlo má být přístupné co nejširšímu publiku. Naopak oponovala Vladimíru Hulcovi, když zpochybnila jeho důraz na individuality a zdůraznila, že současná umělecká tvorba je spíše kolektivním procesem než výsledkem práce jednotlivců.

Jan Búrik se taky pohyboval v prostoru mezi Rumanovou a Hulcem. K tématu přistupoval z pozice ředitele CEDu, a tedy z velmi praktické perspektivy. V diskusi zdůraznil význam otevřenosti divadelních institucí vůči veřejnosti a podporoval způsoby, jak divadlo přiblížit širšímu publiku. Podpořil lektorské úvody, které neslouží k interpretaci, ale k poskytnutí kontextu inscenací. Vnímá je jako přirozený a nenásilný vstup do divadelní tvorby, zejména v době, kdy se divadlo potýká s klesající návštěvností náročnějších inscenací. Sdílel zkušenost s londýnským National Theatre jako veřejným prostorem a argumentoval, že kulturní instituce by měly být otevřené a vytvářet prostředí pro přirozené setkávání lidí. Důležitým tématem pro něj byl vztah mezi divadlem a diváctvem, který považoval za klíčovou otázku současnosti. V debatě souhlasil se Šotkovskou i Rumanovou v otázce otevřenosti divadel a rozvíjel jejich argumenty. Naopak nesouhlasil s Hulcem, který se stavěl skepticky k otevírání kulturních institucí veřejnosti.

Ivan Buraj jakožto neaktivnější přispěvatel z publika byl jednoznačně na pozici Ivany Rumanové, kterou výrazně podpořil. Konkrétně šlo o témata otevírání divadel a zdůraznil, že nejde jen o přidávání barů, ale o zásadní institucionální proměnu. Podle něj by divadla, financovaná z veřejných zdrojů, měla být skutečně přístupná všem. Buraj vnímal experiment nejen jako estetickou inovaci, ale také jako institucionální změnu. Upozornil, že podmínky, za kterých inscenace vznikají, významně ovlivňují jejich vnímání, uvěřitelnost a věrohodnost. Vztah mezi divadelním artefaktem a institucionálním rámcem jeho vzniku považoval za klíčové téma ve světovém divadelní debatě. Jeho pozice tedy byla v konfliktu s pozicí Vladimíra Hulce, který měl obavy ze ztráty umělecké identity divadla, a argumentoval, že otevřenost nemusí znamenat rozmělnění umění, ale spíše jeho adaptaci na současné společenské podmínky. 🗳️



Text: Petr Kodenko Kubala

Experiment dnes a slepé skvrny kultury

Tato anketa vznikla jako pokus o pokračování diskuse, která proběhla v HaDivadle v rámci scénické konference pořádané k 50. výročí tohoto brněnského souboru. Ústřední otázkou konference bylo, co dnes znamená experiment v umění a divadle. Během diskuse vyvstala řada dalších souvisejících témat, která si podle nás zaslouží hlubší promyšlení a rozpracování. Proto jsme se rozhodli oslovit širší okruh odborníků a odbornice, dále pak umělců a umělekýň z různých oborů, abychom získali co nejširší paletu pohledů na roli experimentu, jeho směřování a limity v současném kulturním a společenském kontextu. Výsledky ankety přinášíme v tomto vydaní CEDITu. Cílem následujícího shrnutí je nejen reflektovat aktuální přístupy k experimentu, ale také otevřít prostor pro kritické zhodnocení jeho významu.

V rámci ankety jsme respondentům a respondentkám položili tři klíčové otázky. Nejprve nás zajímalo, **jak vnímají roli experimentu v divadle či v kultuře**, kdo by se do něj měl pouštět a čeho by se mělo experimentování týkat. Chtěli jsme zjistit, zda experiment stále představuje tvůrčí sílu schopnou narušovat zavedené normy, nebo zda už se stal běžnou součástí kulturní produkce. Druhá otázka směřovala k roli divadla ve společnosti: **mělo by divadlo fungovat nejen jako místo umělecké tvorby, ale i jako otevřený prostor pro veřejnost?** Tato otázka se dotýká otevřenosti/uzavřenosti divadel i možnosti divadla být aktivním společenským aktérem. Nakonec jsme se dotazovali na to, co našim respondentům a respondentkám na české kulturní scéně chybí: **co je podle vás největší slepou skvrnou kulturní obce? Co česká kultura vymazává či nechce vidět?** Chtěli jsme zjistit, zda existují témata, skupiny nebo perspektivy, které zůstávají na okraji kulturního diskurzu.

Na naši anketu odpověděli lidé z různých oblastí. Mezi respondenty a respondentky patřili divadelní teoretik Martin Bernátek, choreografka a performerka Lucia Kašiarová, kurátorka a teoretička umění Tereza Stejskalová, choreografka Alica Minar, dramaturg a režisér Roman Poliak a také divadelník a performer Orin Rodriguez.

Jejich odpovědi odrážejí různorodost současně debaty o experimentu a poskytují cenný vhled do toho, jak je tento pojem dnes chápán a praktikován v různých kulturních a intelektuálních kontextech. Následující text bude rozdělen na čtyři části. Každá kapitola bude věnována jedné anketní otázce. Nejprve budou v úvodu každé z kapitol krátce shrnuty nejdůležitější body všech odpovědí. V každé kapitole budou následně uvedeny všechny odpovědi v plném znění. Poslední kapitolou bude závěr, který výsledky ankety shrne.

Experiment v divadle a kultuře

Experiment je důležitý, ale je i úplně ok, když divadlo experimentální není, experiment i konzervativnější přístupy by se měly spíš navzájem respektovat, chápat svoji provázanost a stát při sobě.

(Respondent/ka 1)

Odpovědi na otázku týkající se role experimentu v divadle a kultuře ukazují, že experiment je vnímán jako klíčová hybná síla umění, která umožňuje překračování zavedených hranic, ohledávání nových forem i kritickou reflexi společnosti. Zároveň však zaznívá, že by experiment neměl být vnímán jako jediná legitimní cesta – stejně důležité je zachování diverzity přístupů a respektu mezi experimentálními a tradičnějšími formami divadla.

Experiment je pro divadlo klíčovou hybnou silou. Díky experimentování ohledáváme prostor toho, co funguje/ nefunguje jak pro diváky, tak pro umělce. Samozřejmě je důležité zachovat v programu divadel diverzitu, tj. od divadel experimentujících po divadla sázející na jistotu ověřených tvůrčích postupů, aby si i divák mohl vybrat z pestré nabídky a široké škály divadelních přístupů.

(Respondent/ka 3)

Někteří respondenti/ky zdůrazňují, že by měl experiment směřovat nejen k formálním inovacím, ale také k tematickému zkoumání společenských tabu, normativních rámců či lidského prožitku. Experiment znamená ptát se, co je pro dané dílo zásadní a nutné.

Experiment mi přijde nesmírně důležitý. Případá mi důležité mít odvahu a tázat se, co je pro dané dílo nebo výzkum zásadní a nutné. Experimentování by se mělo týkat formy, obsahu i sdělení. Konkrétněji například: osobní otázky, co dané umělectvo pálí; společenské tabu a normy a jejich zpytování; posouvání neestetického a filosofického diskurzu; tělesnost a lidský prožitek.

(Respondent/ka 2)

Jiní vnímají experiment jako proces, který může být paradoxně i rutinní součástí uměleckého vývoje – jako neustálé ověřování hypotéz, otevřenost vůči novým výzvám a překonávání vlastních hranic. Přitom je ale nutné vyvarovat se dogmatického přístupu, ať už v podobě nekritického přijetí experimentu jako univerzální hodnoty, nebo naopak v jeho odmítnutí jako elitářské praxe.

Experimenty jsou důležité. Pokud by nebyly – nebyla by ani tato anketa. Experiment souvisí se zkušeností a tato podstatná souvislost vyniká v latině nebo angličtině. Jak připomíná kolumbijská umělkyně Doris Salcedo, zkušenost je překonáním nebezpečí. Proto experimentování může být jak ověřováním hypotéz, tak otevřením se zkoušce. Takovou zkouškou je trénink nemající za cíl směřovat k dokončenému dílu, i premiéra. Proto je i experimentování činností, která paradoxně také může mít svou rutinu. Je mi vzdálená jak technokratická představa experimentu jako „řízeného riskování“, které neustále inscenuje odlišnost a hierarchii mezi vědoucím pozorovatelem a předmětem studia, tak i vzdálené pojetí umělce jako božského inspirovaného, experimentálního tvůrce rozvrhujícího prázdný prostor. Obojí může v důsledku vést k oslabování významu „zkoušky“ a tím i smyslu experimentu anebo k jeho zneužití pro mocenskou nadvládu, jež se projeví například absencí kritiky. Věřím, že kritika a sebekritika je jedním z předpokladů experimentování. Aktuálním příkladem mohou být třeba pokusy festivalu Wiener Festwochen pod vedením Milo Raua. Ten ve své Vídeňské deklaraci navrhuje sebekritické přehodnocení, jak se vytváří dramaturgie festivalu, kdo se na ní podílí, jak se vztahuje k různým publikům ve Vídni i ke globálním procesům.

(Respondent/ka 4)

Další pohled zdůrazňuje, že experiment je nejen estetickou, ale i politickou záležitostí. Tím, že narušuje zaběhnuté způsoby práce a myšlení, vyvolává neklid a kriticky zpochybňuje existující mocenské struktury. Proto by se do experimentu měli zapojovat všichni – nejen umělci, ale i diváci a instituce – s cílem narušovat nespравedlivý status quo. Někteří odpovídající v naší anketě upozorňují, že v současné době není nutné udržovat ostrý protiklad mezi experimentem a konzervativními přístupy, ale spíše hledat způsoby, jak mohou tyto přístupy organicky spolupracovat a vzájemně se obohacovat.

Experiment je esenciální kreativní síla. Experimentovat znamená nezůstávat na jednom místě. To může mít výhody i nevýhody. Každopádně experiment je jednání a jednání není jen estetické, ale i politické. Experiment mnoho lidí vyrušuje, protože zpochybňuje zaběhnuté způsoby dělání věcí. Je dobré, abychom měli konzervativní instituce, které uchovávají tradice, a abychom měli ty, které experimentují. V komplexní a komplikované době, kterou žijeme, se zdá nevyhnutelné, aby jedna instituce organicky kombinovala oba tyto principy. Aby nezůstávala dualitní, binární, ale aby byla organická, naslouchající i schopná jednat. Myslím, že experimentovat bychom měli všcxhnx, abychom tím narušovali nespravedlivý status quo a zpochybňovalx samx sebe.

(Respondent/ka 5)

Experiment má tedy schopnost vyvolávat otázky, narušovat status quo a otevírat nové možnosti tvorby i vnímání umění. Přesto se zde otevírá otázka, kdo a za jakých podmínek má privilegium experimentovat v uměleckém provozu, který možné selhání a neúspěch, které jsou potenciální součástí každého experimentování, nepřipouští. Měli bychom se tedy v této souvislosti spíše ptát – kdo si může nejistotu a potenciální neúspěch dovolit.

Mám pocit, že v dnešní době je hrozně těžké opravdu experimentovat. Experiment totiž jako jeden ze svých základních komponentů vyžaduje nejistotu a neúspěch. Trávit čas nad něčím, kde není jistý výsledek, je pro mnohé v dnešní prekarizované době za hranicí možností, nebo ohromné privilegium. Je to škoda, protože experiment, hravost a chuť k objevování je to, co umění pohání a nabíjí. Ve chvíli, kdy se ale z umění, tvorby i umělectva samotného stal produkt, který musí být okamžitě perfektní, úspěšný a prodejný, není pro experiment místo. Možná bychom se měli místo „kdo by měl experimentovat“ ptát, kdo může. A proč nás nemůže experimentovat (a také v našich experimentech bez rizika neuspět) víc.

(Respondent/ka 7)

Divadlo jako otevřený prostor pro veřejnost

Samozřejmě (divadlo by se mělo více otevírat veřejnosti, pozn. red.). Ale jak veřejnosti na experimentální umění udělat chuť, je jiný závažný problém.

(Respondent/ka 2)

Odpovědi na tuto otázku ukazují širokou shodu v tom, že divadlo by mělo být nejen místem umělecké tvorby, ale i otevřeným prostorem pro veřejnost. Zdůrazněna byla historická role divadla jako společenského centra, které se v různých obdobích přizpůsobovalo aktuálním politickým a společenským podmínkám. Pokud by se divadlo omezilo pouze na prezentaci hotových děl bez širšího společenského přesahu, hrozilo by, že se stane jen dalším spotřebním produktem. Otevřenost vůči komunitám, rozmanitým sociálním skupinám a experimentování s formami veřejného zapojení jsou pro udržení jeho relevance vnímány jako klíčové faktory.

Jednoznačně! Divadlo je i historicky především místem společenského setkávání, a v dobách krize i útočištěm pro „azyl“ dle reálné situace. Funkce divadla se mění dle politicko-spoločenských podmínek a doby, ale jeho podstata společenského místa by měla být vždy zachována. Pokud se stane jen stánkem prezentujícím hotová díla, stává se konzumní restaurací a tím se samo pohřbívá.

(Respondent/ka 3)

Historicky zahrnovala vždy funkce divadla společensko-politický aspekt, který přesahuje pouhou uměleckou rovinu. Je to místo setkání (diváctva samotného, ale i diváctva-performerstva), dialogu. Divadlo jako uzavřený prostor nemá smysl.

(Respondent/ka 7)

Někteří odpovídající zdůraznili, že divadlo může a mělo by nabízet prostor nejen pro profesionální umělce, ale i pro širší komunitu – například pro seniory, osoby se znevýhodněním nebo amatérské soubory. Inspirací mohou být i další kulturní instituce, jako jsou knihovny, které již dávno nejsou jen půjčovnami knih, ale místy setkávání, vzdělávání a komunitních aktivit. Připomínány jsou také historické příklady divadel, která fungovala jako víceúčelová kulturní centra propojující různé umělecké a společenské funkce. Otevřenost divadel má specifickou důležitost zejména mimo velká města, kde mohou hrát klíčovou roli v utváření kulturního života a demokratizaci veřejného prostoru.

Považuji za dobré uvažovat o uměleckých praktikách i organizacích spíš pomocí škály než opozic „to, nebo ono“. Proto i divadla a kulturní organizace mohou být místy umělecké tvorby, a to navíc s různými skupinami (od seniorských souborů, osob s různým znevýhodněním, až po ansámbl z vystudovaných herců a hereček, což má např. Schauspiel Köln). Stejně tak mohou být dobře centry komunitní svépomoci, zahradničení, vzdělávacích aktivit, mít veřejně dostupné dílny, pořádat besedy a podobně. Takto například fungují v České republice knihovny, které už dávno nejsou „pouze“ půjčovnami publikací. V českém divadelnictví je kanonickým příkladem divadla jako kulturního centra, zahrnující umělecké experimentování i veřejnou činnost, Divadlo D a zejména projekt Divadla práce E. F. Buriana a Miroslava Kouřila. Multifunkční instituce, kombinující např. divadlo, kino a přednáškový sál, ale z praktických potřeb „spojit síly a zdroje“ vznikaly na malých městech dříve. Také poválečná výstavba kulturáků, zakotvující multifunkčnost a variabilní uspořádání prostoru – jakožto dědiictví modernistického divadla – v typizačních směrnicích je příkladem „škádového“ uvažování o kulturní infrastruktuře. Vztah umělecké tvorby a dalších funkcí veřejných divadel má také svou specifickou naléhavost mimo velká centra. Umělecká tvorba přece je součástí veřejného prostoru a také může experimentovat s různými způsoby vytváření otevřených fór a tím demokratizovat to, co za „veřejnost“ běžně označujeme. To lze vidět jak v tvorbě umělců etablovaných globálně, jako jsou např. pavilony a s nimi spojená pléna a setkání Jonase Staalaa, ale i v radikální, lokálně zakořeněné práci komunity lidí spojených festivalem Menteatrál v Neratově.

(Respondent/ka 4)

Současně však zaznívá, že otevřenost divadel vůči veřejnosti není samozřejmá ani snadná. Pokud divadla usilují o zapojení širší veřejnosti, narážejí na problém, jak ji pro experimentální umění nadchnout a přilákat. I když tendence divadel rozšiřovat svůj záběr mimo tradiční umělecký program je vnímána jako důležitá a logická, ve společnosti nenachází vždy odpovídající odezvu. Jde o oblast, která vyžaduje další experimentování a hledání nových cest, jak uměleckou tvorbu a otevřenost propojit tak, aby divadlo zůstalo nejen esteticky relevantní, ale i skutečně veřejným prostorem.

Pokud je alespoň částečně financováno z veřejných zdrojů, mělo by být divadlo přístupné a do určité míry otevřené. Tendence divadel otevírat se i mimo svůj „hlavní“ umělecký program jsou sympatické a logické. Na druhou stranu uznávám, že ve společnosti nenacházejí vždy adekvátní odezvu. Je to ale důležitá tendence, plná komplikovaných nuancí, ve které je potřeba ještě mnoho experimentů a učení (se).

(Respondent/ka 5)

Slepé skvrny české kulturní obce

Chybí oslovování „neprofesionálů“v kultuře, přístupnost. Vádí elitářství.

(Respondent/ka 1)

Odpovědi ukazují, že kulturní obec v Česku čelí různým „slepým skvrnám“ – oblastem, kterým se systematicky vyhýbá nebo je nedostatečně reflektuje. Mezi hlavní témata patří elitářství a uzavřenost kultury vůči neprofesionálům, nedostatečná podpora experimentu, ale i absence historické a společenské paměti. Někteří respondenti zdůrazňují, že česká kultura má silnou tendenci ignorovat témata jako chudoba, stáří, nemoc, jinakost či postižení. Stejně tak chybí hlubší propojení mezi českou každodenností a globálními procesy, například ve vztahu k environmentální krizi. Kritizována je také přílišná orientace na individualismus, která vede buď k přehnané sebekritičnosti, nebo naopak narcistnímu obdivu k vlastní výjimečnosti.

Mám pocit, že experiment není dostatečně podporován. Je na něj nahlíženo zeshora do té doby, než se buď prosadí někde jinde (v zahraničí), nebo jej někdo (kdo je u moci a zavedený na scéně) svou vůlí protlačí. Obecně má v sobě česká kultura hodně přesudků a cynismu, to ale na druhou stranu brání silnou tradici umění a skvělý český humor. Chtělo by to více otevřenosti, více cest do zahraničí,

soudáležitosti napříč kulturní obcí, vzájemnou podporu a pomyslné, ale i doslovné oběti.

(Respondent/ka 2)

Jak jsem už říkal, vnímám divadlo (a umění všeobecně) jako něco politického, a to i když jeho obsah politizovaný není. Je to prostor pro setkání, růst, prožívání emocí. Empatie je neskutečně silný nástroj vzdoru (nebo i naopak). Je pro mě frustrující, že kulturní sféra v mnoha směrech nevyužívá sama svých nástrojů, jelikož nadále zůstává prostorem, ve kterém se setkáváme s rasismem, xenofobií, queer a transfobií. Místa, která se aktivně snaží o inkluzi a intersekcionalitu, jsou spíš takové ostrůvky v moři „performative allyship“ nebo přímé ignorance a nezájmu.

(Respondent/ka 7)

V oblasti historické reflexe zaznává upozornění na chybějící vědomí levicového antifasistického odboje či ignorování příběhů migrantů a umělců, kteří v minulosti Československem procházeli. Někteří respondenti však namítají, že se „slepé skvrny“ mění v čase a že jejich identifikace často spíše odráží subjektivní touhy jednotlivců než objektivní mezery v kulturní reflexi.

V našich nejen divadelních dějinách a kolektivní paměti chybí zkušenost „našeho“ německého levicového antifasismu. Lidé bez papírů, levicovi ilegálové a umělci experimentátoři putující přes Československo třicátých let, jako například Seki Sano nebo Hans Weidt, se mohou stát tvářemi kontra-kánonu „českého divadla“. Podobně vzpomínky romského partyzánského psance Josefa Serinka vydané Janem Tesařem pomohou pochopit traumatickou zkušenost odboje za druhé světové války víc než ritualizované „pražské vzpomínání“ na atentát na Heydricha nebo květnový boj o Český rozhlas. Popisy „slepých skvrn“ ale často vyjadřují spíš touhy mluvčího než něco, co skutečně chybí. Nevidím v české kultuře chybějící reflexi v tak zásadní míře, jako když W. G. Sebald komentoval absenci letecké války v německém poválečném psaní. Zároveň najdete v aktuální reflexi celé řady slepých skvrn (například Jan Matonoha ve studii Dispozitivy mlčení analyzuje sexismus a vytěšňování genderu v české samizdatové literatuře). České divadlo jednoduše „nevidí“ to, co „nevidí“ česká audiovizuální kultura, resp. společnost: chudobu, stáří, nemoc, jinakost, postižení... a s nimi spojené pečující profese... a především vztahy mezi globálními procesy a naší každodenností. T. J. Demos komentuje vizuální reprezentaci katastrofických požárů, stále častěji se opakuji, jako způsob vymazávání souvislostí této zkázy s klimatickou krizí a těmi, kdo ji způsobili. Většina repertoaru českých divadel je zaslepeně příliš lidská, příliš česká, příliš mužská, ale takové je i (umělecké) školství. Ona „slepá skvrna“ se netýká nutně jednotlivého jevu, objektu nebo události, ale vztahů mezi prvky, které spolu souvisí, ale reprezentují se odděleně: například podfinancování české kultury, nízké zdanění bohatých a kapitálových transakcí, projektový způsob práce, nárůst podpory kreativních odvětví, rasismus a repertoár českých scén. Přeji si divadlo, které bude propojovat vše oddělené: spletité a spletené divadlo, trénující empatii bez hranic.

(Respondent/ka 4)

Přesto je patrná shoda, že česká kultura často přehlíží vzájemné propojení různých systémových problémů – například podfinancování kultury, nízké zdanění kapitálu, projektovou nejistotu kulturních pracovníků nebo přetrvávající genderové a rasové nerovnosti. Celkové odpovědi ukazují na potřebu otevřenějšího a provázanějšího přístupu ke kultuře – divadlo i širší umělecká obec by měly usilovat o propojení zdánlivě oddělených jevů, přehodnocení vlastní exkluzivity a větší empatii k tématům, která zůstávají na okraji veřejné debaty.

Slepá místa se v čase mění, není možné pojmenovat jedno. Zdá se, že dnes je focus přílišně orientován na tvůrce samotné, je příliš kritické, nebo naopak narcistní k sobě samému. Převládá víra v jedinečnost osobnosti.

(Respondent/ka 3)

Shrnutí

Z odpovědí respondentů a respondentek vyplývá, že experiment v umění a divadle zůstává důležitým, ale přesto ne úplně jednoznačným pojmem. Přestože je chápán jako zásadní hybná síla, která umožňuje posouvání hranic umělecké tvorby i společenského diskurzu, současně zaznívá, že by neměl být vnímán jako jediná legitimní cesta. Experiment se ukazuje nejen jako nástroj inovace, ale i jako prostor pro kritickou reflexi, zpochybňování zavedených struktur a zkoumání společenských tabu. Současně s tím respondenti a respondenty upozorňují na nutnost zachování diverzity přístupů a vzájemného respektu mezi experimentálními a konzervativnějšími tendencemi v divadle i kultuře obecně. Zároveň se s těmito tématy také otevírá otázka, kdo si v dnešním kulturním provozu může nejistotu a potenciální neúspěch či selhání dovolit, když se všeobecně očekává dokonalost a prodejnost.

Dále anketa ukázala, že otevřenost divadla vůči veřejnosti je vnímána jako klíčová, ale v praxi stále představuje výzvu. Divadlo může fungovat nejen jako místo tvorby uměleckých artefaktů, ale také jako centrum komunitního života a prostor pro veřejnou diskusi. Zároveň však naráží na otázku, jak oslovit a zapojit širší publikum.

Konečně otázka slepých skvrn české kulturní scény ukázala, že zde existují významné mezery v reflexi společenských témat – od nedostatečného propojení kultury s širšími globálními procesy až po přehlížení marginalizovaných skupin a témat. Podle některých našich respondentů a respondentek zároveň kulturní obec trpí jistým typem elitářství a do-sebe zahleděností, který neumožňuje reflektovat právě opomíjená témata. 🌀

Koordinace intimity. *Tak už?*

V současné české kulturní debatě je koordinace intimity stále spíše okrajové téma. Ačkoli ve Spojených státech se rozvíjí posledních 20 let a po vlně #MeToo se zvláště v Hollywoodu etablovala jako legitimní pozice v rámci natáčecího štábu, v českém kontextu se objevila jen v několika málo filmových projektech. A v divadelním prostředí se o ní nemluví vůbec. Režie či choreografie intimity v českém divadle absentuje. Nabízí se tedy otázka, jak tuto profesi zavést i u nás, proč je potřeba podporovat bezpečné pracovní prostředí a jaké jsou překážky v jejím etablování se. Proto jsme se rozhodli vývoj této profese v anglosaském kontextu zmapovat a shrnout inspirace, které českému kulturnímu prostoru může přinášet. V tomto textu pak také hledáme cesty, jakými by se mohla koordinace intimity začít prosazovat u nás.

*Způsob, jakým se díváme na tanec nebo na bojové scény, je stejný, jakým se režie intimity dívá na intimní scény.*¹ – Dar Gai, režisérka intimity

Od choreografie intimity ke koordinaci intimity

Počátek vlny zájmu o profesionální a citlivou práci s intimitou v performativním umění jsme v anglickojazyčné literatuře vystopovali až k roku 2006. Tehdy začínající americká choreografka a herečka Tonia Sina Campanella obhájila svou magisterskou práci *Intimate Encounters; Staging Intimacy and Sensuality*. V ní shrnula své poznatky ze zkoušecího procesu inscenace *Reflections of Red in a Mirror of Desire* a podrobně zde popsala svou režijní práci na sexuálních scénách. Sina Campanella přišla s pojmem choreografie intimity a zformulovala argument, který srovnává práci na intimní scéně s prací na scéně bojové:

„Účelem režie boje (*Fight Director*) je bezpečným způsobem učít techniky potřebné pro bojové sekvence a chránit performující před zraněním. Stejně tak pokud se kouč pohybu (*Movement Coach*) zabývá intimní scénou, měla by platit obdobná pravidla bezpečnosti a ochrany. Scény se [simulovaným] sexem a intimním kontaktem se nemusejí zdát tak fyzicky nebezpečné jako scény bojové, a přesto zde existují fyzická i emocionální rizika.“²

V následujících letech tento argument mnohokrát opakovali a obměňovali ti, kteří prosazovali koordinaci intimity. Vyplývá z něj požadavek zavést v rámci tvůrčích procesů vedle pozic specializovaných na boj, na šerm či na kaskadérské scény také pozice specializující se na scény intimní. Vždyť zkušenosti s „pokaženým“ zkoušením těchto scén, s emocionálními zraněními i s traumatickými a zahanbujícími zážitky sdílí tolik lidí v kulturním sektoru. Absence profesionální práce s těmito scénami přímo bije do očí. A tak se od roku 2006 pomalu vynořují pozice choreografie intimity, režie intimity či koučinku intimity.

V roce 2014 vydala Sina Campanella v oborovém časopise *The Fight Masters* článek *Bezpečný sex*. (Jeho překlad se svolením autorky najdete v tomto čísle.) V této době se již intimitě věnuje množství lidí, kteří vzešli převážně z prostředí režie boje a kaskadérských scén, tance či choreografie. Nasbírali určité profesní know-how, které se začalo promítat do různých textových výstupů, souborů, tipů a dalších souhrnů. V českém kontextu je známa především britská choreografka a koordinátorka intimity Ita O'Brian, která vedla v roce 2023 na téma intimity ve Studiu Hrdinů workshop *Intimity na place*.³ O'Brian podle svých slov od roku 2014 pracovala na „Sex on Set Guidelines“⁴, které shrnovaly práci s intimitou v kontextu audiovizí.

V průběhu let 2014–2017 přitom došlo v tomto hnutí k diskurzivnímu posunu. Od slova „sex“ se začalo stále častěji přiklánět k pojmům „intimita“ a „režie intimity“. Začaly se reflektovat heteronormativní představy spojené se sexem i sexuálním obtěžováním. A skrze vliv kritických teorií, feministických teorií a queerness se pak prosadilo pluralitnější

pojetí sexuálního života, které vhodněji vystihuje právě pojem intimita. Tento posun se projevil i v náplni režie intimity. K režijně-choreografické práci na intimních scénách se začala připojovat i profesionální práce s tvůrčím prostředím jako celkem. Režie intimity se začala věnovat nejen citlivým rozměrům uměleckého díla, ale i citlivým aspektům tvůrčího procesu samotného.

Milníkem v hnutí za profesionální práci s intimitou je založení americké organizace Intimacy Directors International (IDI) v roce 2016. Tu založila Tonia Sina Campanella, Siobhan Richardson a Alicia Rodis, které se věnovaly režii bojových scén, choreografii a režii intimity. K etablování koordinace intimity v kontextu filmového průmyslu pak přispěla spolupráce Alicie Rodis na seriálu The Deuce. Ten se natáčel v roce 2017, přímo v době nástupu globálního hnutí #MeToo, které upozornilo na to, jak je v našich společnostech běžná zkušenost žen se sexuálním a sexualizovaným násilím. Uvádí se přitom, že to byla herečka Emily Meade, která si při natáčení seriálu přítomnost specialistky na intimní scény vyžádala. Alicia Rodis se tak zmiňuje jako první koordinátorka intimity v kontextu audiovize. Rodis se pak stala jednou z vedoucích nově založené organizace Intimacy Directors and Coordinators.

Paralelně s americkými snahami přitom založily v roce 2016 ve Spojeném království choreografky a režisérky Lizzy Talbot a Yarit Dor vlastní organizaci Theatrical Intimacy. Ta se později spojila s americkou IDI a v současné době funguje jako její partnerská organizace pod značkou Intimacy for Stage and Screen. V roce 2017 začala Ita O'Brian skrze svou agenturu Carey Dodd Associates kampaň za nové standardy v rámci audiovize v kontextu práce s intimními scénami. V roce 2018 se HBO rozhodlo aktivně najímat koordinátorky intimity a koordinace intimity se postupně začala dostávat i do britských divadel a britských divadelních škol.

V roce 2019 SAG-AFTRA – americká odborová organizace sdružující kolem 160 000 pracujících v mediálním průmyslu – vydala standardizované směrnice pro práci s intimitou, na nichž se podílela například koordinátorka intimity Amanda Blumenthal. Ta založila Intimacy Professional Association, první americkou organizaci sdružující a zastupující koordinátorky intimity. SAG-AFTRA také uděluje akreditace vzdělávacím programům pro koordinátorky intimity. Obdobná iniciativa začala v roce 2019 i v Kanadě, kde Lindsay Somers založila Intimacy Coordinators Canada. První aktivitou této organizace bylo právě vypracování směrnic pro práci s nahotou a intimními scénami pro odborovou organizaci ACTRA Toronto, která sdružuje kolem 15 000 lidí.

Současná podoba koordinace intimity

Současná profese koordinace intimity se v průběhu posledních dvaceti let vyvinula z profesní otázky zaměřené na bezpečnost při intimních scénách. Profese zahrnuje více různorodých aktivit a činností. Režisérka a koordinátorka intimity Claire Warden ji dělí do tří větví:

- 1) První větev se zabývá advokacíí performujících osob. Koordinátorky intimity pomáhají zvláště zranitelným lidem, jakými jsou typicky mladé ženy, aby mohli v kontextu natáčení či zkoušení svobodně rozhodovat o svém těle. Aby měli možnost nesouhlasit s požadavky či nároky ostatních členů tvůrčího týmu / štábu a aby jejich hlas byl slyšet. V této roli se koordinace intimity blíží roli **herecké agentky**.
- 2) Druhá větev se zaměřuje na ustanovování protokolů pro celý soubor či štáb. Koordinuje, jak se bude pracovat se scénami intimity, simulovaného sexu či nahoty, a jaké budou podmínky jejich natáčení a zkoušení. Koordinace intimity se tak zaměřuje na práci s celým tvůrčím týmem a na vytváření bezpečného prostředí pro všechny. V této roli se koordinace intimity blíží roli **produkční** či **mediační**.
- 3) Třetí větev se zaměřuje na rozvoj uměleckého řemesla, tedy na rozvoj choreografie intimních scén, simulovaného sexu apod. V této roli se koordinace intimity vrací ke svým kořenům a rozpracovává roli, kterou dosud v tvůrčím procesu zastávala režie, choreografie či specializace na pohyb, boj, šerm, tanec apod. Do této větve patří profese **režie intimity** a **choreografie intimity**.

Vzdělání probíhá v rámci jednotlivých workshopů či programů akreditovaných profesními asociacemi. Velkou část těchto programů zajišťuje právě SAG-AFTRA, která vede i vlastní databázi koordinátorek intimity. Požaduje, aby koordinátorky intimity prošly školeními zaměřenými na konsent (souhlas), prevenci (sexuálního) obtěžování, práci s pohybem, práci s líčením, práci s prostředky pro podporu soukromí (jakými jsou např. zástěny) a dále školeními zaměřenými na mediaci a práci s konfliktem, genderovou identitu a sexuální orientaci, antirasismus, bystander intervenci⁶, psychickou první pomoc, řízení traumatu (*trauma stewardship*) apod.

Rozsah uvedeného kurikula naznačuje, jakými společenskými, psychickými a politickými výzvami se koordinace intimity musí zabývat.



*Ve Skotsku je funkce koordinátora intimity, dle mého názoru je to něco, co znemožňuje vznik divadla. Chápu potřebu bezpečí, ale mělo by se to řešit domluvou mezi lidmi.*⁸

– Jana Pilátová, 3. mimořádné zasedání AS DAMU, 9. 7. 2021, v reakci na vystoupení iniciativy Nelmusíš to vydržet

Změna přišla zdola

Prosazení koordinace intimity na západě reaguje na širší celospolečenské otázky spojené s konsentem, pracovními podmínkami a mocenskými nerovnostmi. Hlavně pak v audiovizi pomáhá vyvažovat na jedné straně tlak peněz, který se projevuje požadavky na výkon a omezeným prostorem a časem pro zkoušení a diskusi, a na druhé straně potřeby herců a hereček, kteří chtějí pracovat v bezpečném prostředí. Koordinace intimity vytváří prostor pro pocity hrajících a dává jim možnost vyslovit nesouhlas.

Ačkoliv koordinace intimity současné fungování natáčecích a zkoušecích procesů trochu proměňuje, rozhodně se nedá mluvit o radikální proměně v tom smyslu, že by dosavadní fungování tvůrčích procesů převracela vzhůru nohama. Koordinace intimity je výhodná pro všechny a umí být zcela konformní s panujícími hierarchiemi. Vedle fyzického a psychického zdraví herců a hereček totiž chrání i investice produkčních společností. Funguje stejně jako prevence v případě kaskadérských výkonů – chrání produkční společnosti od potenciálních žalob.⁷ Navíc zavedení této pozice zlepšuje dobré jméno produkční společnosti oproti těm, které koordinaci intimity nemají.

K argumentu vyšší bezpečnosti se přitom často připojuje i příslib, že dobře provedená koordinace intimity může jen podpořit režijní vizi a pro diváctvo udělat intimní scény efektnější a uvěřitelnější. Díky tomu se koordinace intimity etabluje jako profese konformní se stávajícím režimem tvorby, neboť slouží k naplnění režijní vize. Funguje jako mezičlánek mezi režii a hrajícími, který vytváří transparentní prostředí, nastavuje citlivou komunikaci intimity a předchází traumatizaci.

Etablování koordinace intimity na západě umožnily požadavky lidí zdola, především hereček. Akcelerovala ji společenská atmosféra hnutí #MeToo a chopila se jí silná odborová organizace. V českém prostředí zatím k takové synergii nedochází. Avšak od roku 2021 se v rámci kulturní sféry rovněž pomalu ozývají hlasy upozorňující na sexismus, neslučitelnost práce v kultuře s rodičovstvím či na nedůstojné platové podmínky. Přitom nejpalcivějším problémem se zdá být právě precarizace lidí pracujících v kultuře a nejšířejí tak rezonuje pojem „důstojnosti“.

Vytvoření samostatné profese zabývající se koordinací intimity precarizované podmínky nepřejí. Koordinace intimity totiž vyžaduje značnou investici – speciální trénink a získání know-how. Část agendy tak padá na produkční, inspicientky a další pomocnice, zatímco klíčový přínos této profese – know-how práce s intimitou – v našem prostředí zcela chybí. V české kultuře totiž není luxusem jen koordinace intimity, ale i důstojné pracovní prostředí obecně. Péče a možnost profesionálně a svobodně rozhodovat o svém těle, čase a mentálním zdraví jsou přitom jeho klíčovými součástmi.

Máme se bát?

Koordinace intimity nezaručuje, že nebude v kultuře docházet k misogynnímu zobrazování postav, hypersexualizaci či k necitlivému zobrazování sexuálního násilí. Koordinace intimity může jen poskytnout větší prostor těm, kteří danou produkci vytvářejí. Mantrou koordinace intimity je konsent, ne systematický boj se sexismem na rovině personálních struktur, tvůrčích procesů a dramaturgie. Avšak i takové drobné zasahování do tvůrčího procesu vedoucí ke konsentu vyvolává v části kulturních pracujících obavy či odpor. Zatímco se totiž vůči režii koordinátorky intimity snaží prosadit v konformní pozici a obhajují se jako „pomocnice“ při naplňování režijní vize, vůči dramaturgické pozici se staví spíše do kritické pozice. Dramaturgie totiž spolu se scénářem funguje jako skvělý prostředek manipulace týmu směrem k „tvůrčí vizi“.

To lze dobře vidět v modelové situaci: Režisér se snaží přesvědčit mladou herečku, aby danou scénu hrála nahá. Dramaturgie by hledala důvody, proč je nahota herečky potřebná (z hlediska tématu, děje, vývoje postavy apod.), a pobízela by herečku ke svlékání. Koordinace intimity by se ptala, zda je nahota herečky nutná a případně jaká nahota je dostatečná k tomu, co se má ve scéně sdělit. I takto konstruktivně kritický postoj tak někteří vnímají jako pokus o „cenzuru“.

Jako obecný argument proti koordinaci intimity se poté prezentuje obrana umělecké svobody. Podle něj koordinace intimity omezuje uměleckou svobodu tím, že reguluje „přirozenou“ spontaneitu a chemii v rámci tvůrčího procesu a vnáší do něj „nepřirozenost“ pravidel či doporučení, podle nichž by se tvorba měla řídit. Tento argument pracuje s představou, že umělecká svoboda nesnese omezení a limity, či, v měkčí variantě, snese jen ta omezení a limity, které jsou dány tvůrci samotnými. Ti ručí svou osobní integritou a svými uměleckými zkušenostmi a dovednostmi za to, že v rámci intimních scén ke zraněním nedojde. V tvrdší variantě pak tento argument emocionální zranění akceptuje až podporuje, což vystihuje heslo „pro umění se musí trpět“.

Definitivním argumentem odmítajícím koordinaci intimity je pak postoj, že v umění nezáleží na tom, jak dílo vzniklo, ale na tom, co dílo říká samo o sobě. I tento argument spoléhá na tvůrce coby garanta uměleckého díla, ale vnímá jej už jen idealisticky, bez vztahu k materiální a sociální realitě vzniku díla.

Na západě tyto argumenty nebyly dostatečně přesvědčivé. Know-how sesbírané režii a choreografií intimity, mediální tlak hnutí #MeToo a propojení koordinátorek intimity se silnými odborovými organizacemi pomohly novou pozici prosadit i navzdory výše zmíněným výtkám. Avšak to neznamená, že koordinace intimity s sebou nenese rizika a nebezpečí, o kterých konzervativní argumenty hovoří. Byť se projevují trochu jinak,

Když zkoušíte pády, vezmete si žíněnku. Nechceme, aby se performující zranili.

*No a taky nechceme, aby se performující zranili emočně či psychicky.*⁵

– Claire Warden, režisérka a koordinátorka intimity



než jak idealistické či konzervativní pojetí umělecké tvorby předpokládá.

Riziko nových zranění způsobených necitlivým či neadekvátním přístupem představuje především novost této profese a nízká míra zkušenosti těch, kteří ji vykonávají. Necitlivost se může projevit hloupými poznámkami, hodnocením uměleckého výkonu či nežádoucím vtipkováním. Stejně tak mohou koordinátorky intimacy příliš zasahovat do procesu zkoušení, ať už z pozice přespříliš ochrannitelské (stresovat zbytek týmu neustálým ptaním, jestli jsou všichni v pohodě) či z pozice nevyžádaných tvůrčích rad a zasahováním do práce jiných profesí.

Velkou výzvou koordinace intimacy je také její dostupnost. Věnovat se této profesi stojí hodně času a peněz, a tak hrozí, že se jí budou věnovat pouze lidé z privilegiovaných částí společnosti. Tím může dojít k potvrzování omezeného pojetí intimacy, které nereflektuje kulturní rozdíly v jejím vnímání a odlišnou komunikaci.

„Byli jsme zablokovaní, měli jsme strach. Od vedení jsme se dozvěděli, že si za to můžeme sami. (...) Připadala jsem si jako nějaký panák, který, pokud chce dělat divadlo, musí plnit jejich příkazy. (...) Když jsem si začala uvědomovat, že to, co dělám, vůbec dělat nechci, popadl mě obří strach, že když ho odmítnu, bude se zlobit a já nebudu moci dostudovat.“⁹

V čem by to prospělo nám?

V českém kontextu zaznívají vůči koordinaci intimacy především kritické argumenty a její prosazování je dosti omezené. Přitom v našem prostředí jsou stále sexismus (od „neškodných vtipů“ až po vulgární „tvůrčí“ metaforiku) a necitlivá práce s intimitou zcela běžné. Nejhuře takové prostředí pak dopadá na studující. Nikdo se nepozastavuje nad tím, když pedagog překvapeně reflektuje studentské představení slovy: „Já byl hrozně překvapený, že jsem vás nevnímal sexuálně, i když jste byla svlečená.“

V prostředí české kultury také mnohem silněji funguje prekarizační tlak na hrající a odbory jsou u nás výrazně slabší. Nemáme ani mnoho příkladů, kdy by produkční společnost nebo divadlo musely platit odškodné hrajícím za psychickou újmu či za sexualizované násilí. Oproti mocenskému a sexistickému způsobu práce, který se halí do pláště umělecké svobody, není v českém prostředí postavení se za vlastní práva a důstojnost tak časté.

Standardem práce s intimitou je bezradnost. Typické je pro ni „Tak to nějak zkuste“, které v divadle následuje po tom, co skončily čtené zkoušky, a v audiovizi často bez jakékoliv předchozí přípravy. Přitom ani školní systém divadelních akademii se tvůrčí práci s intimitou nezabývá, takže performující vlastně nemají techniky, jak „to“ mají „zkusit“.

Dále se intimita stává nástrojem pro intenzifikaci či charakterizaci uměleckého výkonu, což vystihuje např. typická režijní připomínka „dej do toho koule“ či zhodnocení, že tomu „koule“ chybí. Machistický či vulgární slovník v naší kultuře prostě jen zakrývá neschopnost s intimitou vědomě pracovat. Vedle tohoto toxického nazírání na tvorbu pak tvůrčím debatám dominuje neempatické, mechanické pojetí tvorby – představení „nešlape“, „padá mu řetěz“ apod.

Férové zacházení a základní respekt byly v kulturním prostředí nedostatkovou surovinou tak dlouho, až se z poníženosti a prekarizace stala norma. Proto lidé tak často popisují, že jim koordinace intimacy otevřela oči a že až díky ní prohlédli, jak moc byla ve skutečnosti jejich práce traumatizující.¹⁰ Začali si najednou uvědomovat všechny dopady momentů, ve kterých chtěli říct *ne*, ale nevěděli jak, báli se nebo měli pocit, že nemůžou, a tak řekli *ano*. Mj. i proto, že často prošli několikaletým hereckým tréninkem, kde do nich bylo vštěpováno, aby byli připraveni ve jménu „umění“ či „tvorby“ říkat *ano* na vše a na cokoli, i za cenu potlačení vlastních hranic. Efekt prozření a zpětná retraumatizace tady jen dokládají absolutní normalizaci vztahu zneužívaných a zneužívajících v kultuře. A právě to se snaží koordinace intimacy změnit.

Český kulturní prostor může z rozvoje koordinace intimacy profitovat, neboť by mohla opečovat ty oblasti tvorby, které byly dosud chápány jako sekundární a ve kterých převažovaly různé typy manipulace. Především může poskytnout ochranu a hlas zranitelným skupinám, typicky mladým ženám a lidem neodpovídajícím cisheteronormativitě. Pozice koordinátorky intimacy tuto ochranu v rámci tvůrčího procesu navíc normalizuje a potenciálně demokratizuje – zpřístupňuje ji pro všechny.

Klíčovou roli pak koordinace intimacy může sehrát ve vzdělávacím procesu. Umělecké školství, jak středního tak vysokého stupně, by díky ní získalo bezpečnější nástroje jak pracovat s křehkou intimitou mladých lidí. Že je po této změně poptávka i ze strany studujících, ukázala iniciativa NeImušíš to vydržet již v roce 2021. Koordinace intimacy by se tak mohla stát jedním z nástrojů pro proměnu školského i uměleckého prostředí směrem k větší bezpečnosti, péči a inspirovanosti.

„Nerozumím upřímně té formulaci – a nemyslím to zle ani ironicky –, že tady je nějaká struktura; jako měnit strukturu, co se tady má strukturálně změnit, kromě toho, že by měla vzniknout etická komise, že by měl být ombudsman, i tato neformální setkání – a teď se ptám jenom proto, že bych se to chtěl dozvědět. Co tady strukturálně vyrábí to nebezpečí, tu příležitost pro tyhlety přešlapy?“¹¹

– Igor Dostálek, tajemník akademického senátu DIFA JAMU, vedoucí ateliéru herectví, #pojdmeotommluvit, 12. 10. 2021

Péče pro všechny

Pokud se v současném českém uměleckém školství či kultuře zavádí nějaká koordinace intimacy či jí příbuzná péče, probíhá častěji odděleně od tvůrčích procesů. Jednotlivkyně a jednotlivci, kteří mají zájem o sebereflexi či psychologickou podporu a kteří vyvinou velké úsilí, se teoreticky mohou dostat k psychologické péči či do podpůrné sdílecí skupinky. V českém kontextu několik koordinátorek intimacy již působí. Avšak rozpuštění současných toxických norem v rámci tvůrčích procesů jednotlivkyně a jednotlivci nezvládnou.

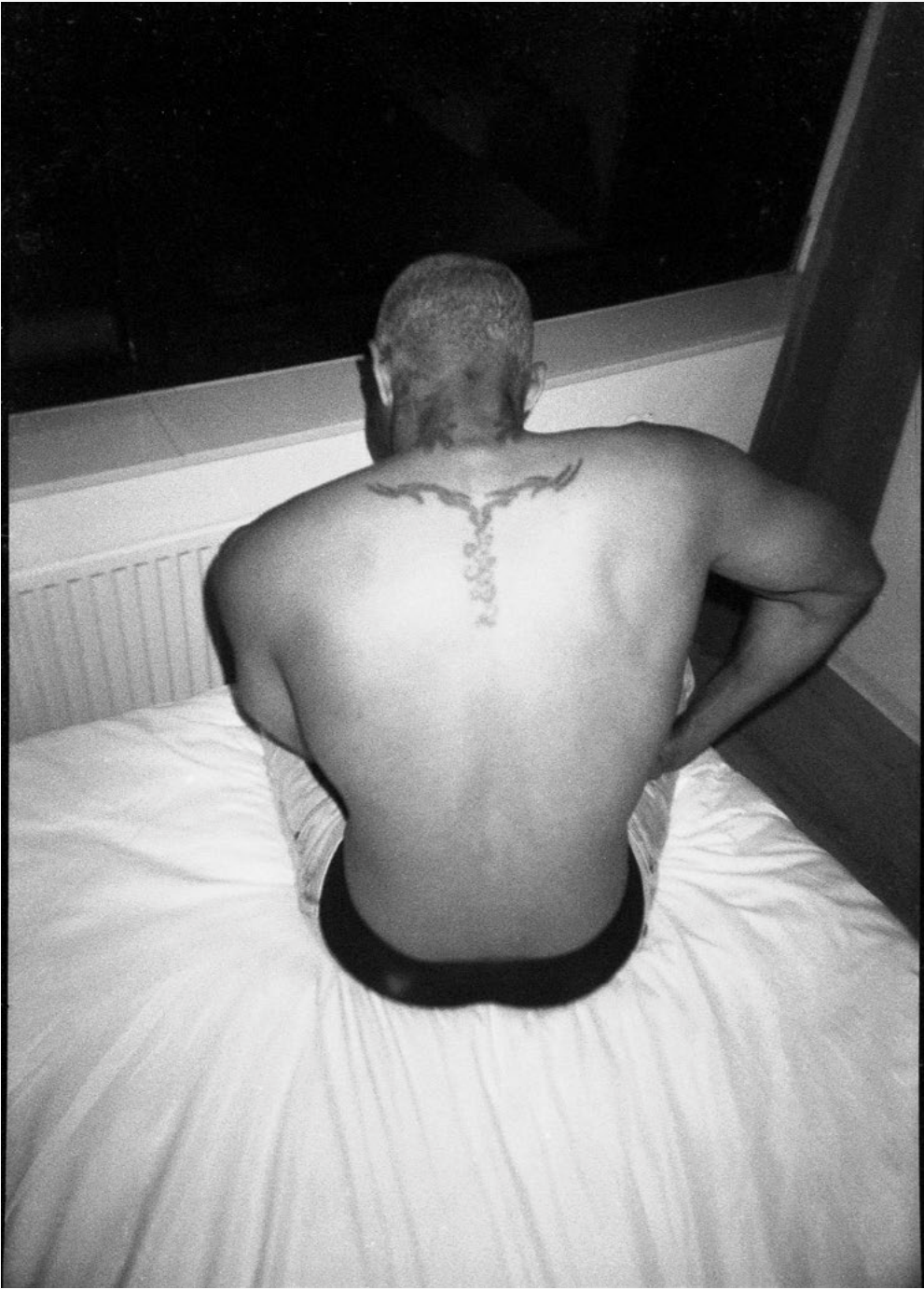
Aby se konsent, respekt a reflexe sexuálního násilí i mocenských, patriarchálních struktur v rámci české kultury prosadily, bylo by třeba péči integrovat do běžného fungování akademie a tvorby. Není udržitelné spoléhat se na jednoho člověka, který má bezpečnou práci s intimitou na starosti. Koordinace intimacy ostatně nastavuje prostředí, na jehož vytváření se mohou podílet všichni. Nabízí přitom horizont lákavější, než jaký nabízí současný způsob umělecké práce. Ten se zaměřuje na produkci uměleckého artefaktu za co nejnižších nákladů. V české kultuře vás čeká tvrdá práce za málo peněz. A pokud s tím máte problém, vyhledejte psychickou pomoc, nebo odejděte...

Oproti tomu koordinace intimacy nabízí horizont profesionální, řemeslně dovedné práce na intimních scénách a zároveň pečující pracovní prostředí při jejich vytváření. Nabízí praktické nástroje pro prevenci a ochranu všech zúčastněných a v rámci oborového know-how zahrnuje nejrůznější kulturní, mocenské, tvůrčí a další aspekty, které intimitu provázejí.

V českém kontextu může podobně jako v zahraničí fungovat iniciativa zdola. Je třeba začít klást požadavky na kulturní a akademické instituce a na produkční společnosti, aby v rámci tvůrčích procesů a v rámci svých rozpočtů počítaly s vytvářením bezpečného prostředí. Argument srovnávající intimní scény s bojem a kaskadérskými výkony je zde přitom stále platný.

Studující, typicky v oborech jako je herectví, režie či dramaturgie, pak mohou chtít, aby se výuka věnovala „konsentu“, „koordinaci intimacy“ a dalším aspektům kurikula. Pokud se jim dosud výuka nevěnuje, je třeba to společně požadovat. Stejně jako je třeba vnášet do tvůrčích procesů, akademických a kulturních institucí tvůrčí *ne*. A to primárně *ne* vyřčené kolektivně, jako výraz vzájemné podpory a solidarity. Neboť tam, kde nejde říct *ne* beze strachu, nejde říct *ano* svobodně.

A na co všechno lze říkat *ne*? Na vykostěné rozpočty, na témata a scény reprodukující patriarchální struktury, na mocí opojené lidi, na nekompetentní lidi, na nereálné pracovní podmínky, na zneužívání našich těl jako loutek, na amatérské a traumatizující vzdělávání, na zneužívání studentek a kolegyně, na kompetitivní kolektivy, na toxické struktury reprodukující prekaritu a násilí... Doplňte si zde vlastní požadavky a společně za nimi jděte. 🟢



1 Gehraiyaan's intimacy director Dar Gai: „Intimacy direction create safety zones for actors“. 2022



2 Sina Campanella, Tina. *Intimate Encounters; Staging Intimacy and Sensuality*. Richmond, Virginia: Virginia Commonwealth University 2006. s. 2.



3 „Můžu se tě dotknout tady?“ Jak nastavit hranice intimacy ve filmu i v životě. *Radio Wave*. 8. 4. 2023



4 Intimacy on Set Guidelines. *Intimacy on Set*.



5 Meet The „Intimacy Directors“ Who Choreograph Sex Scenes. *HuffPost*. 30. 5. 2018



6 Metoda, jak zasáhnout v případě, kdy se člověk stane přímým svědkem šikany, ponižování, sexuálního napadení apod.

7 Khomami, Nadia. Intimacy coordinators say Blake Lively's legal dispute shows need for their role. *The Guardian* [online]. 2025. ISSN 0261-3077.



8 ZÁPIS Z 3. MIMORÁDNÉHO ZASEDÁNÍ AS DAMU 9. 7. 2021. *damu.cz*



9 Příběhy. *NEIMUŠÍŠ TO VYDRŽET*

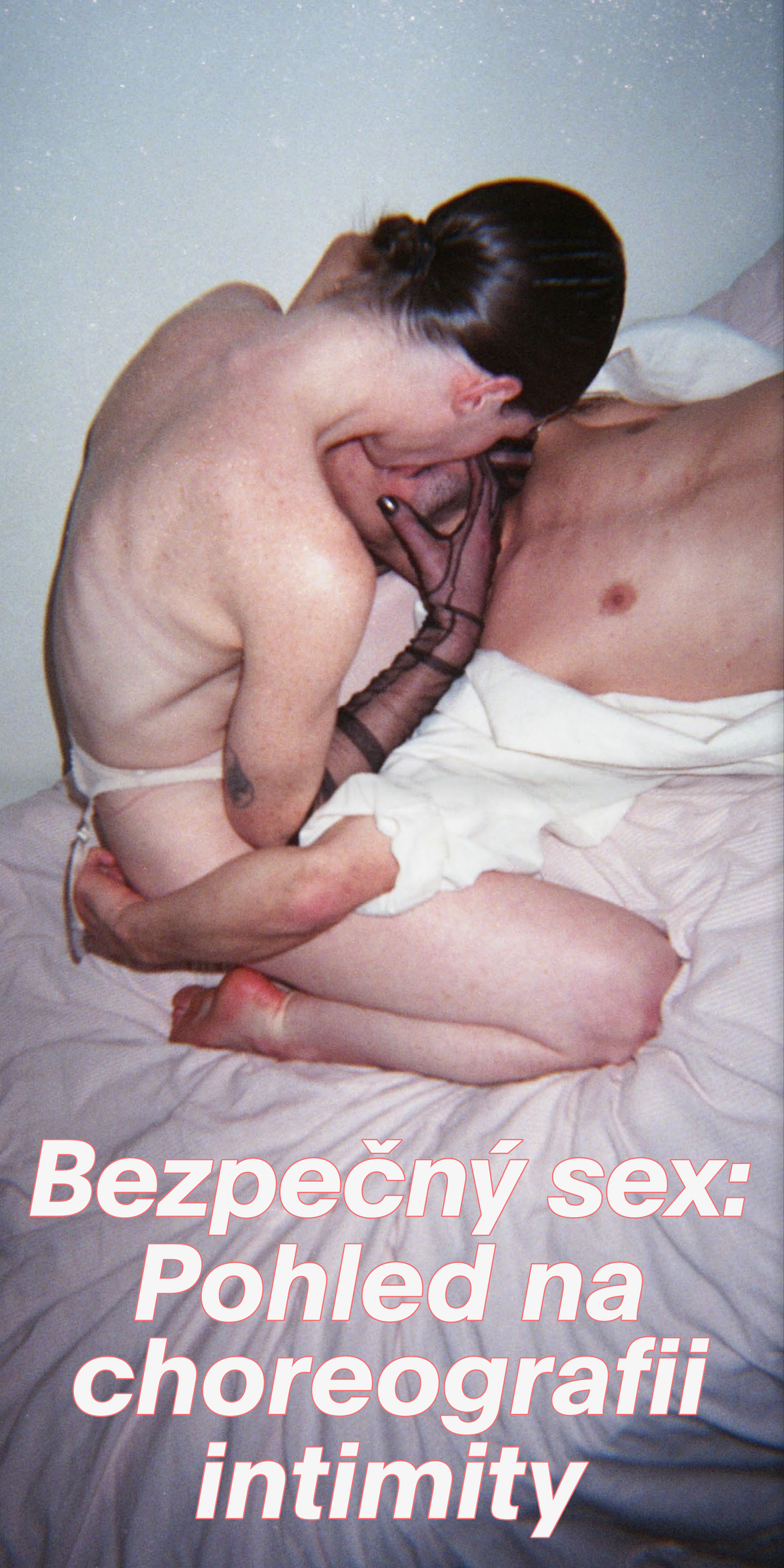


10 *Baby Reindeer's Intimacy Coordinator on Sex and Trauma on Screen* [online]. 2024



11 Formanová, J., Kubala, P., Liška, J., Stündlová, K. Granát, atomová bomba, shnilá jablka: Analýzy diskurzivního prostoru iniciativy NeImušíš to vydržet. *CEDIT 08: Iniciativa*,.





Bezpečný sex: Pohled na choreografii intimity

Text: Tonia Sina Campanella

Desítky let se režiséři-režisérky boje starají o bezpečnost herců-hereček, skrze boj vyprávějí příběhy a výrazně se tak podílejí na divadelní tvorbě. Když jsem začala studovat magistra na Virginia Commonwealth University, toužila jsem se práci s násilím věnovat a s vášní jsem se režii boje učila. Během studia jsem dospěla k tomu, že v divadle chybí neprobádaná potřeba, které bych se mohla chopit. Nazvala jsem ji Intimitou pro jeviště. Dosud se intimita zahrnovala pod „pohyb“, takže se s intimními či sexuálními scénami mnohdy ještě dnes musí vypořádat pohybový kouč-koučka.

Často se setkávám s tím, že režiséři nepovažují intimitu nebo sexuální scénu za problém, který by měl řešit kouč-koučka. Stává se, že i ti nejlepší profesionálové tvůrčí proces jen tak přelétnou. Herci-herečky si pak se svými rozpaky a úzkostmi musejí poradit sami. Přitom by se tímto úzkostem dalo snadno vyhnout, kdyby se přizvala choreografka intimity. Pohybová specialista, která má na starost choreografii, koučuje a režiruje intimní a sexuální scény. Choreografie intimity používá podobné techniky jako choreografie boje, vyučuje, vede herce-herečky a směřuje je k bezpečnému, profesionálnímu a dynamickému vyprávění příběhu.

Od násilí k intimitě

Během magisterského studia na Virginia Commonwealth University jsem hrála roli Suzanne v *Picasso at the Lapin Agile*. Herce, který hrál Picassa, jsem v té době moc neznala a nezdálo se, že by mezi námi během zkoušení vznikla nějaká chemie. Na konci prvního dějství se obě postavy vášnivě, až sexuálně políbí. Náš polibek však většinu zkoušení nebyl ani sexuální, ani vášnivý. Nás oba i režiséra to frustrovalo natolik, že jsme ke scéně začali cítit odpor. Jednoho dne nám režisér řekl, abychom zkoušeli sami a ten polibek „opravili“. Byl generálkový týden a na zkoušení takového detailu už neměl čas. Doplahočili jsme se do foyer a rozhodli se, že scénu polibku můžeme zlepšit jedině tak, že budeme předstírat, že je skutečná. Najednou se polibek zlepšil a celá scéna se úplně proměnila. Bohužel jsme k tomu nepřístupovali profesionálně ani pod dohledem choreografa, takže se stalo, že jsme překročili hranice a líbali se doopravdy. Polibek byl až příliš snadný a až příliš skutečný. Když se dívám zpět, už ani nedokážu říct, jestli ta scéna byla dobrá proto, že jsem v ní – nezdravým způsobem – utopila tolik emocí. Oba jsme tehdy pobláznění ukončili své tehdejší vztahy a měsíc ujížděli na naší „šoumanci“. Realita se vplížila do scény a scéna se vplížila do reality. Po této zkušenosti jsem si slíbila, že najdu způsob, jak zajistit, aby se to mně nebo komukoli, s kým budu pracovat, už nestalo.

Paralelně s námi se zkoušely projekty studujících režii. V mnoha projektech byly scény, které vyžadovaly režii boje a pohybový koučink. Byla jsem tehdy na pedagogice pohybu nejmladší a navíc žena, takže jsem nebyla mezi prvními, kdo byli do projektů na režii boje osloveni. Ale později se na náš ročník obrátil jeden kolega z divadelní pedagogiky. Režiroval hru, v níž byla sexuální scéna, která začínala striptýzem. Scénu hrála herečka z bakalářského studia a bylo jí nepříjemné, že by ji měl student v takhle sexuálně nabitě scéně zblízka režirovat. Nabídla jsem se, že jí pomůžu nepříjemné pocity z této scény překonat, protože jsem z vlastních zkušeností věděla, jak na to. Společně jsme její pohyby rozebraly a rozdělily na záměry a překážky. K tomu jsem jí nabídla choreografii, která vycházela z postavy a která její tělo předváděla pozitivním způsobem. Nakonec předvedla výkon, který byl sexy a vzrušující, protože choreografie striptýzu byla navržena tak, aby podpořila její sebevědomí. Po této zkušenosti za mnou začali přicházet další režiséři se sexuálními scénami, které vyžadovaly pohled zvenčí. Na konci druhého ročníku jsem se v rámci režie „boje“ už plně

Tonia Sina Campanella je choreografka intimity, režisérka boje, pedagožka pohybu a herečka. Vystudovala divadelní pedagogiku se zaměřením na pohyb a choreografii na Virginia Commonwealth University. Zaměřuje se na choreografii intimních scén a vyučuje svou metodu Intimacy on the Stage. Zabývá se výzkumem intimity na jevišti a sexuálního obtěžování v kulturním průmyslu. Působila jako poradkyně pro prevenci sexuálního obtěžování a zneužívání v akademické sféře. Byla spoluzakladatelkou a výkonnou ředitelkou organizace Intimacy Directors International.

Líbací protokol

1
Promluvte si o svých obavách a hranicích (např. Nemám rádx, když se mě někdo dotýká na koleni, mám pocit, že jsem moc malx...)

2
Určete příběh polibku

Kdo ho iniciuje?

Kdo ho vede?

Mění se vedení v jeho průběhu?

Kdo podléhá?

Seznam cílů každé postavy

Seznam překážek každé postavy

3
Proberte energii polibku (např. je erotický, romantický, rozzlobený, zoufalý, nucený atd.)

Každá postava může mít jinou energii a to by mělo energii polibku ovlivnit

4
Shodněte se na úrovních intenzity v průběhu polibku (na stupnici od 1 do 10 je 1 nejnižší intenzita a 10 největší intenzita)

Mění se úroveň intenzity v průběhu polibku?

Vzájemně se ujistěte, že souhlasíte s průběhem a proměnou intenzity

Pokud se intenzita změní, dohodněte se na tom, kdo změnu iniciuje

5
Dohodněte se na délce polibku

Podle čeho víte, kdy polibek končí?

Technické přerušení (osvětlení, hudba nebo zvuková nápověda)

Další postava přeruší polibek

Polibek je přerušen zevnitř

6
Buďte si vědomi vzdálenosti publika

Jak je publikum daleko?

Pokud je extrémně blízko, je potřeba použít jazyk?

Pokud je publikum velmi daleko, je třeba choreografii zvětšit?

7
Choreografie umístění rukou
Předem si promluvte o tom, kam půjdou ruce. Projděte si choreografii rukou bez líbání, abyste viděli, kde máte ruce.

Žádná překvapení během choreografie

8
Zkoušejte jen pod přímým dohledem další osoby (režie, koordinátorky intimity, inspirace apod.)

Odplížit se společně do tmavého kouta není správná cesta

Netlačte na svého partnera-partnerku, aby zkoušel-a způsobem, který je mu-jí nepříjemný

Udržujte otevřenou komunikaci s režii, koučem-koučkou intimity a partnerkou-partnerem

věnovala choreografii striptýzů, tanců na klíně, vášnivých polibků, orgasmů, a dokonce i sexuálního napětí. Na základě těchto i svých vlastních zkušeností jsem si rychle uvědomila, že je v divadle taková profese zoufale zapotřebí.

Vztahy mezi gendery a vyhrocené emocionální scény

Jakmile jsem se začala specializovat na choreografii intimity, začala jsem si všímat sexuálních scén, které koučink intimity postrádaly. Těla herců·hereček to v malých detailech prozrazovala. Kde mají ruce? Dýchají dostatečně? Divají se jeden druhému do očí? Mají to dostatečně nazkoušené? Taková znejistění mohou rozbit herecký výkon, a pokud choreografie sexuální scény obsahuje nějakou nejistotu či nejasnost, může se publikum cítit za herce trapně. A když je publikum v rozpacích, tak je mimo příběh a děj a prostě chce, aby intimní scéna skončila. Existuje spousta malých detailů, které mohou ovlivnit jak bojovou, tak intimní scénu. A publikum v takovém případě potřebuje, aby byl příběh naprosto křišťálově jasný.

V rámci své práce s intimitou jsem vytvořila kurz, který jsem vyučovala na University of Oklahoma. Jmenoval se Vztahy mezi gendery v představení. Kurz obsahoval výhradně sexuální scény a scény se „zvýšenými emocemi“. Asi nikoho nepřekvapí, že se okamžitě zaplnil. Celý semestr jsme studovali, zkoumali a vytvářeli choreografie pro scény s intimitou a se sexuálním obsahem. Drilovali jsme cvičení podobně jako na hodině šermu. Místo zbraní nebo pěstí jsme používali oční kontakt, dech, dotek, sdílení váhy, kontaktní improvizaci, líbání a dokonce i trochu nahoty. Na konci semestru i ti nejbázlivější a nejváhavější studující předvedli v rámci závěrečné zkoušky před publikem vysoce rizikovou sexuální scénu. Bylo úžasné a inspirativní zažít takové scény v tak konzervativní zemi, jakou je Oklahoma.

Jak pravila Martha Graham: „Tělo řekne to, co slova nesvedou.“ Jde o běžný motiv v rámci boje na jevišti. Postavy se mohou pohádat, což scénu vyhrotí. A když už není co dodat a napětí se nahromadí až k bodu zlomu, musí dojít k explozi energie. A onou explozí je boj. Se sexem je to úplně stejné. Publikum potřebuje, aby mezi dvěma postavami vzniklo napětí. Potřebujeme vědět, co k sobě navzájem cítí. Jaké potřeby chtějí naplnit intimitou? Když dojde k „explozi“ energie, kdo ji iniciuje? Kdo to opětuje, nebo se vzpírá? V těch několika vteřinách musí být příběh jasný. V rámci intimity stejně jako v případě násilí učím studující, že si musí daný okamžik „zasloužit“. Pokud není dostatečně nahromaděno sexuální napětí, intimita se bude jevit jako vynucená a trapná.

V pozdější fázi kurzu nastavuji při choreografii líbání nebo jakéhokoli dalšího tělesného kontaktu různé úrovně intenzity. Například úroveň intenzity 1 vyžaduje nejnižší emocionální vklad a 10 je nejvyšší možný vklad emocí (obvykle krok těsně před zahájením sexu). Tyto úrovně intenzity jsou velmi užitečné při komunikaci mezi aktéry, aby bylo vždy jasné, který z nich vede. Jakmile se totiž objeví nejistota ohledně toho, kdo choreografii vede, mohou scénu přerušit emoce a otázky z reálného světa. Následuje příklad možného nebezpečného vnitřního monologu herečky v důsledku nedorozumění:

„Právě mě chytíl za stehno silněji než dřív. Chytá mě tak, protože ho skutečně přitahuju? Opravdu se mi líbí jeho agresivita. Možná, že mě přitahuje. Myslím, že chce, abych ho políbila tvrději. Příště budu sténat, aby věděl, že je pro mě jeho agresivita ok.“

Tato situace může vést ke katastrofě. Už to není příběh hry, která se hraje, je to příběh těchto dvou lidí, kteří prožívají skutečný intimní okamžik. Publikum to pocítí, okamžitě odhalí trapnost a to je rozruší. Pokud chtějí dva lidé navázat vztah mimo jeviště, mohou tak učinit, ale využívat pro to zkoušku je neetické plýtvání časem. Zejména při práci s mladými lidmi může spolupráce s choreografkou intimity takovým problémům předcházet.

Až k základům

Závěrem lze říci, že v sexuálních scénách sice nehrozí tak velké fyzické nebezpečí jako ve scénách bojových, ale i tak mají tyto dva typy scén určité aspekty společné. Například: oba typy scén musejí být choreograficky upraveny tak, aby vyprávěly příběh ve scénáři; oba vyžadují, aby byli herci·herečky zcela spokojeni se svými vlastními pohyby a s pohyby svého partnera·partnerky; a oba také vyžadují, aby se při choreografii používal společný jazyk. Jsem přesvědčená, že v intimních scénách je otevřená komunikace obtížnější, ale o to více důležitější. Pokud nebude mladým hercům*herečkám umožněno svobodně diskutovat o sexuálním obsahu ve scénách, bude je to tížit a budou se cítit zmateně. Pracuji hlavně s lidmi ve věku od 18 do 23 let a zjistila jsem, že většinu z nich je trochu nepříjemné mluvit na veřejnosti o sexu s jinými lidmi než se svými vrstevníky. Mnoho z nich nemá vyjasněn vztah ke svému tělu, mnohým schází bezpečný prostor, ve kterém by mohli mluvit o podrobnostech. Koučink jevištního boje by se takovými problémy nezabýval, koučink intimity však právě tohle řešit musí. Trávím docela dost času tím, že lidem taktně vysvětluji, co vypadá na jejich těle esteticky, a učím je, jak tyto věci předvádět. Učím je (muže i ženy), jak chodit na vysokých podpatcích.

„Co vás kvalifikuje k tomu, abyste tohle učila? Odkud čerpáte?“ A já jednoduše odpověděla: „Ze života. Jako všichni vyučující herectví.“ Nemám čas se někým takovým nechávat uvádět do rozpaků. Roky jsem studovala nejrůznější druhy sexuálních scén a mé vlastní životní zkušenosti tyto znalosti ještě doplnily. Chemie na jevišti i mimo něj mě fascinuje a miluji její choreografii. Takže ne, nemám černý pásek v sexuálním umění. Ale mám úžasnou kolekci podpatků a sexy pásků, které jsou shodou okolností černé. ☹

„Polibek je krásný trik navržený přírodou, aby přerušila tok řeči, když se slova stanou nadbytečnými.“ – Ingrid Bergman

Techniky bezpečného sexu

Věřím, že sexuální napětí není něco, co se musí předstírat. A v kurzu Vztahy mezi gendery jsme to se studujícími přímo zkoumali. Jedno z prvních cvičení, které na kurzu vyučuji, se zaměřuje na nalezení sexuálního napětí s jakoukoli další osobou v místnosti. Studující diskutují a pozorují, co se děje s jejich těly, když jsou někým přitahováni. A tento dech a pohyb pak aplikují při interakci s kýmkoli dalším, s nímž jsou spárováni. Děláme to zpočátku bez jakéhokoli dotyku, protože studující nejsou okamžitě připraveni přikročit k fyzickému kontaktu.

Vedle testování hranic sexuality na jevišti se také hodně času zabýváme soustředěním se na bezpečnostní opatření pro práci na dané scéně. Například jedno z mých „skutečných“ pravidel pro intimní scény říká, že studující by nikdy neměli zkoušet bez přítomnosti třetí strany. Pro mladé lidi je příliš lákavé vyklouznout z postav, když zkoušejí sami. Vnější strana jednoduše pomáhá zachovat integritu scény, neboť jí poskytuje publikum. Dva lidi, kteří se líbají v místnosti, jsou prostě jen dva lidi líbající se v místnosti. Své studující také vedu k tomu, že je zásadní spolu komunikovat, aby vztahy na jevišti také na jevišti zůstaly. Není zdravé se zamilovávat do každého nového partnera·partnerky a opouštět kvůli tomu vztahy v reálném životě. Procvičování dalších technik pomáhá studujícím snížit citlivost, takže začnou scény považovat za choreografii, ne za sex.

Diskutujeme, jak převést sexualitu do choreografie tak, aby působila pravdivě. Ocítáme se na tenké hranici, ale ze zkušeností právě to pomáhá hercům*herečkám uvolnit se a získat dostatek sebedůvěry k objevování složitějších a riskantnějších scén. Nakonec je jasné, že je stejně důležité zabývat se detailně scénou, kdy někoho škrtíte, a scénou s orgasmem, neboť herci·herečky musejí předvádět obojí.

V intimních, stejně jako v bojových, scénách platí, že nemusíte mít obdobné životní zkušenosti, abyste je mohli hrát. Mnoho režisérů·režisérek boje ze SAFD (Sdružení amerických režisérů boje, pozn. překl.), které znám, se skutečného boje také nikdy neúčastnilo. Při dobrém choreografickém vedení se mohou dobří herci·herečky naučit, jak se pohybovat tak, jako by vycházeli z vlastních zkušeností. Samozřejmě, životní zkušenosti pomáhají pochopit emoce spojené s danou scénou, ovšem neplatí, že pokud máte bohaté sexuální zkušenosti v běžném životě, budete automaticky experty i na jevišti. Nehledě na to, že publikum o jednom člověku není to samé jako publikum o 300 lidech. I já jako herečka potřebuji při sexuálních scénách vnější pohled, i když se teď na intimitu specializuji. Nemůžu prostě vidět celé své tělo, když se se zavřenýma očima s někým líbám. A to je důvod, proč je koučink intimity tak užitečný.

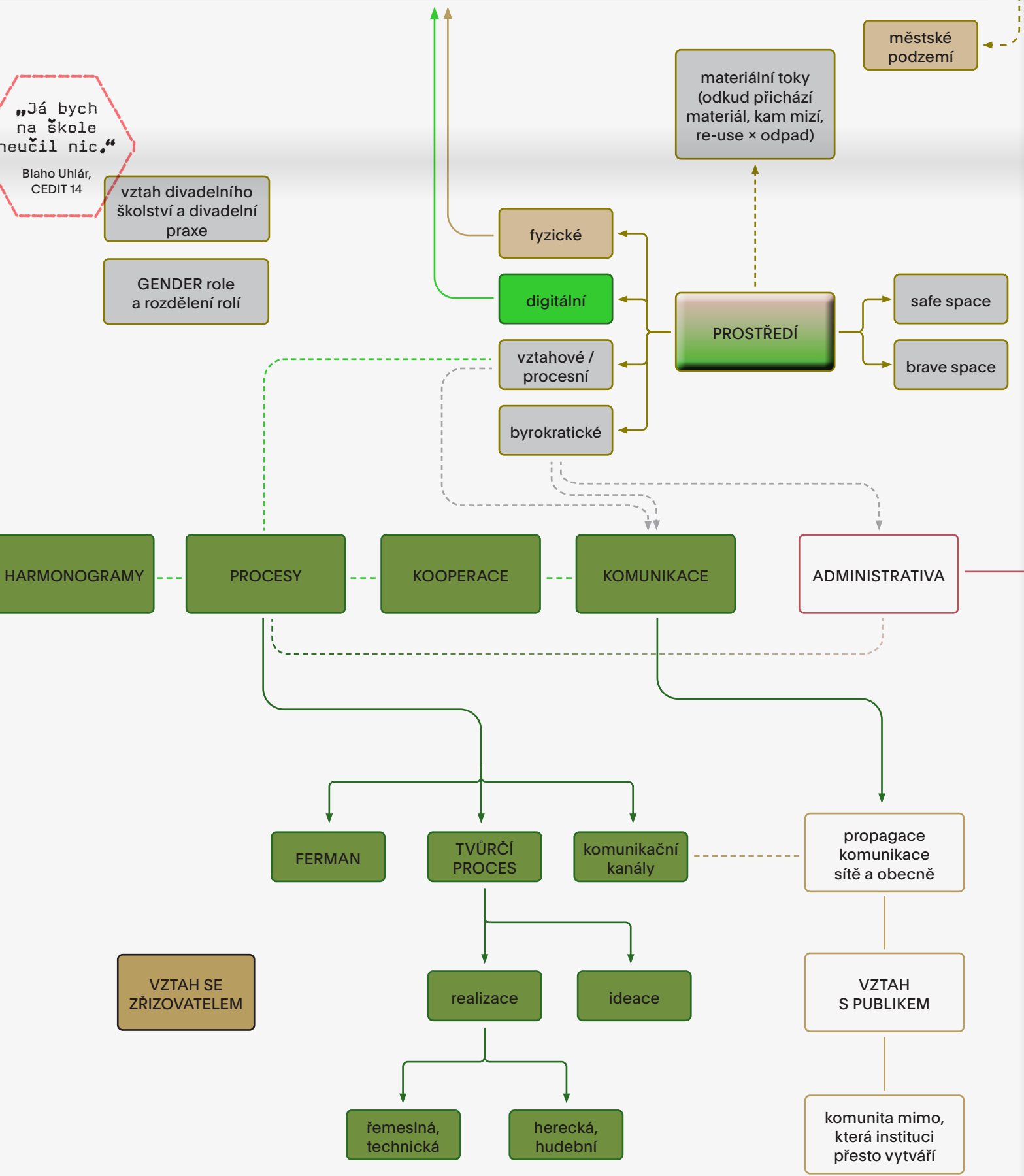
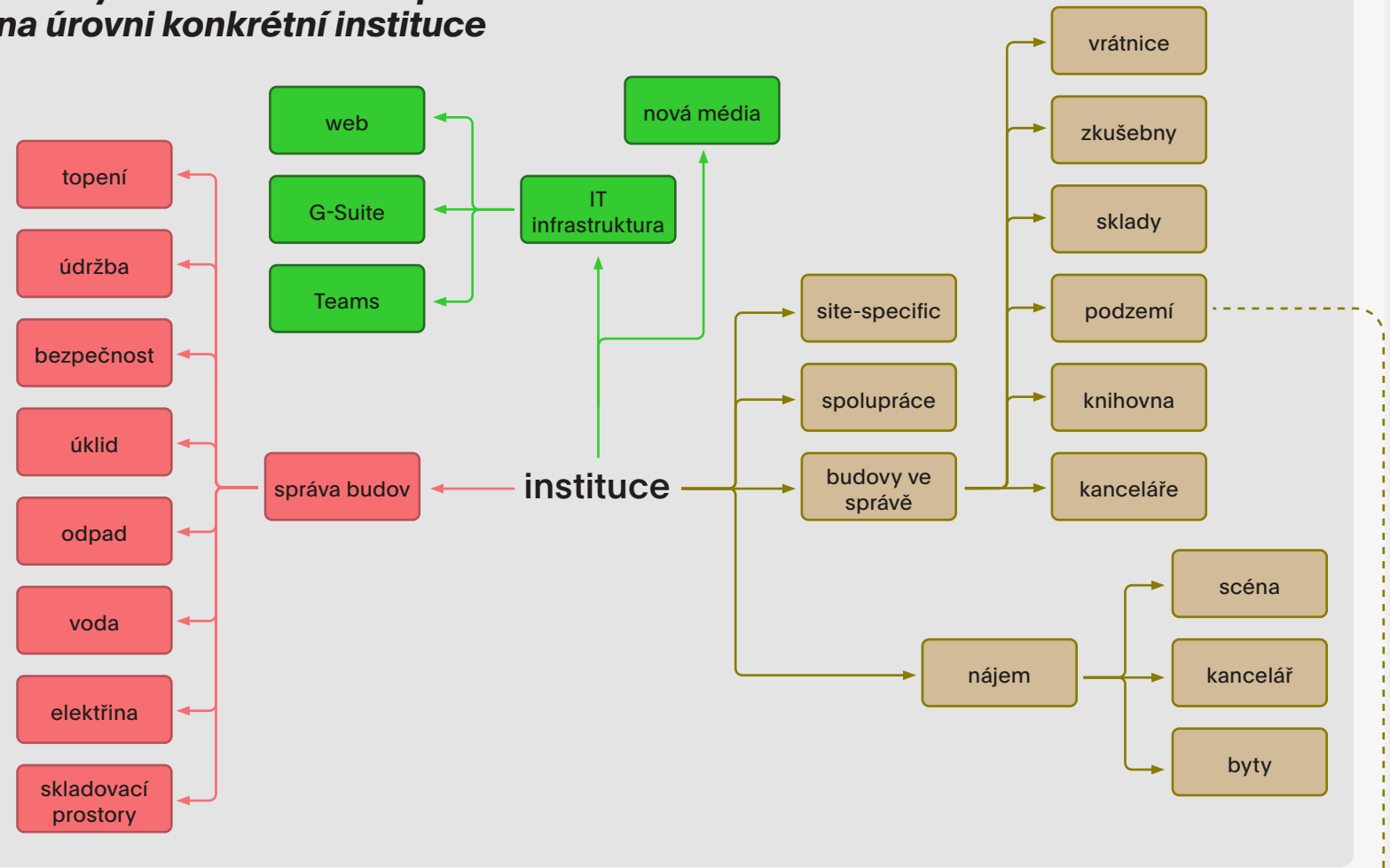
Během studia ke mně přišel jeden skeptický profesor a s ironickým úsměvem se zeptal:

Pozn.: Text poprvé vyšel v časopise The Fight Master Spring 2014.



Nekompletní slovník pojmu, které udržují v pohybu divadelní Infrastruktury

Rozkrývání infrastruktur prostředí na úrovni konkrétní instituce



Během osmé stáže CED Observer jsme si začátkem roku 2025 pokládali řadu otázek, které souvisejí s infrastrukturami:

- ❶ Co všechno se musí stát pro to, aby se odehrálo představení?
- ❷ Co udržuje infrastruktury v pohybu?
- ❸ Kdy se z infrastruktury stane struktura?

Přiložená mapa je záznamem společného přemýšlení, podobně jako následující seznam představuje kritické body infrastruktur, které považujeme za klíčové.

ferman

Několikaúrovňový rozpis divadelních činností. Jeho denní, týdenní a měsíční verze ukazují různou podrobnost programu. Každá divadelní scéna má svůj. Pořadí sloupců odráží mocenské postavení v organizaci podobně jako přístupová práva. Ferman upravují vybrané osoby. Co je ve fermanu, se počítá. Co v něm není, neexistuje. Ferman určuje rytmus divadelní instituce. Odráží rytmus zkoušení představení.

finance

V kultuře se obtížně vyhýbá nedostatečnému financování, nízkému ohodnocení nebo šetření rozpočtů. Finance souvisejí s čímkoliv. Divadelní provoz je ve srovnání s jinými náročný. Má vysoké náklady, k realizaci je potřeba řada osob a návratnost je poměrně nízká. → *rozpočet*

klíčové osoby

Divadelní infrastruktury jsou křehké především proto, že stojí na konkrétních osobách a padají s jejich odchody, vyhořením či ztrátou energie... Jako klíčovou osobu lze označit takovou, za kterou vás nezávisle na sobě pošle větší počet osob.

komunikace

Nástroj, který lidskému druhu umožňuje domluvit se. Předpokladem úspěšné komunikace je schopnost naslouchání, naladění se na podobnou notu a společný záměr.

křehkost

Zranitelnost divadelních infrastruktur se zvyšuje úměrně tomu, nakolik jejich existence a chod závisí na odhodlání a konání konkrétních osob. Zvenčí lze těžko odhadnout, jaké zacházení je pro infrastrukturu bezpečné a pečující.

mecenášství

Historicky udržovalo umění při životě. Mají různé podoby od majitele instituce, přes poskytování vstřícného nájmu, adoptování místa v hledišti po výpomoc s drobnostmi, jako je třeba vypisování paragonů tak, aby bylo možné nákup vykázat a zaučtovat.

péče

Neviditelné základy naší společnosti. Jak bychom se mohli pracovně zapojovat bez toho, aby se někdo postaral o členy naší rodiny?

plánování

Plánování divadel se odvíjí od cyklu podávání grantových žádostí, délky grantové podpory, případně ročního schvalování rozpočtu zřizovatelem. Existence v krátkodobém horizontu a projektovém rytmu ztěžuje dlouhodobé a strategické plánování. → *rozpočet*

pomocnice

Tereza Stejskalová ve své eseji slovem pomocnice označuje všechny, kteří pomáhají vzniku uměleckého díla bez toho, aby jim byl přiznán umělecký, kreativní přínos. V případě divadla jsou to inspičenské, produkční, byrokratické a technické profese společně s údržbou a úklidem.

pozice moci

Umožňuje dělat rozhodnutí, která tým respektuje, přestože s nimi nemusí souhlasit. Není potřeba nacházet shodu nebo porozumění. Stačí ukázat prstem a rozhodnout.

prostředí

Mají zásadní vliv na prožívání kohokoliv, kdo se v něm nachází. Zaběhnuté pořádky, odvolávání se na zaběhnuté pořádky, vydýchaný vzduch či jistá míra toxicity. Je jich neuvěřitelná škála od tundry po poušť, každému dle jeho preferencí.

rozpočet

Začátek a konec jakéhokoliv projektu. Pokud vám nestačí finance, je potřeba počítat s darováním času těmi, kteří se projektu účastní. → *finance*
→ *plánování*

rytmus

Každá část divadelní instituce má svůj vlastní rytmus. Jejich sehrání je pro dlouhodobé fungování organizace klíčové. → *ferman*
→ *plánování*

tvůrčí proces

Středobod existence divadla – tvorba uměleckých děl tvůrčím procesem. Stejně sousloví označuje velmi odlišné přístupy. Náročnost tvůrčích procesů a financí si bývají přímo úměrné. → *finance*

uzávěrka

Speciální typ termínu, který je náročné posouvat a nesmí se v něm udělat chyba.

zázemí

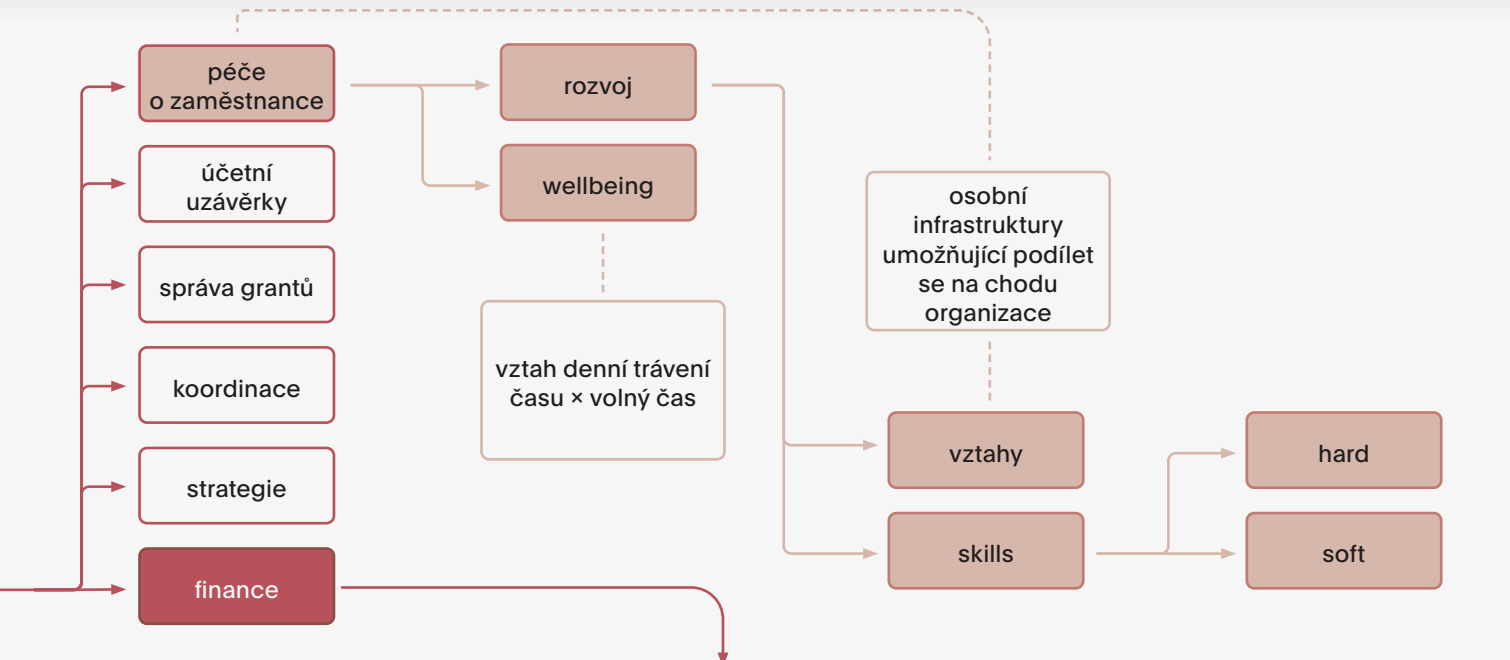
Souhrn prostor a procesů nevyhnutelných pro realizaci. Zahnuje zdroje potřebné pro práci i regeneraci pracovníků. V některých případech označuje i vzdělání pracovníků, např. „má humanitní zázemí.“

zkušenosti

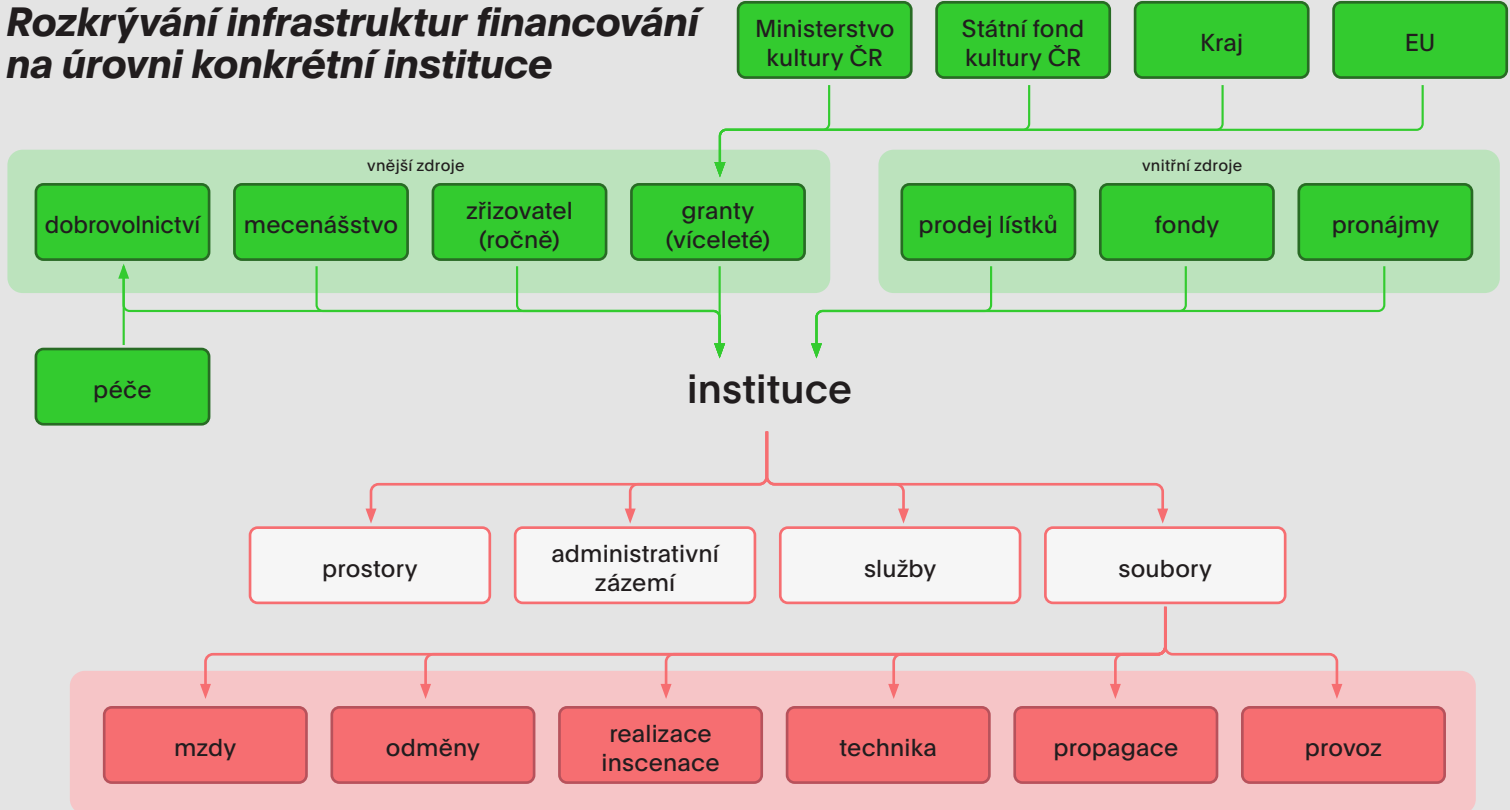
Neocenitelný a nereplikovatelný zdroj intelektuálního kapitálu. Vychází z nich nepsaná pravidla fungování pracovního kolektivu. Zvyšují efektivitu, dokud je přítomná jejich znalost. Jejich sepsáním vznikají pravidla či metodika, která ulehčuje mezilidské předávání znalosti o fungování infrastruktury.

zřizovatel

Subjekt, který organizaci zřídil. Rozhodnutím o podmínkách vzniku a pravidlech fungování nastavuje podmínky pro infrastrukturu. V cyklech (nejčastěji ročních) schvaluje rozpočty organizací na další období.



Rozkrývání infrastruktur financování na úrovni konkrétní instituce



Resistance Support Club je dobrovolnická organizace založená aktivistkami, aktivisty a umělkyněmi, umělci, kteří svou činnost zaměřují na přímou podporu ukrajinských antiautoritářských jednotek a občanského odporu proti ruské agresi. Veškeré prostředky získané z benefičních akcí a darů putují na konkrétní formy pomoci, ať už na ochranné vybavení, podporu civilních iniciativ nebo na saturování urgentních potřeb na frontě. Iniciativa se zároveň věnuje vzdělávání, publikování a kulturním aktivitám v Česku. Odpovědi zástupců RSC jsou anonymizované.

Rozhovor se zástupci organizace Resistance Support Club (RSC) o motivacích pro založení iniciativy, o podpoře ukrajinských organizací a roli kulturních infrastruktur v aktivismu

Jde o to pomáhat všem, kdo to aktuálně potřebují

Můžete mi na začátek říct, jak jste založili Resistance Support Club? Jaké byly ty hlavní důvody pro jeho založení?
Mluvčí 1: Myslím, že jsme cítili potřebu nějak kontinuálně přispívat k tomu, aby Ukrajina neprohrála tuhle imperiální invazi. Ta potřeba v nás vznikla už na začátku války. Nejprve jsme pomáhali spíš ad hoc uprchlíkům v Česku – třeba lidem, ke kterým jsme měli nějaké vazby nebo kteří se k nám dostali přes známé a potřebovali akutní pomoc. Dále pak šlo třeba o rodiny s dětmi nebo o lidi se zdravotními problémy. Pak jsme začali organizovat i konkrétní sbírky, například na auto pro jednotku, kde sloužil bratr jednoho z našich přátel. Tohle byl takový první impuls. Postupně se ale ukázalo, že pokud chceme fungovat efektivně, potřebujeme nějakou stabilní strukturu. Například když se organizují finanční sbírky, tak přes zavedené organizace to ne vždycky jde dobře nebo dostatečně rychle. Taký je s tím spojená spousta administrativy, což někdy komplikuje situaci. Vždycky někomu přidáváte práci a to není příjemné nikomu. Dospěli jsme k názoru, že bude nejlepší založit vlastní organizaci – právní subjekt, který nám umožní jednat samostatně.

Konkrétně jsme potom založili RSC zhruba před rokem, když jsme se vrátili z Ukrajiny. Na Ukrajině jsme dělali rozhovory a jeden z nich byl s iniciativou Solidarity Collectives. Zrovna se učili pájet drony. Založili jsme organizaci, díky které bychom mohli přiložit ruku k dílu. A nejvíc potřeba tehdy i nyní jsou drony. Tak jsme si řekli, že budeme vyrábět drony.
Mluvčí 2: V tomhle jsme [s Mluvčím 1] byli od začátku spolu. Na Ukrajinu jezdíme pravidelně deset let od doby, co začala válka. Kontakt s tím místem máme neustálý. Taký jsme po celou dobu chtěli pomáhat, i ty poslední tři roky. Nebylo to ale jednoduché, tak jsme pomáhali uprchlíkům a maximálně jsme něco posílali na frontu. Na začátku třeba nebylo možné koupit helmu a vestu. Na Ukrajině bylo všechno vyprodané. Jediná cesta byla kupovat všechno v Evropě. Chodili jsme po Army obchodech a kupovali věci, které byly nejvíce potřeba. Pak jsme je prostě posílali na Ukrajinu. Když jsme začali na Ukrajinu po začátku invaze zase jezdit, zjistili jsme, jak fungují místní iniciativy, jak lidé organizují pomoc, a došlo nám, že kolem sebe máme lidi, kteří můžou být užiteční, že máme dovednosti, které se dají využít.
Pro mě to bylo hodně osobní v tom smyslu, že pocházím z Donbasu. Město, kde jsem se narodila, je dnes jen pár kilometrů od fronty, probíhají tam evakuace. Je to jedno z posledních míst v oblasti, která jsou ještě obývaná a nejsou ostřelovaná dennodenně. Jde o malé hornické město velikosti Přerova. Po začátku invaze se stalo útočištěm pro novináře, humanitární pracovníky a další podpurné síly.

Jezdíte teď na Ukrajinu jen kvůli sířování, nebo tam vyvíjíte ještě nějakou další činnost?
Mluvčí 2: Předloni v létě jsme začali s novinářskou činností. Pořizovali jsme reportáže z různých míst, která jsme potom publikovali v českých médiích. Dělali jsme to i trochu mimo hlavičku RSC. První rozhovory byly s organizacemi, které se věnují pomoci na místě. Psali jsme o samoorganizovaných centrech pomoci různého typu.
Mluvčí 1: Potom v zimě už jsme vyjížděli za konkrétními aktivisty, kteří jsou na frontě nebo aktivně pomáhají už od začátku invaze. Vycházely nám rozhovory se socialisty a anarchisty, kteří se rozhodli vstoupit do oficiálních struktur armády. Rozhovory nám zprostředkovaly možnost další a rozsáhlejší spolupráce. Velkou část rozhovorů pořád zpracováváme. Doufáme, že z nich bude nějaká větší publikace. V rámci vzdělávání a šíření povědomí taky s Kinem CIT promítáme ukrajinské filmy od zajímavých autorů. Nejsou to klasické dokumenty, spíš nezávislá tvorba. Na začátku míváme krátký úvod právě o tom, jak zpracováváme rozhovory a jak sbíráme informace. V nejbližších měsících nás taky čeká spolupráce s divadlem Terén.

Děláte tedy rozhovory hlavně se socialisty a anarchisty. Řekli byste, že je RSC nějak jasně ideologicky ukotvené?
Mluvčí 1: Dá se říct, že ano. Na našem webu je to snadno dohledatelné – jsme v kontaktu s anarchisty a šířeji levicovým křídlem odboje proti ruské agresi. Jde nám o podporu a kontakty s ukrajinskými levicovými mysliteli a aktivisty, kteří se shromáždili pod pojmem „antiautoritářů“. Zároveň je naší hlavní misí organizovat, propojovat a spolupracovat. To křídlo, které jsem zmínil, je nám nejbližší, ale to neznamená, že bychom se nenapojili na někoho, kdo je mimo tento okruh, nebo neposkytli pomoc někomu jinému.
Mluvčí 2: Souhlasím. Myslím, že není nutné se striktně orientovat podle nějakých kategorií. Důležitá je pro nás hlavně solidarita a empatie vůči utlačovaným. Nejde o to, jestli se jedná o Ukrajinu nebo Palestinu. Prostě máme k Ukrajině blíž a orientujeme se v tom kontextu, takže jednáme v rámci tohohle prostoru. Ale ideologie pro nás není omezená jen na jedno místo – jde o to pomáhat všem, kdo to potřebují.
Mluvčí 1: Například v zimě jsme podpořili jednotku, která není ideologicky nijak vyhraněná. Byli to spíš dělníci, chlapi kolem padesátky, kteří jsou na frontě už několik let. Po přeformování jednotky roty neměli ani základní zdravotnické vybavení, třeba batoh pro medika, což je poměrně drahá záležitost – může stát i čtyřicet tisíc korun. Problém je v pomalosti byrokratického procesu. Než armáda dodá nové vybavení, může to trvat i měsíc, ale voják ho potřebuje hned.

Takže nezbyvá než se spoléhat na dobrovolníky a dary?
Mluvčí 1: V tomto je vlastně skryto jedno obecnější téma. Ukrajina se rozhodla nejít cestou válečné ekonomiky. Tohle rozhodnutí mi dává smysl, ale zároveň není intuitivní, protože totální mobilizace průmyslu by se dala očekávat. Ekonomika Ukrajiny je tak stále hodně orientovaná na služby, ale spousta firem si vytvořila humanitární křídla, která se zapojují do pomoci. Všechno se tedy míchá. Stát se snaží rychle vytvářet nové zásobovací a výrobní kapacity, aby pokryl potřeby lidí na frontě. Třeba výrobou artilerní munice, kterou není jedno-duché vyrobit. Jenže stát je obrovský byrokratický kolos, všechno trvá dlouho a také není schopen zajistit všechno. Proto jsou důležité i ty menší dobrovolnické iniciativy, malé podniky a firmy, které pomáhají dostat více věcí na frontu, čímž suplují nedostatky státu.

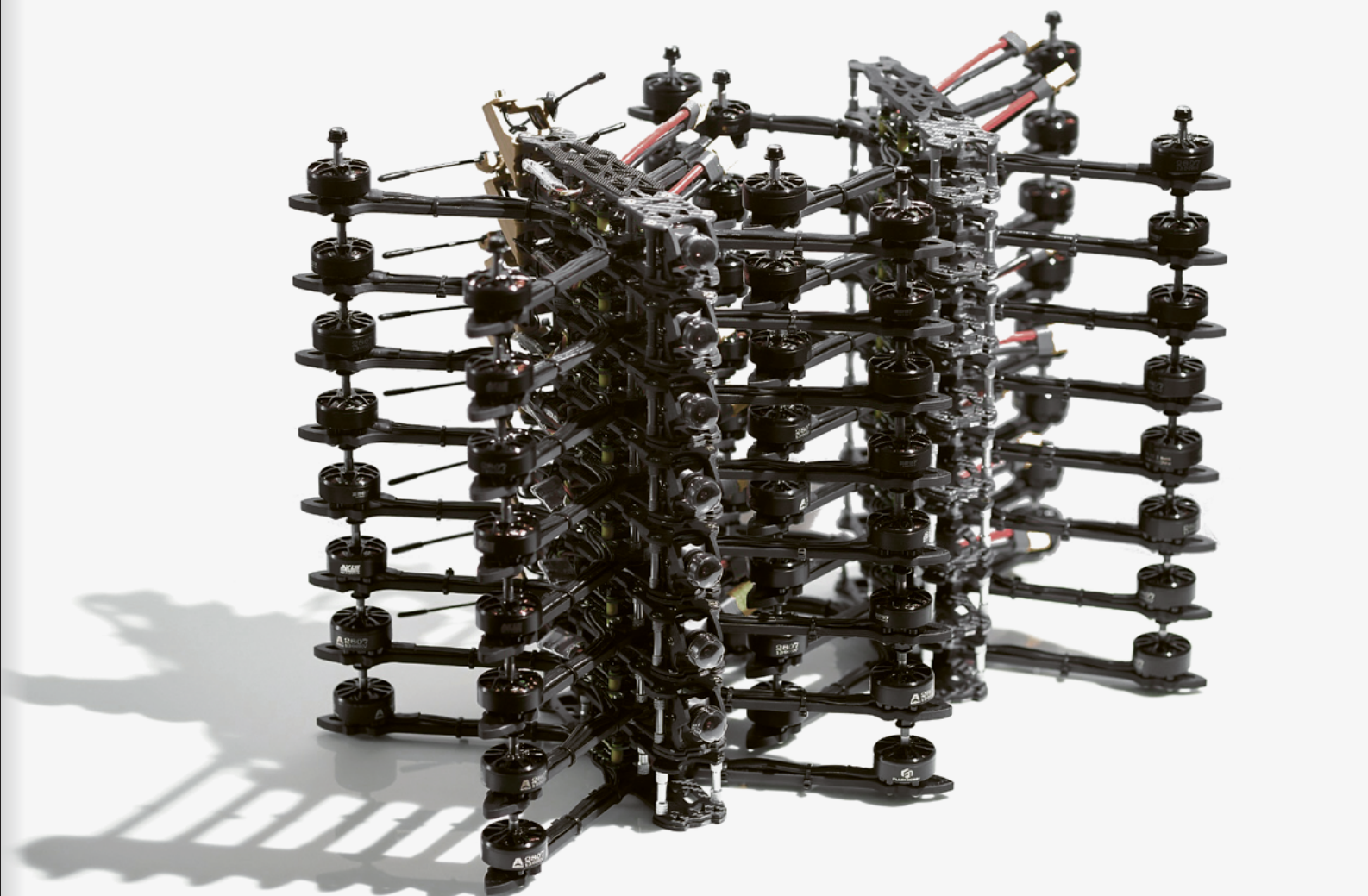
To se může týkat i dodávek dronů, které jste zmínili před chvílí. Jak tohle přesně probíhá?
Mluvčí 2: Ta primární motivace začít dělat drony vznikla hlavně po pádu Avdijivky. To se stalo loni v lednu. Tehdy se situace na frontě výrazně zhoršila. Dodávky zbraní byly dlouhodobě zastavené a Ukrajinci se nemohli nikam posunout. Museli spíš ustupovat, aby zachránili životy. Důležitá věc, která se v té době začala masivně rozvíjet, byly právě dronové dílny po celé Ukrajině.
Mluvčí 1: Na civilní úrovni se začaly vyrábět drony, které se běžně používají třeba na různé volnočasové aktivity jako závody dronů, ale v kontextu války se ukázaly jako efektivní a hlavně dostupné. Levně a rychle nahrazují drahou vojenskou výrobu.
Mluvčí 2: Samozřejmě existují i specializované drony – s nočním viděním nebo ty, které fungují jako průzkumná letadla – ale ty jsou mnohem dražší, takže je jejich výroba ponechána spíše na profesionálech. Nicméně běžné drony, které vidíme na záběrech z fronty, jsou právě tyto jednoduché modely, které lze vyrobit rychle a levně.

Ve vaší činnosti propojujete aktivismus a umění. Jakým způsobem to přesně děláte? V jakém smyslu je pro vás umění a jeho instituce důležité?
Mluvčí 2: Na začátku jsme vůbec nevěděli, jak se orientovat v byrokracii nebo fundraisingu. Oba jsme ale vystudovali Fakultu výtvarných umění, takže jsme měli kontakty v uměleckém světě. Známe spoustu umělců, kurátorů, lidí z kulturní scény. Tyhle kulturní infrastruktury nám pomohly vytvořit jakousi podpůrnou síť, skrze kterou získáváme znalosti i podporovatele. Jako jednu z forem podpory jsme vytvořili tričko s ilustrací jedné členky redakce. Když podpořili naši činnost, dostali zároveň něco na oplátku. Bylo to i symbolické – něco, co lidi spojovalo. Na tom tričku je kresba lidí, kteří se drží navzájem. To je princip, na kterém stavíme – vzájemná podpora.
Mluvčí 1: Obecně ta kulturní scéna, z níž pocházíme, funguje dost otevřeně. Lidé, kteří se v ní pohybují, jsou zvyklí na kolektivní práci a podporu. Lidé odcházejí a přicházejí. Členství v RSC je fluidní, ale jádro je složeno z absolventů Fakulty výtvarných umění. Takže to, co umíme všichni, je vyprávět příběhy, vizuálně nebo textově. Oslovujeme tím lidi. Vytváříme benefiční tisky, pořádáme koncerty, píšeme a vydáváme texty, vydali jsme taky benefiční hudební kazetu. Spojili jsme se s různými kapelami napříč státy, bylo jich dvacet, každá z nich věnovala jednu skladbu. Celé to mělo symbolizovat propojení a solidaritu – jednotlivec toho sám nezvládne tolik, ale když se spojí víc lidí, dá se udělat hodně. Křest té kazety proběhl v Praze v Underdogs, ještě než na konci roku zavřeli. Kazet jsme nechali vyrobit jen omezený počet, takže je to i takový sběratelský předmět, který zároveň pomáhá. Z darů potom máme finance na činnost. Organizujeme ale i spoustu dalších akcí. Jednou z hlavních činností na pomoc Ukrajině jsou workshopy pájení.

Co si mám představit pod workshopy pájení?
Mluvčí 2: Jeden z dobrovolníků vytvořil pro RSC svítící přívěsek, který představuje dron. Děláme tyhle workshopy jako vzdělávací akce, taky jimi ale financujeme naši činnost. Zájem o to je. Teď mezi svátky jsme měli workshop v Kramatorsku, kde jsme se spřátelenou organizací BaseUA v jejich centru pro děti organizovali právě tyhle pájecí workshopy.
Mluvčí 1: Ono se to zdá jako malá a bezvýznamná věc, ale je potřeba si uvědomit, že ty děti jsou sociálně izolované už od pandemie covidu. Na pandemii bezprostředně navázala další fáze ruské agrese vůči Ukrajině. Pro děti je důležité, že se aspoň něco děje a můžou si vytvářet nové vazby a fungovat trochu normálně. Tyto workshopy ale organizujeme i v Česku. Vždycky, když organizujeme nějakou benefici nebo podobnou aktivitu, přidáme k tomu i pájecí workshop. Lidi se u téhle činnosti sejdou, naučí se něco nového a baví se u toho o důležitých věcech.

„Zdá se mi, že se v Česku stále málo rozumí tomu, že okupace není jen výměna vlajek a sklonění hlavy.“

My se bavíme v době, kdy dochází k překotnému vývoji v mezinárodních vztazích po nástupu Donalda Trumpa do Bílého domu. Jak se díváte na tento aktuální vývoj?
Mluvčí 2: Celé je to hodně zneklidňující. Boje na frontě se nezastavily. Nikdo nečeká na Trumpovo vyjádření. Pokračují prostě proto, aby ochránili obyvatelstvo. Jenom za včerejšek bylo v Kyjevě asi deset poplachů. Každý den do Doněcké oblasti přiletí několik přesně naváděných raket, které zabijí deset lidí denně. Přijde mi naprosto absurdní, že se mluví o míru, zatímco vojáci i civilisté denně umírají. Samozřejmě ten mírový plán, který Trump navrhuje, je úplně nemožný, absurdní. To není mír, to je jen plán další okupace.
Mluvčí 1: Je taky potřeba říct, že nejsme analytici. Spíš vnímáme situaci z příběhů konkrétních lidí. Upozornila bych v téhle souvislosti na jednu důležitou věc. Zdá se mi, že se v Česku stále málo rozumí tomu, že okupace není jen výměna vlajek a sklonění hlavy před novým vedením města nebo regionu. Na těch okupovaných územích se děje celá řada násilností, ale těžko o nich v zahraničí uslyšíte. Když o tom neslyšíme, může se zdát, že okupace je „jakž takž v pořádku“, pár let to takhle nějak bude a pak se uvidí. Ale tak to rozhodně není. Jakmile dojde k zabrání dalšího území, znamená to velmi konkrétní represe. Znamená to dlouhodobý útlak lidí, kteří na daných územích zůstanou. Nejde jen o omezení pohybu nebo různé typy zákazů, ale o únosy lidí, násilnou asimilaci, vnucení ruského vidění světa a podle prokázaných případů bohužel i mučení. Právě proto chystáme na přelomu května a června akci v divadle Terén, abychom přispěli k hlubšímu porozumění celé situaci na okupovaných územích. Na programu je například dálková konverzace s organizací Zla Mavka, což je odbojová organizace žen v okupovaných oblastech. Doufáme, že skrze tuto komunikaci budeme moci do Česka přenést zprávu o každodenní realitě na okupovaných územích a o všem, co se tam děje. ☹



Filip Hauer (*1990) je digitální umělec a výzkumník. Zaměřuje se na zkoumání spekulativního potenciálu digitálních her. V současné době je doktorandem v Ateliéru nových médií 1 na Akademii výtvarných umění v Praze. Ve svých projektech se zabývá herní sménou, ideologií, algoritmy a prací s xeno-hrami. Zaměřuje se také na kritickou hru a hráčské jednání a snaží se zpochybňovat komunikační praktiky, které se běžně vyskytují v populárních hrách.

Zažívat a simulovat kritické herní infrastruktury?



Mapa možností kritického herního designu

Digitální hry běžně umožňují hráčstvu zažívat fiktivní a reálné systémy a jejich infrastruktury. Abychom načrtli kritickou mapu množství infrastruktur herního prostoru a niky herního průmyslu a abychom využili hry jako kritické médium, je třeba hledat analytické rámce, pomocí kterých můžeme vztahy her a hráčstva popisovat. Následující text se snaží představit spekulativní možnosti, pomocí kterých můžeme takový rámec (v herním prostoru) načrtnout. Vycházím přitom ze své disertace, kterou zrovna dokončuji na Akademii výtvarných umění a která se zabývá možnostmi kritiky herní ideologie na základě zkoumání herní směny a ekonomik, odcizení a zobrazení herní práce. Můj přístup k hernímu médium staví jak na praktických

metodách uměleckého výzkumu, tak na současných herních studiích. V těch se zaměřuji hlavně na spekulativní možnosti, které nabízí kritická politická ekonomie a spekulace. Zajímá mě, jak kriticky přistupovat k hernímu médium a designovat spekulativní hry (zamýšlející se třeba nad společností po kapitalismu) pomocí performativního jednání ve hře a procedurálních a narativních alegorií odcizených herních ekonomik.

Spekulaci a kritiku pomocí her můžeme považovat za příležitosti pro to klást otázky za hranice herních algoritmických pravidel a zpochybňovat jednoduché systémové simulace. Stále ale jde o otázku herního designu a navrhování možností jednání hráčstva. Herní kritik Cameron Kunzelman

popisuje spekulaci a herní spekulativní mechaniky jako možnosti kritiky vztahů mezi hráčstvem a světem, který hry reprezentují. Vztahy v herním prostoru jsou rozkročené mezi subjektivitou hráčstva, procedurálními herními mechanikami, narativy, stereotypy a ideologiemi, jež hry třeba nevědomky zobrazují nebo je přímo pomáhají reprodukovat. Spekulativní mechaniky ve hrách umožňují klást otázku „co kdyby“ a pomocí herní simulace nabourávají herní stereotypy. Zároveň proti sobě dovolují stavět „konkurenční ideologie“, čímž spekulativní hry nabízejí kritickou perspektivu na reálné problémy současnosti. Pomocí herní spekulace se můžeme zaměřit na (a třeba rovnou zcižit) často problematické vztahy mezi zdánlivě autonomními pravidly

herních kódů a jejich ideologiemi, které tyto kódy reprezentují.

Vztahy mezi herními pravidly a ideologiemi lze využít pro kritické a spekulativní čtení nebo pro herní design. Jde ale také o to, jak kultivovat rámce, které podpoří infrastruktury pro kritické hry. Prvním krokem takové kultivace je zkusnout definovat a mapovat body, které jsou pro kritický herní design a umění klíčové.

Herní ideologie a jednání hráčstva
O softwarové ideologii můžeme přemýšlet jako o designu pravidel, kódů nebo systémů a také jako o jejich performanci hráčstvem během interakce s kódem hry. Teoretická softwaru a nových médií Wendy Chun kritizuje fetišismus kódu¹ neboli představu, že softwarový algoritmus operuje „autonomně“ jako náboženská nebo komoditní forma nezávislá na předchozím vstupu. Podle Chun je to podobná situace jako komoditní fetišismus, který původně kritizoval Karl Marx v *Kapitálu*², tedy s kapitalismem spojené přesvědčení, že tržní komodity vstupují do společenských a výrobních vztahů jako samostatné entity. V realitě dodáváme softwarovému kódu, stejně jako komoditám, autonomii hlavně v naší mysli. Kód, podobně jako ostatní komodity, stojí na (třeba ne-lidské) práci, na programování, na interakci s uživatelstvem a hráčstvem. Hladká operace softwaru zároveň závisí na hardwaru a na materiálních infrastrukturách – špinavé dopravě, těžbě a zpracování minerálů, surovin, energií – které umožňují operaci jinak nemrtvého zdrojového (herního/softwarového) kódu, a dohromady vytvářejí uživatelský interface.

Komoditní a kódový fetišismus je přirozený kritický bod vstupu do softwarové infrastruktury pro spekulativní a kritické digitální hry. Simulované infrastruktury totiž mohou ideologie a falešná přesvědčení komoditního fetišismu zcižovat přímo v rámci herních interakcí s pomocí vědomé performativity a jednání hráčstva. Například svět a příběh *Death Stranding* (2019) se zaměřuje na vyprávění o klimatické/přírodní katastrofě, na zkušenost vymírání druhů a na vztahy mezi odcizenými herními postavami, které jsou kapitalismem a katastrofou rozděleny nejenom metaforicky, ale i fyzicky. Vyprávění *Death Stranding* prožíváme jako hráčstvo skrze komodity, jež herní protagonista Sam doručuje obyvatelstvu dystopického světa. Infrastruktury a transport komodit tvoří jak narativ, tak procedurální herní mechaniky hry. V *Death Stranding* komoditní svět přitom funguje jako kritická optika na stereotypy destruktivní ekonomiky, imperialismu nebo ideologie, které s sebou nese komoditní technokracie.

Ideologie můžeme v marxistickém kontextu chápat jako falešná přesvědčení (designovaná, performativní, nevědomá), která slouží pro udržování statu quo a zájmů vládnoucí třídy v dané společnosti.⁴ Optikou digitálních her a softwarového kódu může jít specificky o neoliberální alegorie kontroly nad herními světy:⁵ Ty zobrazují konkrétní způsob hierarchických pracovních vztahů, kapitalistické směny a trhů a mocenských vztahů – systémové alegorie – které zároveň skrývají a fetišizují operaci kódu. Hra se tak může tvářit jako realistická simulace, ale kromě grafiky jde jen o soubor operací kódu a excelových tabulek statistik. Práce simulovaná ve hrách také učí hráčstvo lépe ovládat počítač nejen díky tomu, že vytváří zvykové učení se softwarem a interface klávesnice, ale také proto, že učí hráčstvo vztívat se do pracovní subjektivity kapitalistického zaměstnanectva, jak si všímá herní teoretik Brendan Keogh.⁶

Hry nás také učí (třeba subversivně) mapovat možnosti jednání v (kapitalistické) společnosti. Diskuse o **jednání** hráčstva (anglicky *agency*) se objevují v debatách herních studií od počátku devadesátých let až dodnes. Pravděpodobně nejpodrobnější teorii tohoto pojmu nabízí herní výzkumnice Bettina Bódi.⁷ Bódi přistupuje k agency pomocí designu avatarství. To v rozšířeném kontextu definuje možnosti hráčského jednání v herním světě a definuje možnosti jednání hráčstva. Hráčstvo může například ovládat jednoho detektiva jako ve hře *Disco Elysium* (2019), rodinu avatarů jako v *The Sims* (2000) či

mnohočetnou avatarskou armádu/ekonomiku jako například v *Age of Empires II: Definitive Edition* (2019). Agency hráčstva je prostor možností pro smysluplné jednání ve hře zahrnující vědomá designová rozhodnutí o tom, jak navigovat a omezovat hráčstvo skrze možnosti avatarstva a herní pravidla.⁸

Herní designérka Theresa Tannenbaum v kontextu jednání rozvíjí teorii **subversivního** hráčství, konkrétně jde o možnosti jednání subversivního hráčstva, které preformuje ohýbání herních pravidel a předem designovaných postupů hrou. To můžeme vnímat jako kritické hráčství, jako performativitu, která se nespolehá na design, ale místo opakování stereotypů herní ideologie nebo přímo negativního způsobu jednání projevuje vlastní herní kreativitu.⁹ Kdo má zkušenost s *The Sims*, může si vzpomenout na vraždění vlastního avatarstva kreativními způsoby, které bylo často mnohem zábavnější než jenom budování stereotypně šťastné rodiny. To je pořád poměrně neškodná zábava. Při hraní si přitom můžete dovolit mnohem agresivnější jednání zaměřené na herní nehratelné postavy nebo rovnou exploatovat ostatní hráčstvo. Jednou z typických kompetitivních strategií v *Age of Empires II: Definitive Edition* je zkusit na začátku hry vyvražďovat civilní obyvatelstvo ostatního hráčstva, abychom zpomalili jejich ekonomiku. V masivně multiplayerových hrách s reálnou ekonomikou potom může jít o různé finanční podvody. Ty mohou exploatovat naivní hráčstvo nebo taky přímo zneužívat špatně placenou práci pro tvorbu herní hodnoty.

„Hry umožňují nejen simulovat infrastruktury, ale pomáhají také vytvářet vlastní infrastruktury jak ekonomicky, tak sociálně.“

Ale stereotypní herní mechaniky jdou zcižít i kriticky a pozitivně. V herním prostoru je to například Paolo Pedercini, známý jako Molleindustria, který zcižuje mechaniky ekonomických her pro kritiku exploatace práce. Umělkyně Danielle Brathwaite-Shirley převrací stereotypy herní fikce, pohybu prostorem a avatarstva, aby mohla vyprávět „Black Trans“ historie.¹⁰ Český BCAA kolektiv zase dlouhodobě zcižuje herní estetiku v subverzivních video instalacích a performativních situacích.

Hry nakonec můžeme vnímat i tak, že v rámci vlastního designu často rovnou zahrnují vlastní subverzi.¹¹ Zároveň ale nesmíme zapomenout, že subversivní hráčské jednání může uvíznout v další vrstvě herní ideologie: ve vrstvě subsumpce kapitalismu v herním prostoru a fetišismu kódu. Na herním prostoru záleží, protože testujeme své přesvědčení na herním algoritmu, ale algoritmy a jejich infrastruktury naopak zkoušejí nás. Jde o to, nakolik jsme ochotni performovat jejich vnošené ideologie.

Komodity a herní ekonomiky
Věřím, že rámcem herní ideologie jsou simulované ekonomiky, alegorické představy infrastruktur pohybu komodit, trhů a jejich instituce pravidel směny hráčského času za postup hrou. A zároveň hry samy fungují jako komodity. Jsou zbožím, které máme snadno k dispozici v rámci imperiálního způsobu života.¹² Můžeme hromadit jednak samotné kopie her, ale i množství digitálních/herních předmětů, které lze snadno akumulovat bez nepříjemné infrastruktury: bez viditelného znečištění a negativních dopadů na přírodu či

nutnosti jejich fyzického skladování. Na jednu stranu si lze hry a herní objekty v imperiální imaginaci představit jako dokonale komoditní fetiše, které lze snadno vlastnit, ale zároveň na první pohled nepředstavují žádnou nepříjemnou infrastrukturu.¹³ Na druhou stranu hry podle ekonoma her Edwarda Castronovy oslovují hráčstvo tím, že nabízejí rovnost příležitostí v rámci herní ekonomiky a zároveň reprezentují silný umělý nedostatek zdrojů, který je klíčový pro požitek z mechanik herní ekonomiky. Pro Castronovu to opět není jen fiktivní systém, který reprodukuje ideologie; materiální realita ekonomické směny v rámci hry může vytvářet reálné ekonomiky: „Z pohledu ekonoma má ekonomika jakékoliv ohraničené území s pracovní silou, hrubým národním produktem a pohyblivým směnným kurzem. Podle tohoto standardu jsou nové virtuální světy naprosto reálné.“¹⁴ Castronova spočítal, že už tehdy mohlo hráčstvo multiplayerové hry *EverQuest* (1999) vytvořit v průměru za hodinu přímo ve hře hodnotu, která by se dala sménit za reálné peníze a přepočítat na hodinovou mzdu 3,42 dolarů.

Hry umožňují nejen simulovat infrastruktury, ale pomáhají také vytvářet vlastní infrastruktury jak ekonomicky, tak sociálně. Otázka je, jak si jiné výrobní, tržní a společenské infrastruktury (třeba v uměleckém kontextu) představovat. Jak designovat herní infrastruktury, které nebudou pokračovat ve stereotypní imaginaci současné ekonomiky. Od obchodování s herními předměty v *EverQuest* lze těžko čekat spekulativní mechaniky, ale od narativní hry, která simuluje odcizení v otrocké práci pro meziplanetární společnost, je to mnohem reálnější. Například ve hře *Citizen Sleeper* (2019) a v jejím pokračování s podtitulem *Starward Vector* (2025) se ujmete role uprchlého androida, kterého právě taková meziplanetární společnost zneužívá a který byl sestaven z těla dříve zemřelého dlužníka. *Citizen Sleeper* zobrazuje boj proti odcizení prostřednictvím každodenní práce a vlastního těla, které nám v kapitalismu nemusí vždy patřit. Spolu s jednoduchou mechanikou hry o přežití na vesmírné stanici, která často tematizuje ekonomiku darů, přerozdělování a solidaritu, *Citizen Sleeper* otevřeně používá narativní strategie s odcizením hráčstva. Ty je zároveň možné podpořit procedurálně, zcižujícími herními pravidly a kódy, třeba pomocí kritického zobrazení herní ekonomiky postavené na zneužívání lidské (a automatizované) práce.

V rámci kritického herního designu je zajímavé, že tato hra buduje svoje vyprávění na systému z TTRPG – her na hrdiny sdílených mezi přátelstvem v představivosti u stolu. V našem prostředí takhle nedávno vybudoval No Fun kolektiv spekulativní imaginaci hranou sdílením v instalaci a utopické hře *14 dní v květnu* (2024).¹⁵ Ve *14 dní v květnu* je potřeba načrtnout a překreslovat designové (herní) principy pro neklidnou současnost. Z mého pohledu je díky tomu *14 dní v květnu*, společně třeba s *Citizen Sleeper*, příkladem neklidné utopie, tedy těch her, které se neutápějí v předem prohraných dystopiích, ale které formulují společenskou kritiku pomocí imaginace problematické budoucnosti zdola. Neklidná utopie staví na spolupráci (herního) aktérstva, které může společně dojít ke spekulativní naději nebo zlepšení situace, ne na představě růstové ekonomiky nebo dystopickém rozpadu kapitalismu.

Spekulace je stále součástí širší infrastruktury možností jednání, které herní kód a pravidla nabízejí hráčstvu. Nemusí jít jenom o kódy, počítače můžeme ve hrách na chvíli ignorovat a zaměřit se raději na sdílené prožívání, i když třeba skrze logiku statistik a náhody založené na číslech, kterou přinesly digitální hry. Blížíme se tím i k otázce samotného herního prostoru, který můžeme rozdělit na množství oblastí. Mám za to, že v kontextu spekulace herním médiem má smysl rozlišovat digitální hry v rámci AAA průmyslové produkce velkých studií, ale nezapomínejme na kulturu malých herních projektů, k nimž lze přiřadit i kritické herní umění, digitální kolektivy a malé hry sdílené mezi přátelstvem.



Herní průmysl ale i kultura navštěvování
Pomyslné rozdělení na zábavné a kritické hry je stále na půl cesty – dává hlavně smysl z perspektivy herního průmyslu, kde je hraní čím dál tím víc ve věku konzervativních digitálních platforem a kde si dokola připomínáme rostoucí zisky herních společností. Ze širší perspektivy si můžeme všimnout mnohem zajímavějšího herního prostoru a herní kultury. Této perspektivě se ve svém výzkumu věnuje právě výše zmíněný Brendan Keogh. Navrhuje místo pojmu herní průmysl použít pojem herní prostor, který v návaznosti na teorii kulturního prostoru Pierra Bourdieu

umožňuje chápat herní kulturu v mnohem širším smyslu mimo ekonomické stereotypy. Keogh v knize s provokativním titulem *Videoherní průmysl neexistuje: proč je třeba myslet i na jiné než komerční hry* zmiňuje, že herní kulturní prostor a původní hry nevycházejí jenom z platforem, jako je Nintendo, ani výlučně z vojenského prostředí, ale z „*neformální aktivity amatérstva, hackerstva, umělectva a studenstva a byl až později formalizován převzetím a komodifikací této neformální aktivity [herními] společnostmi*“.¹⁶ Infrastruktury herního prostoru nejsou spojené pouze s průmyslem, ale také s kulturou hráčstva, a to

mnohem více, než se na první pohled zdá. Herní ideologie sice ovlivňují design mainstreamových her, ale umělecké hry mají otevřenou možnost z nich volně vystoupit, protože nemusí naplňovat žádná (ekonomická a průmyslová) očekávání. Argentinská feministická filozofka Maria Lugones přichází s **paradigmatem láskyplného navštěvování (loving visiting)**. Jde o paradigma teorie a herní zkušenosti, které se rozchází s agonistickou a kompetitivní teorií hry a hraní, a místo toho navazuje na láskyplné vnímání. Navštěvování se místo kompetice zaměřuje na zkoumání sdíleného světa.¹⁷

Lugones ve své esejí odmítá agonistickou teorii her¹⁸ z dekoloniální feministické perspektivy. Hry jsou pro ni možností „*cestovat napříč světy*“ namísto agonistického/soutěživého paradigmatu známého od historika kultury a her Johana Huizingy.¹⁹ Věřím, že paradigma láskyplného navštěvování lze považovat za současný trend sociálně kritičtějších her. Například hra *Death Stranding* staví svou hratelnost na ekonomice daru a navštěvování ostatních herních postav, přičemž je nevysvětluje jako objekty bez vlastní agendy. Se stejnými prvky pracuje *Citizen Sleeper* nebo právě *14 dní v květnu*. Sdílené budování herního světa (a tím i sdíleného herního kulturního prostoru) nemusí sloužit jen jako pobídka pro akumulaci další hodnoty.

Jak se může přesvědčit hráčstvo výše zmíněných her, v houstnoucí současnosti – klimatické krize, válek a realitě dnešního vzestupu autoritarismu a krajní pravice – je třeba přemýšlet o neklidných utopiích, nejenom o zázračném zlepšení. Níže načrtnutý rámec zpochybňuje herní ekonomiky, způsoby odcizení aktérstva ve hře a možnosti jednání hráčstva. Tento rámec vychází z konceptu neklidné utopie a láskyplného navštěvování. Jde o implicitně kritickou a spekulativní perspektivu na herní design, který se zabývá neklidnou budoucností jako možností promyšlet alternativy ke kapitalistickým narativům. V herní kultuře je třeba promýšlet neklidnou utopie a racionalizace demokratického jednání mezi hráčstvem a herním aktérstvem. A v herní simulaci potom můžeme designovat spekulativní alternativy k obvyklé směně v simulované ekonomice. Alternativy růstových herních mechanik nabízející možnost (ekonomicky, materiálně/dějinně) neklidného navštěvování v rámci infrastruktury herní kultury mimo průmysl. Takový přístup skvěle ilustruje pojem hustá přítomnost (*thick present*) Donny Harraway.²⁰ Jde nejen o podmínky v současnosti, ale i možnosti kultivovat sdílenou přítomnost. Heuristický rámec pro design kritických a spekulativních her v mé disertaci

je například založený na analýze a teorii herní směny, herního odcizení (aktérstva/hráčstva) a na možnosti herního jednání:

- I *Herní směna: Jak se v dané hře projevují utopické a negativní formy směny na herních trzích. Jsou přítomny i jiné formy směny než utopická a negativní směna (herní systémová/ekonomická alegorie nekonečného růstu, a naopak destruktivního konfliktu)? Existuje na herním trhu forma akumulace hodnot mimo formy extraktivismu surovin? Jaké jsou postupy a pravidla, jimiž se řídí způsob akumulace herní hodnoty ve směně za herní práci a jsou tyto procedurální alegorie reprezentovány na úrovni herního vyprávění?*
- II *Herní odcizení: Zkoumání alegorií a reprezentace odcizení na narativní i procedurální úrovni hry. Jak je herní ekonomika zobrazena ve vztahu k hernímu aktérstvu? Má herní aktérstvo nějaký historický kontext odcizení? Je v rámci herních mechanik znázorněno odcizení?*
- III *Možnosti performativního jednání: Jak je hráčstvo herními mechanikami vedeno k performanci herní směny a odcizení? Může hráčstvo podvracet herní alegorie a procedurální mechaniky? Existují možnosti pro sdílené jednání s ostatním herním aktérstvem a je ve hře možnost pro potenciální demokratické jednání? Existuje ve hře nějaká smysluplná možnost pro láskyplné navštěvování a neklidnou utopii?*

Tento rámec je jenom jednou z možností, jak promýšlet kritické a spekulativní infrastruktury kulturního prostoru skrze hry. Kritické a spekulativní herní mechaniky, třeba o infrastrukturách pro neklidnou přítomnost a proti nově vznikající ideologii nedemokratického extraktivismu, umožňují širokému hráčstvu promýšlet demokratické spekulativní herní mechaniky. V rámci

- 1 (The World Is Born From Zero 2022, 28)
- 2 (On Sourcery and Source Codes 2011, 49–51)
- 3 (Marx, Capital: Critique of Political Economy, Volume One 1990, 165)
- 4 (Marx and Engels, German Ideology Part I: Feuerbach Opposition of the Materialist and Idealist Outlook 1932)
- 5 O performativních alegoriích neoliberalní kontroly v softwaru píše právě Wendy Chun v (On Sourcery and Source Codes 2011, 28), o specifických herních alegoriích kontroly (nemusí jít nutně o digitální hry) píše vlivný herní a softwarový teoretik Alexander Galloway (Gaming: Essays On Algorithmic Culture 2006, 90-91). Digitální hry jsou víc než ostatní media spojené s vojenskou logikou, nejenom díky fetišizování optimalizace, ale i díky vzniku softwaru a prvních her ve vojenských laboratořích (Crogan 2011) (Chun 2011).
- 6 (A Play of Bodies 2018)
- 7 Kniha Bettiny Bódi (Videogames and agency 2023) je volně dostupná ke stažení na <https://doi.org/10.4324/9781003298786>. Její teorie staví na základě diskuse o jednání v herních studiích týkající se jejich narativních aspektů spolu s rolí procedurálních herních mechanik, ale také jejich rozšířených materiálních a ideologických kontextů (Bódi 2023, 14–16).
- 8 Více v Janet Murray (Hamlet on the holodeck 1997) a v Miguel Sicart (Playing software: homo ludens in computational culture 2023)
- 9 (How I Learned to Stop Worrying and Love the Gamer: Reframing Subversive Play in Story-Based Games 2014)
- 10 Dila Danielle Brathwaite-Shirley (<https://www.daniellebrathwaiteshirley.com/>) a Mollieindustria (<https://www.mollieindustria.org/>) jsou volně přístupná na internetu a díky tomu narušují běžnou galerijní exkluzivitu současného vizuálního umění.
- 11 Hernímu subversivnímu softwaru se věnuje například Alfie Bown v knize *Playstation – Svat snov* (Playstation Dreamworld 2018).
- 12 Viz. Brand a Wissen (The Imperial Mode of Living: Everyday Life and the Ecological Crisis of Capitalism 2021)
- 13 Má digitální kopie hry *Disco Elysium* na platformě Steam mi nezabírá žádné místo v knihovně, stejně jako nezabírá žádný prostor balíček magnezia, které Harrymu ve hře pomáhá bojovat se ztrátou morálky.
- 14 (Virtual Worlds: A First-Hand Account of Market and Society on the Cyberian Frontier 2001, 18)
- 15 PDF ke hře si dnes můžete stáhnout, přičemž a zahrát na platformě pro nezávislé hry itch.io <https://nofunkolektiv.itch.io/14-dni-v-kvetnu>
- 16 (Keogh, The Videogame Industry Does Not Exist 2023, 30). Keogh dále například tvrdí, že současný „AAA“ herní průmysl v historii herní kultury můžeme chápat spíše jako anomálii (2023, 73). Kniha je volně dostupná na <https://doi.org/10.7551/mitpress/14513.001.0001>
- 17 Koncept her jako milujícího navštěvování (a vnímání) vychází z esejí (Playfulness, „World“-Travelling, and Loving Perception 1987) v současných herních studiích se mu věnuje například Miguel Sicart (Playing software: homo ludens in computational culture 2023).
- 18 (Homo Ludens: A study of the play-element in culture 1949)
- 19 (Sicart 2023, 14–15)
- 20 (Staying with the Trouble 2016, 1–3)
- 21 Lithium, podporuje spekulaci o demokratickém jednání v boji proti dnešnímu zajmu o těžbu lithia. Hra vznikla za podpory Galerie Hranicář v Ústí nad Labem a je volně dostupná na stránkách galerie a na platformě Steam <https://store.steam-powered.com/app/3439740/Lithium/>.
- 22 (Keogh, The Videogame Industry Does Not Exist 2023, 132)

Zdroje

Bódi, Bettina. *Videogames and agency*. New York, NY: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003298786>, 2023.



Bown, Alfie. *Playstation Dreamworld*. Cambridge, UK: Polity Press, 2018.

Brand, Ulrich, and Markus Wissen. *The Imperial Mode of Living: Everyday Life and the Ecological Crisis of Capitalism*. London: Verso, 2021.

Castronova, Edward. „Virtual Worlds: A First-Hand Account of Market and Society on the Cyberian Frontier.“ *Gruter Institute Working Papers on Law, Economics, and Evolutionary Biology*, 2001: <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.294828>.



Crogan, Patrick. *Gameplay mode: war, simulation, and technoculture*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2011.

Forgotten Empires, Tantalus Media, and Wicked Witch. *Age of Empires II: Definitive Edition*. PC game, Xbox Game Studios.

Galloway, Alexander. *Gaming: Essays On Algorithmic Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

Haraway, Donna J. *Staying with the Trouble*. Durham: Duke University Press, 2016.

Huizinga, Johan. *Homo Ludens: A study of the play-element in culture*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1949.

Chun, Wendy Hui Kyong. „On Sourcery and Source Codes.“ In *Programmed Visions: Software and Memory*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2011.

Jump Over The Age. *Citizen Sleeper*. Digital game: Fellow Traveller, 2022.

Jump Over The Age. „Citizen Sleeper 2: Starward Vector.“ Fellow Traveller, 2025.

Keogh, Brendan. *A Play of Bodies*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2018.

—. *The Videogame Industry Does Not Exist*. Cambridge, MA, <https://doi.org/10.7551/mitpress/14513.001.0001>: MIT Press, 2023.



vystavy *Symptoms of futurity* spolu s Blue Pulsar kolektivem ve hře *Lithium*²¹ jsme zkoušeli právě takový přístup k náročnému tématu těžby lithia. Rozhodně je třeba budovat množství rozličných rámců a tím kultivovat spekulativní možnosti herního prostoru na všech možných rovinách. Brendan Keogh ve své knize nakonec tvrdí, že v rámci této praxe jde i o to, jak promýšlet herní vzdělávání: Je třeba nemyslet jenom na výdělky herních společností, ale na celý herní prostor.²² Například situace, kdy by se herní umění na vysokých školách učilo jenom s ohledem na průmysl, by vytvářela extrémně omezenou infrastrukturu. ☹

Kojima Productions. *Death Stranding Director's Cut*. Digital game: 505 Games, 2019, 2022.

Kunzelman, Cameron. *The World Is Born From Zero*. Berlin/Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2022.

Leopold, David. „Alienation.“ V *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2022 Edition)*, autor: Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.), <https://plato.stanford.edu/archives/win2022/entries/alienation/>, 2022.

Lugones, Mária. „Playfulness, „World“-Travelling, and Loving Perception.“ *Hypatia*, 1987: 3-19.

Marx, Karl. *Capital: Critique of Political Economy, Volume One*. London: Penguin Books, 1990.

Marx, Karl, and Friedrich Engels. *German Ideology Part I: Feuerbach Opposition of the Materialist and Idealist Outlook*. 1932. <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1845/german-ideology/ch01b.htm> (accessed December 14, 2022).

Maxis. *Edge of Reality. The Sims*. Digital game: Electronic Arts, Aspyr, 2000.

Murray, Janet. *Hamlet on the holodeck*. Cambridge, MA: MIT Press, 1997.

Sicart, Miguel. *Playing software: homo ludens in computational culture*. Cambridge, MA: MIT Press, 2023.

Tanenbaum, Theresa J. „How I Learned to Stop Worrying and Love the Gamer: Reframing Subversive Play in Story-Based Games.“ *DiGRA.13 - Proceedings of the 2013 DiGRA International Conference: DeFragging Game Studies*. <http://www.digra.org/digital-library/publications/how-i-learned-to-stop-worrying-and-love-the-gamer-reframing-subversive-play-in-story-based-games/>, 2014.

Verant Interactive. „EverQuest.“ Digital game: Sony Interactive Entertainment, 1999.

ZA/UM. *Disco Elysium*. Digital game.

Ústřižky radosti z tvorby

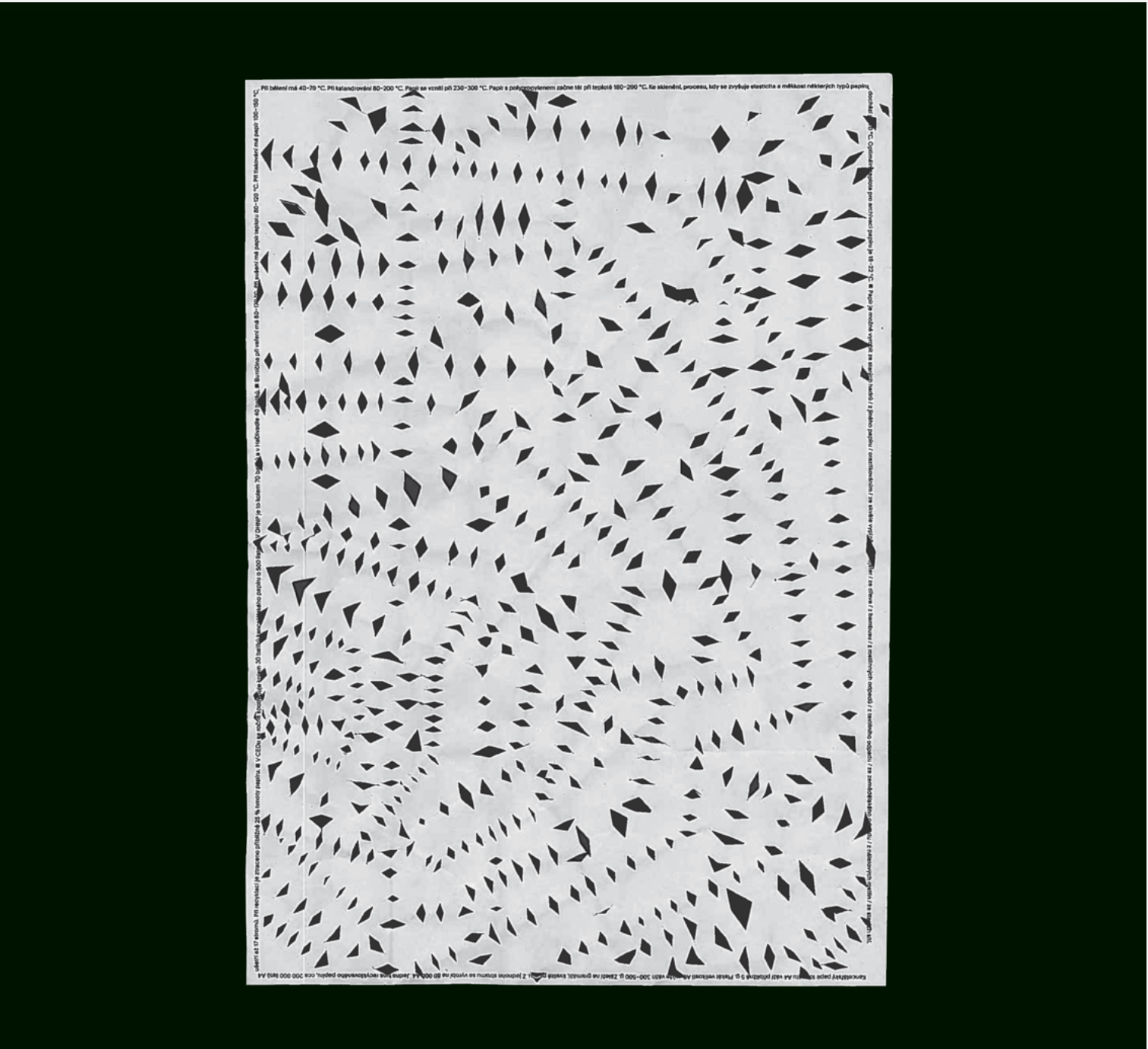


Terezie Tomková, Kousek papíru

Eli Havla, navzdory
Dílo lze vytvořit, přestože tvou snahu o pečlivost, rozvahu a jedinečnost naruší řada externalit způsobujících frustraci.



Antonína Lišková, Obrázek Kája



Barbora Zahradníčková, Radost z tvorby
Zamyslela jsem se nad tím, kdy zažívám radost z tvorby. Většinou to tak bývá, když na sebe/výsledné dílo nemám příliš velká očekávání a nechávám si prostor pro dělání chyb a experimentaci. Inspirovala jsem se proto předvánočním vystihováním sněhových vloček z papíru – je celkem jedno, kde vystihnete díry, vždycky nakonec vyjde krásná sněhová vločka. Má generace bývá často k sněhovým vločkám přirovnávána, je nám vyčítáno, že jsme moc křehcí, že si moc stěžujeme. Ale ve výsledku se jen snažíme (alespoň doufám) slepě nepřijímat vzorce předchozích generací, experimentovat s novými způsoby bytí.



Petr Hanák, Zerowaste HADíadlo
Anotace: Zerowaste proto, že jsem ani jeden ústřížek nevyhodil – všechny jsem použil ve scénografii. Ústřižky jsou také jediné prvky, na které bylo použito lepidlo. Jinak je celé divadlo z jednoho kusu papíru. Proč HADíadlo? Přece pro tu radost, že se konečně můžou zhmotnit oni HaDi. Asi jako když Tolkien údajně stvořil Enty, protože byl smutný, že se v Macbethovi nedal skutečně na pochod birnamský les, ale jen lidi s větve...
Háček: Všechno je z papíru, dokonce i ty papíry, které jsou na něm.

Živé infrastruktury

Souhrn	Dramaturgická pracovna	Michaela Čajkovičová, Eliška Peřichová	2
Reportáž	Experiment dnes	Petr Kodenko Kubala	6
Anketa	Experiment dnes a slepé skvrny kultury	Petr Kodenko Kubala	10
Esej	Koordinace intimity. Tak už?	Simona Hendrychová, Jakub Liška	12
Překlad	Bezpečný sex: Pohled na choreografii intimity	Tonia Sina Campanella	18
Infografika	Nekompletní slovník pojmů, které udržují v pohybu divadelní Infrastruktury	Eli Havla, Iva Heribanová, Katarína Chudá, Zuzana Macourková, Eva Miléřová, Kristýna Popirecinii, Ema Šimková	22
Rozhovor	Jde o to pomáhat všem, kdo to aktuálně potřebují	Petr Kodenko Kubala	24
Esej	Zažívat a simulovat kritické herní infrastruktury?	Filip Hauer	26
Opencall	Ústřížky radosti z tvorby	Petr Hanák, Eli Havla, Antonína Lišková, Terezie Tomková, Barbora Zahradníčková	30

V tomto čísle pokračujeme ve zviditelňování a prozkoumávání infrastruktur, které jsme začali v *CEDITu 15: Infrastruktury*. Číslo jsme zaštitili souslovím „živé infrastruktury“, abychom poukázali na ty kulturní infrastruktury, u nichž v poslední době pozorujeme proměny či pohyby, nebo které by se proměňovat mohly.

CEDIT 16 se primárně věnuje dvěma ústředním liniím. Jednu tvoří přemýšlení o dramaturgii a experimentu v současném divadle, druhou představuje práce s intimitou a bezpečným prostředím během umělecké tvorby. V čísle také najdete galerii uměleckých děl, které vytvořilo čtenářstvo CEDITu v rámci open-callu vyhlášeného v CEDITu 15.

Nad tématy příštích číslech CEDITu se můžete společně s námi zamýšlet i v rámci stáže CED_observer, která je vyhlášovaná vždy dvakrát ročně a která představuje živý prostor přemýšlení kolem tohoto časopisu. Pokud s námi chcete spolupracovat nebo nám poslat zpětnou vazbu, ozvěte se na e-mail cedit@ced-brno.cz.

CEDIT 16 fotografiemi doprovodila Linda Zhengová, česko-čínská fotografka, kurátorka a youtuberka v současnosti žijící v Paříži. Ve své práci se zabývá nostalgií, sexualitou a traumatem, přičemž fotografii využívá k narušování společenských tabu a hranic. Prostřednictvím vizuálně silných scén zkoumá jemnou dynamiku sdílené intimity a její nuance. Je autorkou několika fotoknih a přispívá do periodik jako GUP Magazine, Extra Extra nebo Fresh Eyes. Absolvovala residenční pobyty v Buenos Aires, Oaxace či Cadízu. www.lindazhengova.com IG: @lindazhengova YT: Ammonia Void

