

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Síla objektů: analýza představení s ne-
lidskými aktéry optikou filosofie
spekulativního realismu**

Viktor Hájek

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Lukáš Kubina, Ph.D.

Studijní program: Divadelní studia maior, Filozofie minor

Olomouc 2023

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Síla objektů: analýza představení s ne-lidskými aktéry optikou filosofie spekulativního realismu* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci, dne 11. května 2023

Viktor Hájek

Chtěl bych poděkovat vedoucímu práce Mgr. Lukášovi Kubinovi, Ph.D. za trpělivost a lidský přístup. Veliké díky patří моým rodičům a celé rodině za bezvýhradnou podporu моých studií a všeho, co k nim patří. Děkuji svým kolegyním za společná noční soustředění a další kolektivní studijní aktivity.

OBSAH

Úvod.....	5
Zpochybnění nutnosti lidské perspektivy	6
i. Ne-lidské	7
Krise evropských věd	8
Jaké je to být netopýrem?	9
Problematická terminologie	10
Subjekt ↔ Objekt	10
Agency, agens, aktant, animant, deodant, entita, operand, operátor	11
Síla věcí.....	12
Motivy v moderní kultuře	14
ii. Spekulativní realismus	17
Přístupy k epistemologii.....	18
Demokracie objektů – příklad ontologického realismu	19
Hyperobjekt.....	21
Síla demokratizace objektů.....	22
iii. Umělecká praxe	23
<i>Reality Surfing a Essay on Pleasure</i>	24
<i>Lidé chodí sem a tam</i>	27
<i>Hic Sunt Dracones</i>	28
Závěr.....	30
Poznámky k literatuře	30
Seznam použité literatury	32

ÚVOD

V této práci budou popsány vybrané základní teze objektivně orientované ontologie společně s dalšími teoretickými koncepty. Pokusím se tyto teorie promyslet do jednotné ucelené soustavy bez vnitřních sporů. Hlavním výzkumným cílem bude ilustrace či zhmotnění této syntézy v konkrétních existujících divadelních inscenacích. Aktuální formy performančního umění jsou dnes již natolik svobodomyšlně rozmanité, že často chybí adekvátní slovník k popisu nových fenoménů. Tato práce má za cíl legitimizovat užití terminologie filosofie spekulativního realismu a tohoto modu přemýšlení obecně u performancí, které odkazují mimo běžný kontext lidského smýšlení.

Samozřejmě se úvahy o existenci ne-lidských vědomí prolínají celou lidskou historií, více jsou přítomné v neevropských, například asijských kulturách, ke kterým se zde nebudu z důvodu omezeného rozsahu moci odkazovat. Zabývat se zde budu pouze některými evropskými či americkými mysliteli od třicátých let minulého století. Myslím si, že podnětů z tohoto období, které bych charakterizoval jako konec moderního a začátek postmoderního věku, je i tak přehršel. Jediný autor starší epochy, ke kterému se většina níže zmíněných autorů jednomyslně odkazuje, je Immanuel Kant. Tudíž je velmi krátká poznámka věnována konceptu *korelacionismu*. Podobně jako Kant prostupuje snad téměř veškerým dnešním myšlením *duch* G. W. F. Hegela. Jakkoli jsou Hegelovy myšlenky relevantní, z podstaty kritérií na bakalářskou práci není možné obsáhnout vše komplexně a bez redukce.

Jako počátek zpochybnění fetiše objektivních pravd budu pro své účely zmiňovat Edmunda Husserla. Ten se v meziválečné době věnoval popisu marného snažení o absolutnost přírodních věd. Husserl tvrdil, že přírodní vědy nejsou schopny zachytit celou skutečnost světa, a to kvůli svému redukcionistickému přístupu, který zkoumá jen ty aspekty skutečnosti, které lze změřit a zaznamenat, a naopak je při zkoumání světa nutné brát v úvahu subjektivní zážitky, které jsou stejně důležité a validní jako vědecká fakta.

Husserl je považován za zakladatele fenomenologie. Té se tato práce vyhne, stejně tak nebude dán samostatný prostor popisu postojů strukturalismu a poststrukturalismu. Ačkoliv není pochyb o tom, že myšlenky Merleau-Pontyho, Gillesse Deleuze, v divadelním prostředí obzvláště Jiřího Veltruského mají jistě co říci, tato práce se obejde bez nich.

Struktura této práce je taková, že nejprve vysvětlím, proč vůbec jsou antropocentrické názory na svět omezující v pochopení širších kontextů, proč je fetiš objektivní pravdy ve skutečnosti tmářský a že snaha o chápání světa z ne-lidských perspektiv je ve skutečnosti velmi přínosná a žádoucí. Na tuto část bude navazovat představení filosofie spekulativního realismu, která toto myšlení legitimizuje na metafyzické úrovni. V tomto duchu bude stručně popsán návrh Leviho Bryanta na egalitářský způsob existence všeho ve vesmíru. A nakonec dojde na samotné nalezení těchto postulátů v existujících divadelních inscenacích, které jsem osobně zažil a pocítil na vlastní kůži. Všechny kapitoly svým způsobem prorůstají strukturou celého textu, občas se vynoří na povrch, zanechají otisk, a poté zase zmizí. Nicméně práce klade informace systematicky za sebe takovým způsobem, že jde od obecného ke konkrétnímu, takže by neměly nastat větší komplikace s pochopením významu některého konkrétního pojmu. Dříve nebo později by měly všechny být dostatečně popsány.

〕 〔 Zpochybnění nutnosti lidské perspektivy

Prvním z velkých otřesů, které mě probudily z antropocentrické iluze, pro mě byla inscenace *Atlas* Florenta Golfiera. Stalo se tak v rámci studentské stáže v brněnském Centru experimentálního divadla: *CEDIT_observer*, která se právě věnovalo velmi obecnému tématu „tělo v prostoru“. Myšlenky toho, jak na nás působí prostředí a jak lze pomocí modifikace těla změnit svoji perspektivu orientace, ve mě zanechaly mnoho podnětů. Na úvodním setkání jsme se společně účastnili právě této performance *Atlas*. Postava, kterou ztvárňoval byla nelidským aktérem-klaunem a zároveň symbolem starověkého titána, nesoucím na ramenou tíhu světa. Atlas se rozhodl přijít na Zemi a jako někdo, kdo není člověk nezúčastněně sledoval, jak tento svět funguje. V průběhu času, pomocí improvizovaných, krajně návodných rozmluv s dalšími lidskými i nelidskými bytostmi shledává svět, který si člověk neohledupně přivlastnil, nespravedlivým a mířícím k vlastní destrukci. Pomocí perspektivy klauna, podvracející veškeré lidské ratio navrhuje nové uspořádání světa bez hierarchií a se zapojením všeho živého i neživého.

Inspirací k tomu, věnovat se tématům reprezentace ne-lidského na divadle obecně jsou všechny aktuální scény Centra experimentálního divadla. Zejména potom platforma Terén, která umožňuje realizaci velmi různorodých atypických inscenací. Není proto náhodou, že dvě z níže popisovaných inscenací vznikly v její koprodukcí.

I. NE-LIDSKÉ

Ústředním motivem těchto řádků je obhajoba legitimity snahy o relativně neobvyklý způsob vnímání ne-lidských aktérů a zároveň polemika o tom, co toto ne-lidské vlastně znamená. Žijeme ve společnosti a člověk je neustále nutně v přítomnosti lidských konstruktů myšlení. Tyto konstrukty pomáhají rozeznávat, analyzovat, kategorizovat okolní svět, to ovšem za většinou ignorovanou cenu vždy přítomné redukce reality. Právě vědomé či nevědomé ignorování určitých vlastností při redukci reality má mimo jiné za následek sérii globálních, nejen environmentálních krizí, které se v posledních dekadách stávají čím dál více naléhavými, a tedy i zřejmými.

Otázkou je, co znamená to ne-lidské. Tomuto tématu se věnuje například francouzský sociolog a filosof Bruno Latour nebo americká feministická teoretička a filosofka Donna Haraway. Latour se tématu lidství věnuje vždy v různých kontextech. Například ve vztahu k moderním technologiím, tradicím, politice nebo ekologii. Píše o tom, jak je člověk vždy bytostně spojen s přírodou a jak se musí adaptovat na změny životního prostředí.¹ Haraway zase píše o umělých úpravách lidského těla či vylepšování lidských výkonů pomocí technologií. To se dnes již běžně děje a není možné zcela oddělit přírodu od kultury, a tedy ani lidské od ne-lidského. Haraway přichází i s tím, že je nutné se zabývat i propojováním lidského světa se světem jiných živočichů, rostlin či hub.² Dnes již nejde vždy jednoznačně vymezit to, kde končí pouhé strojové učení umělé inteligence, a kde začínají prvotní náznaky živého vědomí. Podobně jako René Descartes v sedmáctém století nepovažoval zvířata za bytosti schopné pociťovat emoce, ale za složité hodinové strojky z kostí a šlach. Přišlo mu tehdy morálně nezávadné mrzačit zvířata a způsobovat jim bolest. Stejně tak i dnes nahlížíme na svět z perspektivy všeovládajících vládců světa, kteří svým egem rozhodují, co to znamená konat, být při smyslech, či dokonce být živý.

Možná se zdá, že je pouze problém vymezit, co je to vědomí, ale tomu předchází otázka, co je člověk fyzicky a kde jsou hranice fyzického těla. Je jistě pravda, že lidské tělo je složeno z hlavy, trupu a končetin, tak, jak se učí na prvních stupních základních škol. Jdeme-li však do hloubky, objevíme, že dále je složeno z orgánů, masa a krve. Toto zpřesňování by nemuselo mít nikdy konce a odhalilo by jistě sporné případy. Kam bychom měli řadit i tak neodmyslitelné součásti jako bakterie a enzymy velmi prokazatelně nacházející se v lidském trávicím traktu? A co teprve uměle vytvořené vakcíny zásadně ovlivňující funkci imunitního systému? Podobně tak je součástí lidského těla nenarozený plod, umělé koleno, jizva na kůži, plomba v zubu, nebo piercing či tetování? Odpovědí na tyto otázky není ani ano, ani ne. Odpovědi jsou jen další otázky, které znejišťují výsadní postavení lidského subjektu. To, co o výše zmiňovaném lze

¹ Viz LATOUR, Bruno. *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Catherine PORTER, přel.. Cambridge, UK ; Medford, MA: Polity, 2017.; LATOUR, Bruno. *Politics of Nature: How to Bring the Sciences Into Democracy*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2004.

² Viz HARAWAY, Donna Jeanne. *Manifestly Haraway*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.; HARAWAY, Donna Jeanne. *Staying With the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.

s jistotou prohlásit je pouze, že to existuje a svou existencí více či méně ovlivňuje lidské myšlení či chování.

Z hlediska historie se myslitelé snažili objektivně pochopit fungování reality. Realita je pro lidi přirozeně užívaný pojem, který označuje skutečnost, existující nezávisle na našem subjektivním vnímání. Mělo by to být to, co je opravdu přítomné a existující ve fyzickém světě a může být pozorováno, změřeno a ověřeno pomocí smyslů a vědeckých metod. Nicméně takového porozumění, tak aby šlo předat dalším, zdá se, se ještě nikomu nepodařilo dosáhnout.

┌ └ Krize evropských věd

Edmund Husserl, německý filosof a zakladatel fenomenologického směru s českými kořeny, došel ve svých myšlenkách k tomu, že toto vymezení reality a technooptimismus naráží na své limity. Ve svém díle se mimo jiné zabýval kritikou moderní vědy a jejího vztahu k filosofii. V době mezi světovými válkami začal vnímat limitace moderního pojetí vědy. V roce 1936 publikoval knihu *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie*.

Zde kritizuje moderní vědu za to, že se oddělila od filozofických otázek a zabývá se pouze empirickými fakty, aniž by se zabývala otázkou, jak jsou tyto fakta získávána a interpretována. Podle Husserla věda odvrhla své kořeny ve filosofii a stala se pouhou technikou, která slouží k praktickým účelům, ale nedokáže řešit otázky metafyzického charakteru. Husserl tvrdí, že věda může být skutečně vědecká pouze tehdy, dokud bude respektovat přírodní zákony a zároveň se zabývat otázkou interpretace a možnostmi pochopení.

Popisuje zde, že ideály „objektivních věd“, které musí nacházet „objektivní pravdy“, jsou vždy nutně postaveny na základech subjektivního „předvědeckého světa“. Husserl stopuje toto selhání v argumentaci už v samých počátcích Evropských věd, říká, že ačkoli měli například Descartes či Kant záměr přijít s bájným Archimedovským pevným bodem, nikdy si nepoložili správnou otázku a nemohli tak z nich vyvodit patřičné důsledky.

Při kladení kantovských otázek se ovšem předem předpokládá existující každodenní svět kolem nás, k němuž všichni, i já, který právě filosofuji, povědomě svým životem náležíme, stejně jako k němu patří i vědy jako kulturní fakta tohoto světa se svými vědci i teoriemi. Z hlediska „přirozeného“ světa našeho života jsme v tomto světě objekty mezi objekty, totiž jako existující tu a tam v prosté zkušenostní jistotě, nezávisle a ještě před veškerými vědeckými fyziologickými, psychologickými, sociologickými a jinými zjištěními. Na druhé straně jsme subjekty pro tento svět, prožíváme jej, rozvažujeme o něm, hodnotíme ho a jsme svou činností k němu zaměřeni jako subjektivní já [...]³

Bytí v „přirozeném předvědeckém světě“ je způsob pro všechno nutně primární a neodmyslitelný. Je to bezprostřední přítomný způsob existence. Každá empirická zkušenost je tedy ve svém počátku založena na subjektivní interpretaci a nutně závislá na informacích ze smyslů.

³ HUSSERL, Edmund. *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie úvod do fenomenologické filozofie*. Praha: Academia, 1996, s. 125–126.

Podle tradice je „objektivní svět“ chápán jako logické zpřehlednění přírody. Příroda jako taková ovšem nejde objektivně vědecky nahlédnout, zároveň ale vše, co se v „přirozeném předvědeckém světě“ fenomenálně jeví jako konkrétní věc musí mít tělesnost. V tomto světě je tedy všechno tělesné, materiální a v tělesném světě jsou *objekty*⁴ poznávány smysly. „Smyslovost, fungování těla, popř. tělesných orgánů, jež ‚já‘ uvádí v činnost, patří tak k základní podstatě jakékoli zkušenosti o tělesech.“⁵

Myslím si, že Husserl výstižně popsal nedostatečnost exaktních věd a svým způsobem velmi přesvědčivě vkládá do diskuse nutnost transcendentálna, tedy samotného procesu poznání. Tvrdí, že každé poznání je transcendentalizované, tedy že neodkazuje přímo na věci samy o sobě, ale na jejich smyslové projevy a vztahy s naším vědomím. Transcendentální poznání se tedy zaměřuje na strukturu a podmínky našeho poznání, nikoli na ontologickou podstatu věcí samých.

J L Jaké je to být netopýrem?

Je vhodné na úvod začít esejí „What Is It Like to be a Bat?“ vydanou roku 1974. Tato práce se proslavila svým příspěvkem do debat o vzájemném vztahu mezi tělesností a vědomím. Autor zde dochází k závěru, že ačkoliv lze pozorovat a do jisté míry přesně popsat, jak tělesné procesy probíhají, není zcela možné poznat jaký je subjektivní pocit, který tyto procesy organismu vyvolávají. Autorem je americký filosof jugoslávského původu Thomas Nagel. Nagel se po čas svojí kariéry zabýval lingvistikou, etikou a epistemologií. Jeho školitelem byl lingvista John Langshaw Austin, autor teorie řečových aktů. Nagel i Austin vychází z angloamerické tradice analytické filosofie. Pro tu je typické odmítání metafyziky, a naopak silný důraz na empirické zkoumání. Charakteristická témata, kterými se analytičtí filosofové zabývají jsou logika a lingvistika. Z tohoto hlediska je tedy tato esej, která se zabývá otázkami vztahu vědomí a fyzického těla, poměrně vzácná. Paradoxně se tato esej nakonec stala jednou z jeho nejvíce citovaných prací a je považována za významné přispění do diskuze o vztahu mezi subjektivní zkušeností, vědomím a fyzikálním světem.

Nagel argumentuje, že existuje hranice poznání, kterou nelze překročit, a že není možné si plně představit, jaké to je být něčím, čím nejsme – například netopýrem. I při naprostém prozkoumání všech objektivních detailů o netopýrech, jejich chování v situacích, návycích i fyziologii, se totiž nelze dobrat ke zkušenosti, kterou mají jen ti, kteří netopýry skutečně jsou. Tedy mít informace o světě jen ze zkušenosti zprostředkované netopýřimi smyslovými orgány a netopýřím intelektem. Pro člověka se sebelepšími schopnostmi tedy není možné dojít k unikátnímu subjektivnímu pocitu, jaké je to být netopýrem. Nagel zde argumentuje, že jakékoliv vcítění se či intelektuální konceptualizace jakékoliv skutečnosti je nutně podmíněna redukcí známých informací a sérií nedokonalých paralelismů. Právě redukce je dle Nagela nepřípustná a je počátkem bludné spirály. Žitou zkušenost nelze jedna ku jedné přepsat do jakéhokoli jiného média, nelze ji plně předat, protože je zcela pochopitelná jen z vlastní

⁴ Tento termín je v celé práci zvýrazněn psaním v kurzívě. Je to totiž ústřední pojem, kolem kterého se tato práce otáčí a zároveň výraz, který postupem této práce na sebe nanáší více atributů a konotací.

⁵ HUSSERL, Edmund. *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie úvod do fenomenologické filozofie*, s. 127–128.

perspektivy.⁶ Pro další části této práce je důležitá pointa, že pro veškeré poznání je redukce informací intuitivní a nezbytná, zároveň je to však slabina, která skutečné poznání podstaty věcí zahaluje.

Problematická terminologie

Před tím, než začnou kapitoly popisující velmi specifické teoretické koncepty, je nutné dopředu ujasnit základní terminologii. Při studování rešerší k této práci, jsem v textech objevil případy, kdy různí autoři využívají rozdílné termíny k označování téměř totožných jevů. Jelikož každý autor či autorka pochází z více či méně odlišného prostředí a směřuje k vlastní pointě, liší se některé tyto pojmy ve větších či menších nuancích, které bych zde chtěl tematizovat. Pokusím se o stručné objasnění původu termínů a vztahů k tématu a objasnit tak svůj vlastní slovník užívaný v následujících fázích této práce.

Subjekt ↔ Objekt

Vymezení pojmů subjekt a *objekt* je pro správné pochopení následujících kapitol nezbytné. Významy těchto pojmů v běžné řeči nejsou zcela totožné s jejich užíváním v rámci této práce, proto je nutné je popsat níže.

Pojem subjekt v práci chápu dvojím způsobem. První způsob používání tohoto pojmu je ve smyslu „já“. Já jsem subjekt, vše, co vidím, vím a cítím je mým ryze soukromě subjektivním pohledem na svět.

Subjekt se na hodinách analýzy větných celků na střední škole učí vnímat ve smyslu slova podmět. Stejně tak je běžné použití latinského *objekt* ve smyslu předmět. Proto s výrazy *objekt* a předmět budu v práci operovat jako se synonymy. Pro zakotvení sémantické podstaty těchto pojmů použiji definice *Slovníku spisovného jazyka českého*, který vymezuje pojmy subjekt-podmět a *objekt*-předmět jako synonyma. Pojem subjekt chápe jako jednajícího činitele akce. Je to entita, která je poznávající a která určuje stav a vlastnosti, je to „já“, které poznává. Jeho antonymem je právě pojem *objekt*.⁷ *Objekt* je zase paralelně zrcadlově popsán jako „vše, čeho se týká naše činnost“. Tedy něco bez vlastní vůle, „něco, co existuje mimo subjekt“.⁸

Levi Bryant v úvodu kapitoly „Towards a Finally Subjectless Object“ říká, že slyšíme-li kdykoliv pojem *objekt*, intuitivně je nejdříve chápeme skrze subjekt. *Objekt* je totiž chápán jako něco, co leží mimo nás. Zároveň je to něco, co není součástí subjektu a zároveň je subjekt spojen s *objektem*, tím, že se k němu vztahuje, nazírá ho, vytváří pro sebe jeho reprezentace. *Objekt*

⁶ NAGEL, Thomas. What Is It Like to Be a Bat? *The Philosophical Review*. 1974, roč. 83, č. 4. [cit. 2023-05-11]. DOI: 10.2307/2183914.

⁷ HAVRÁNEK, Bohuslav a ÚSTAV PRO JAZYK ČESKÝ (AKADEMIE VĚD ČR) (PŘÍJMENÍ). Subjekt. In: *Slovník spisovného jazyka českého* [online]. 1989, s. 596. [cit. 2023-05-11]. Dostupné z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:e08d1a4b-f01e-4676-98a2-bdb19e57ba2d>.

⁸ HAVRÁNEK, Bohuslav a ÚSTAV PRO JAZYK ČESKÝ (AKADEMIE VĚD ČR) (PŘÍJMENÍ). Objekt. In: *Slovník spisovného jazyka českého* [online]. 1989, s. 405. [cit. 2023-05-11]. Dostupné z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:17c4dd38-da5c-4864-808f-be06b53f6ef4> HAVRÁNEK, Bohuslav a Ústav pro jazyk český (Akademie věd ČR). *Slovník spisovného jazyka českého*. Praha: Academia, 1989. sv. 3, s. 405. [cit. 2023-05-11]. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:17c4dd38-da5c-4864-808f-be06b53f6ef4>.

je tak chápán pouze na základě vnější reprezentace, jeho více či méně přesné interpretaci subjektem. Není tedy z dosavadní definice možné objektivně dojít k podstatě⁹ samotných jednotlivých objektů.¹⁰

° ° ° Agency, agens, aktant, animant, deodant, entita, operand, operátor

Termíny souhrnně popsané v této kapitole jsou problematické v tom, že významy jejich označovaných skutečností se často překrývají a zároveň každý pojem odkazuje na své používání ve svém specifickém vědním oboru.

Běžně známý pojem *agency*, počesttěně *agence*,¹¹ opisem překládaný jako „hybná síla“ (překlad Martina Vrby¹²), ve filosofii a společenských vědách označuje schopnost jednotlivců nebo skupin jednat záměrně a rozhodovat se. To, co má *agenci*, je schopno ovlivňovat sebe sama i vnější svět. *Objekt* takto schopný konat, je *agentem* – původcem děje.

Český anglicismus *agens* (či *agent*, aktér) latinsky znamená činitel. Je to „aktivní subjekt, původce jednání, hybná síla“.¹³ *Agentem* je *entita*, která má *agenci*.

Aktant je pojem ze sémiotiky používaný Brunem Latourem. *Aktant* může, ale nemusí být vůbec lidský, může jít i o zvíře nebo jakoukoli *entitu*. *Aktant* (anglicky *Actant*) je očištěním slova *aktér* – herec (z anglického *actor*) od antropocentrismu (v angličtině, na rozdíl o českého jazyka, se jím označují pouze jednající lidé, proto by se v českém prostředí dalo považovat pojmy *aktér* a *aktant* za synonyma).¹⁴ Pojem označuje entitu, která něco vykonává, modifikuje jinou entitu, přestože podnět k akci může dodávat cizí *objekt*. Je to „to, co jedná, nebo jehož jednání je umožněno něčím jiným. Nepředpokládá žádnou konkrétní motivaci individuálních lidských aktérů nebo lidí obecně.“¹⁵ Americká filosofka vědy zabývající se ekologií a politickou teorií Jane Bennett dává příklad z vlastního života, kdy si všimla, že *aktantem* může být i neživý *objekt* – usvědčující důkaz u soudu. Když byl totiž tento důkazní materiál u soudu předveden znovu a znovu porotě na oči, působil více a více přesvědčivě, projevy jeho síly tedy byly čím dál zřetelnější.¹⁶

Termín *animant*¹⁷ pochází z teatrologického prostředí. Uvedla ho polská loutková teoretička a historička profesorka Halina Marta Waszkiel. Ta ve svých textech popisuje nepřehlednost aktuálního stavu ustavičného vývoje loutkového divadla. Neustále se techniky a postupy mezi sebou kombinují a vznikají tak neustále nové formy, jejichž fenomény teorie nestíhá reflektovat. Z tohoto důvodu absentuje adekvátní a univerzální slovník k popisu běžně

⁹ Ve smyslu věci o sobě.

¹⁰ BRYANT, Levi R. *The Democracy of Objects* [online]. Ann Arbor: Open Humanities Press, 2011. [cit. 2023-05-11]. Dostupné z: <http://dx.doi.org/10.3998/ohp.9750134.0001.001>.

¹¹ Skloňuji po vzoru „růže“.

¹² BENNETT, Jane. Síla věcí. In: *Mysl v terénu: filosofický realismus v 21. století*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2017.

¹³ SOKOL, Jan. *Agens*. In: *Malá filosofie člověka a Slovník filosofických pojmů*. 2019.

¹⁴ LATOUR, Bruno. *Politics of nature*, s. 237.

¹⁵ *Ibid.*, s. 75., překlad Martina Vrby z BENNETT, Jane. *Síla věcí*.

¹⁶ BENNETT, Jane. *Vibrant Matter: a Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010.; LATOUR, Bruno. *Politics of nature*.

¹⁷ Z ducha podstaty tohoto výrazu skloňuji tento neologismus způsobem životného maskulina.

viděných jevů. *Animant* je nový, rozšiřující pojem pro označení loutky. Jeho definice je prostá, je to *objekt*, který je animován, oživen.¹⁸ *Animantem* může být prakticky jakýkoliv *objekt*: „antropomorfská loutka, [...] maska, jakýkoli předmět, třeba kus hadru, dokonce svazek paprsků vnímaný jako scénická postava, partner dialogu, nositel ideje, estetický předmět vytvářející metaforu.“¹⁹ Tato definice tak ve svojí šířce dovoluje označit za *animanta* téměř každý animovaný element představení (s výjimkou živého lidského performerera a diváka). V kontextu s dalšími zejména filosofickými pojmy se *animant* zdá být relativně nedomyšleným pojmem.

Termín *deodant* má starou tradici, pochází z oblastí soudnictví a práva. Výraz doslovně znamená předmět odevzdaný Bohu. *Deodantem* se stává ne-lidský *objekt*, který, aniž by to s ním tak člověk zamýšlel, způsobí nehodu, většinou zranění nebo smrt. Jelikož nejde o záměr, člověk (který například dal prvotní impulz) není přímo zodpovědný. Za *deodant* je například považován nůž, který spadne ze stolu a svým dopadem způsobí smrt či újmu. Tento nůž – *deodant* už ontologicky není pasivní věc (která se manifestuje beze svědků, svou akcí se „provinila“, proměnila svou ontologickou podstatu), ale ani člověkem – nemá ani lidskou *agenci*, ani není zcela pasivní. Je něčím mezi; *deodant* chápu jako nečistou prokletou věc, která musí být lidmi rituálně očištěna od následků její *agence*. V historii byl tak *deodant* odevzdán koruně či vydražen, aby splatil „vzniklou újmu“²⁰. Bodající nůž je tedy zároveň i aktantem.

Pojem *entita* zde já osobně v práci používám k obecnému neutrálnímu označení jakéhokoliv pojmu, který zrovna popisují. Používám ho jako univerzální označení libovolného existujícího fenoménu.

Operátor je *aktantu* podobný, používá ho Gilles Deleuze. *Operátor* označuje konkrétní impulz, který věci uvádí do chodu. Je to síla, která vyvolává událost. Oba pojmy, *operátor* i *aktant* mohou nahradit subjektem zbarvený pojem *agent*.²¹ Termín *operátor* má jiný význam v matematice, kde se obvykle pojí s termínem *operand*. Na jednoduchém výrazu „1 + x“ je symbol „+“ *operátorem* – tím co užívá, dává do souvislosti, „1“ a „x“ jsou *operandy* – předměty operace. V přeneseném smyslu tak *operand* označuje *objekt* bez subjektu a *operátor* řád-nastolující *agent*.

∩ ∪ Síla věcí

Tato kapitola popisuje první z teoretických konceptů, o které budu opírat svoji argumentaci při analýze v pozdější kapitole. Filosofka Jane Bennett v knize *Vibrant matter: a political ecology of things*, popisuje fenomén takzvané *síly věcí*. Aniž by se otevřeně odkazovala na zázemí objektově orientované ontologie, všímá si, že ať lidé chtějí, či ne, jsou obklopeni mnoha objekty a jejich společné soužití vždy ovlivňuje jedny i druhé. Bennett dává příklad ze života, kdy jednou po bouřce na ulici uviděla, na první pohled nahodilé, shromáždění

¹⁸WASZKIEL, Halina. Teatr lalek dla doroslych. *Teatr* [online]. 2015, roč. 11, č. 1. [cit. 2023-05-11]. Dostupné z: <https://teatranimacji.pl/artukul/teatr-lalek-dla-doroslych-halina-waszkiel/>.

¹⁹ WASZKIEL, Marek. Post-loutkové loutkářství a animanti. *Loutkář*. 2017, roč. LXVII, č. 1.

²⁰ BENNETT, Jane. *Vibrant matter*, s. 118.

²¹ BENNETT, Jane. *Vibrant matter*.

objektů. Byly jimi: velké černé plastové rukavice, chuchvalec dubového pylu, mrtvý potkan, který dost možná jenom spal, bílé plastové víčko od lahve a hladký dřevěný klacek. Všimá si zde, že pro ni v tu chvíli bylo přirozené chápat brikoláž těchto objektů jako zcela nahodilou bez jakékoli hierarchie. Nevnímala je jako něco užitečného, ale čistě jen jako shluk odpadků. Ovšem myšlenka na specifické seskupení těchto vlastně každodenních objektů překvapivě přetrvala po celý zbytek dne.

Záhy toto harampádí předvedlo svou sílu věcí. Začalo na mě volat, i když jsem si nebyla jistá, co říká. [...] Uvědomila jsem si, že schopnost těchto těles se neomezovala jenom na pasivní „nepostižitelnost“, ale zahrnovala i schopnost věci vytvářet a mít na ně vliv.²²

Bylo to právě konfigurací těchto typických všedních předmětů společně s vědomou ochotou a intelektuální připraveností autorky zažít tento afekt, který ji zkušenost způsobila. Zásadní pro takový zážitek je upravit svůj běžný způsob vnímání.

V ten den [...] přede mnou onoho květnového rána, vyvstala síla věcí z hromady odpadků. Žádná síla květin [*Flower Power*], černá síla [*Black Power*] nebo ženská síla [*Girl Power*], ale **síla věcí** [*Thing Power*]:²³ zvláštní schopnost neživých věcí oživovat, jednat, vytvářet důsledky, a to subtilní a dramatické.²⁴

Bennett v této knize zmiňuje teorii vitálního materialismu. Konkrétně ji ukazuje na teoriích filozofa Manuela DeLandy (*1952) a mineraloga Vladimira Vernadského (*1863 – †1945).²⁵ Ti odmítají striktně binární dělení na „živé“ proti „neživým“ entitám. Konkrétně Vernadský neuznává život jako stav, ale spíše jako vlastnost – životnost, kterou má v potenciálu každá entita. Proto je přesvědčen doslova o „všudypřítomnosti života“.²⁶ DeLanda i Vernadský mají shodný názor, že nejen lidé, zvířata a velké objekty, jako je chomáč pylu či víčko od lahve mají jistou *agenci* jednání ve světě, ale i objekty tak mikroskopicky malé, jako jsou jednotlivé minerály, jejich molekuly a atomy. Pro vitální materialisty mají minerály, které tvoří naši kosterní soustavu, samy jistou *agenci* k sebeorganizaci. Nekonají pouze na základě fyzikálních zákonů či náhody, ale mají mít i vlastní sílu, vůli. Dle této teorie jsme jen pouhé chodící seskupení minerálů, které reorganizují hmotu povrchu planety, redistribuují a koncentrují kyslík. Lidé podle vitálních materialistů jsou totiž entity složené z jiných, menších entit – minerálů. Jelikož části, ze kterých jsme složeni mají vlastní *sílu věcí*, jsou naše lidské síly též *silami věcí*.

Tyto úvahy nemají vést k frustrované rezignaci na vlastní *agenci*, neznamena to, že jsme zcela ovládnáni objekty, které nás fyzicky tvoří, ale mají pouze vést k uvědomění si krátkozrakosti

²² BENNETT, Jane. *Síla věcí*, s. 113.

²³ Je pozoruhodné užití slova „power“, které implikuje, že tato síla nemusí být nutně fyzická nebo násilná, na rozdíl od synonyma „force“. Pojem *Thing Power* má v češtině přesněji spíše význam **Moc** *Věcí*. Ve snaze o kompatibilitu s jinými akademickými pracemi budu užívat původní překlad Martina Vrby z BENNETT, Jane. *Síla věcí*.

²⁴ *Ibid.*, s. 115. Tučně zvýraznění textu je převzato z originálu.

²⁵ Vzhledem k relativně vzdálené době, v níž Vernadský publikoval své myšlenky, jsou závěry jeho vitálního materialismu v překvapivém souladu s filosofií spekulativního realismu (ta bude charakterizována v dalších kapitolách). DeLanda se stále i dnes ve spekulativní filosofii angažuje.

²⁶ MARGULIS, Lynn a Dorion SAGAN. *What is Life?*. Berkeley: University of California Press, 2000, s. 49.

usazování člověka na vrchol „ontologické pyramidy“. Zároveň tak ukazují, že existují různé formy *agencí*, sil, které jsou pro lidský život existenčně důležité, aniž by si jejich přítomnost musel uvědomovat. Nejen že na těchto silách často závisí naše vlastní síly, ale díky nim funguje svět tak, jak ho my známe.

⌋ ⌋ Motivy v moderní kultuře

„Kdyby nějaký lev mohl mluvit, nebyli bychom s to ho chápat.“²⁷

– Ludwig Wittgenstein

V této kapitole bude na příkladu dvou literárních děl a komiksu naznačeno, že topos ne-lidského, jiných způsobů myšlení a neznámých entit není v dějinách moderní popkultury ojedinělým jevem. Naopak tyto jevy z fikce často ukazují, jak je pozice těchto hmotně neexistujících aktantů v lidském myšlení zakořeněná a vlastně i neodmyslitelná. Tyto jevy se projevují překvapivě často i ve světové beletrii. Pro mé účely jsem vybral jen dva literární příklady. Nicméně by šly najít i v jakémkoliv jiné lidské tvorbě: výtvarném umění, hudbě nebo filmu. Například Václav Janoščík v knize *Dystopický realismus*²⁸ vyzdvihuje tyto motivy na filmech a televizních seriálech.

Úvodním příkladem takového zcela nenápadného vetření ne-lidského do popkultury je jednopanelový komiks „Cow tools“,²⁹ který byl publikován v roce 1982. Autorem je Američan Gary Larson. Ve své době se komiks setkal s vlnou nepochopení, a i dnes je často na internetu užíván v duchu metaironického humoru. Zobrazuje krávu stojící na zadních končetinách, před ní se nachází čtyři zvláštní předměty, které sice budí asociace, ale nezdají se být ničím pro člověka známým. Je to předmět připomínající ruční pilu, tyč, která se na jejím konci rozvětvuje a dvě hroudy nepravidelných tvarů. Pod tímto výjevem je pouze strohý titulek „Cow tools“ – tedy „kravské nářadí“. Pokud jsou to nástroje vytvořené kravami, nebo pro krávy, mohou být jen těžko obsluhovány lidmi. Humor tohoto komiksu je založený právě na absenci vtipu či pointy. Lidské vědomí je přizpůsobené hledat asociace mezi *objekty* avšak, pokud tato asociace absentuje odhaluje se vždy přítomný, dosud neviditelný, ne-lidský svět.

Jane Bennett sama udává příklad povídky Franze Kafky „Starost hlavy rodiny“ a postavy jménem Odradek.³⁰ Jako druhý příklad vyzdvihnu motiv *nevolnosti* ve stejnojmenné novele filosofa humanistického existencialismu Jean-Paul Sartra.

Kafka je známý svými specifickými texty plnými úzkosti, nejistoty, nebo třeba snovosti. V příběhu „Starost hlavy rodiny“ vypravěč popisuje zvláštní ne-lidské stvoření – Odradka – které pobývá v jeho domě. Odradek je bytost, která se zdá být jen živoucím shlukem náhodně propojených lidských nástrojů.

²⁷ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. Jiří PECHAR, přel.. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993, s. 284.

²⁸ JANOŠČÍK, Václav. *Dystopický realismus: jak se učit skrze kapitalismus a temné budoucnosti*. Praha: Akademie výtvarných umění, 2021.

²⁹ LARSON, Gary. *The complete Far side*. Kansas City, Mo: Andrews McMeel Pub, 2003, s. 251.

³⁰ Toto vlastní jméno skloňuji, v duchu myšlenky kapitoly, způsobem životního maskulina, podobně jako jiní autoři.

Předně vypadá jako plochá, hvězdicovitá cívka na nitě a skutečně se zdá, že je nitěmi potažen; budou to ovšem jenom zpřetrhané, staré, navazované, ale i zauzlované kousky niti nejrůznějšího druhu a barvy. Avšak není to pouhá cívka, z prostředka hvězdice vychází malá šikmá hůlka a k této hůlce se pak v pravém úhlu pojí ještě jedna. Pomocí této druhé hůlky na jedné straně a jednoho z paprsků hvězdice na druhé může to celé stát zpříma jako na dvou nohách. Člověk je skoro v pokušení domnívat se, že tento útvar mívá dříve nějakou účelnou podobu a teď že je jen polámán. Tak tomu však patrně není [...] ³¹

Obzvláště tento citát Bennett fascinuje, píše „Možná je Odradek spíš subjektem, než objektem – nějakým organickým stvořením či malou osobou.“ ³² Bennett si všímá tohoto rozporu, kdy přeci cívka s nitěmi je něčím materiálním, nástrojem bez ducha, a přitom vykazující známky života. „Dřevěný, a přesto živý, mluvící, a přesto vegetativní, živý, a přesto inertní: Odradek disponuje vícero ontologickými statusy.“ ³³

Osobně Odradka vnímám jako fantastickou chiméru, sebe-popisující a sebe-vyvracející oxymoron; je to duše, subjekt v neživé schránce, *Ghost in the Shell*. Je porušením toho, jak jsme zvyklí vnímat svět – buď jako živý, nebo jako neživý, nic mezi nedává smysl; je to dvojitost ne-života a ne-mrtvého. Je to perfektní příklad něčeho, co sebe samo vyvrací, podobně jako Hegelem používané německé *Aufhebung/aufheben*: ³⁴ „Tvzení (teze) vyvolává antitezi, která je popírá; tím je jednak ruší, jednak pozvedá do vyšší roviny syntézy.“ ³⁵

Druhým autorem, kterého zde zmíním pro jeho motivy ne-lidského je Jean-Paul Sartre. Sartre tvořil obzvláště v padesátých a šedesátých letech. Byl ovlivněn Heideggerovou fenomenologií, ale právě i Franzem Kafkou. Úzce se stýkal s tehdejší intelektuální elitou Francie: Simone de Beauvoir, Albertem Camusem, Michelelem Foucaultem či Gillesem Deleuzem. Šedesátá léta byla dobou, kdy se velmi rychle měnily pořádky starého světa a zároveň s nimi se měnily formy umění i styl filosofování. Například filosofie existencialismu, kterou Sartre velmi ovlivnil, se spíše než v rozsáhlých traktátech, manifestuje v krásné literatuře či dramatu.

Sartrova *Nevolnost* je příběh o muži s existenciální krizí, který formou deníkového záznamu popisuje každodennosti svého života. Jelikož často pochybuje o své vlastní *agenci*, schopnosti ovlivňovat události ve svém životě, začne časem zpochybňovat i svoji vlastní existenci. *Nevolnost* je v románu popsána jako emoce a stejně tak jako síla, která ji způsobuje. Dalo by se říci, že jde právě o *sílu věcí*. „Nevolnost není ve mně: pociťuji ji támhle na zdi, na šlích, všude kolem.“ ³⁶ Je to specifický příklad emočního „nalazení se“ na prostor, kdy samotné prostředí je entita bezprostředně ovlivňující fyzický i duševní stav vypravěče.

³¹ KAFKA, Franz. Starost hlavy rodiny. In: *Povídky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964, s. 143.

³² BENNETT, Jane. *Síla věcí*, s. 116.

³³ Ibid.

³⁴ Český má sloveso *aufheben* význam: uschovat, ponechat si, zrušit. Zároveň znamená“ zneutralizovat, ukončit, rozpustit.

³⁵ SOKOL, Jan. *Aufheben*. In: *Malá filosofie člověka a Slovník filosofických pojmů*. 2019.

³⁶ SARTRE, Jean-Paul. *Zed' / Nevolnost*. Dagmar STEINOVÁ, Josef ČERMÁK a Eva MUSILOVÁ, přel.. Praha: Levné knihy, 2001, s. 245.

Opírám ruku o lavici, ale rychle ji odtahuji: existuje. Ta věc, na níž sedím, o kterou jsem si opřel ruku, se jmenuje lavice. ... Zanesli to sem, do téhle krabice a ta krabice teď jede a drkotá, skla se jí chvějí a na bocích má tu rudou věc. Šeptám: je to lavice, trochu jako zaříkadlo. Slovo mi však zůstává trčet na rtech: odmítá usadit se na věci.³⁷

V jednu chvíli na vypravěče působí exponát v muzeu takovým dojmem, že v něm vyvolává stav hluboké depersonalizace, v tu chvíli cítí, že neexistuje o nic více než okolní předměty. Chvillemi se dokonce ontologicky sesazuje na úroveň kamene.

[... obraz krásného muže] uváděl v pochybnost dokonce i mé právo na existenci. Bylo to správné, odjakživa jsem si to uvědomoval: nemám právo na existenci. Objevil jsem se náhodou, existuji jako kámen, jako rostlina, jako mikrob.³⁸

Existencialismus bývá tradičně nutně spojován s člověkem a jeho odpovědností za svá vlastní rozhodnutí a jednání. Přestože mohl mít Sartre jiný autorský záměr a třeba by s některými interpretacemi nesouhlasil, to nemění nic na faktu, že se v jeho textu objevuje motiv vůle k žití a reorganizaci vnějšího světa. Oproti příběhu o Odradkovi, je *Nevolnost* příběhem člověka, který se ocitá až v ontologicky vegetativních stavech. Stává se pasivním příjemcem okolních dějů a v této rovině se stává pouhým nelidským objektem (tedy entitou rezignující na lidství).

³⁷ Ibid., s. 389.

³⁸ Ibid., s. 333.

II. SPEKULATIVNÍ REALISMUS

„Ever since sentences started to circulate in brains devoted to reflection, an effort at total identification has been made, because with the aid of a copula each sentence ties one thing to another; all things would be visibly connected if one could discover at a single glance and in its totality the tracings of Ariadne's thread leading thought into its own labyrinth.“³⁹

– Georges Bataille

Pojem spekulativní realismus vešel do širšího povědomí v roce 2007, kdy se na jedné z londýnských univerzit konala první velká konference na toto téma. Hlavními vystupujícími tehdy byli: Ray Brassier, Ian Hamilton Grant, Graham Harman, Quentin Meillassoux.

Dvacáté století mělo podle mnohých komentátorů finálně „zničit“ metafyziku. Tato konference byla však úspěchem, a přes to, že nevznikl konsens na jednotných definicích ani dalším společném postupu, shodli se všichni tito akademici na společném odmítnutí *korelacionismu*. Popis fenoménu *korelacionismu* jako takového historicky odkazuje zejména na filosofii Immanuela Kanta. Je to přesvědčení, že musí existovat jak věc o sobě, tak i myslící subjekt, není možná existence první bez druhé. Dle Kanta však není možné dosáhnout absolutního poznání této věci o sobě,⁴⁰ protože ty se jeví prostřednictvím fenoménů, teprve ty jsou smysly pozorovatelné. Nemůžeme proto věc o sobě, ani bezprostředně pozorovat, ani ji zcela obsáhnout myšlením.⁴¹

Tento koncept se točí v bludném tzv. *korelačním kruhu*. Vnímající nemůže totiž nahlížet *objekt* nezkresleně a bez redukce. Subjekt je vždy k věci o sobě nějakým způsobem předpojatý, není možné myslet na věc bez ohledu na to, jak je vnímána a interpretována naší myslí. Proces je vždy omezen hranicemi vlastních schopností interpretace a předchozích zkušeností. Pozorované na druhou stranu nemůže existovat bez vnímajícího subjektu. *Korelační kruh* je tedy nekonečným opakováním vzájemného ovlivňování objektu a subjektu.⁴² Nejen role ale i samotná existence objektu je v tomto chápání vždy nezbytně spojena s aktivním, vnímajícím subjektem.⁴³ Na tento problém naráží i Bryant, když si všímá, že jakýkoliv pokus poznat *objekt* jako takový, nutně ústí v pouhé poznání vztahu subjektu a objektu.⁴⁴

S touto pozicí se typicky ztotožňuje francouzský filosof Emmanuel Levinas či fenomenolog Edmund Husserl. Levinas tvrdil, že vnější svět se nám projevuje pouze skrze vědomí. Husserl se zase snažil vymezit oblasti, kdy lze mluvit o věcech samotných, nikoli o jejich reprezentaci v našem vědomí.

³⁹ BATAILLE, Georges. *The Solar Anus*. In: *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985, s. 5.

⁴⁰ Viz Kantovská *Noumena a Ding an sich*.

⁴¹ Proti tomu se staví přístup *idealismu*: existence světa je zcela závislá na myšlení, nemateriální.

⁴² MEILLASSOUX, Quentin. *Metafyzika, fideismus, spekulace*. *A2 kulturní čtrnáctideník*. 2013, roč. IX, č. 1.

⁴³ JANOŠČÍK, Václav. *Beyond the Outer Limits: Budoucnost ve sci-fi, současném umění, filozofii a teorii médií*. In: *Temporalita (nových) médií*. Praha: Akademie múzických umění, 2016.; LIKAVČAN, Lukáš, Václav JANOŠČÍK a Jiří RŮŽIČKA. *Jak se filosofuje v terénu? Úvod do spekulativního myšlení*. In: *Mysl v terénu: filosofický realismus v 21. století*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2017.

⁴⁴ BRYANT, Levi R. *The Democracy of Objects*, s. 13–14.

O spekulativním realismu lze obecně tedy říct jen to, že předpokládá existenci světa nezávislého na existenci, či neexistenci vnímajícího subjektu. Velmi často se tento modus myšlení využívá v oborech ekologie, biologie, politologie, architektury, designu, a ve vizuálním, výtvarném, literárním a performančním umění.

┌ └ Přístupy k epistemologii

Zpochybnění *korelacionismu* s sebou nese i samotné zpochybnění veškerého našeho poznání. Pokud není myšlení zárukou či ani důkazem existence, jsou ohroženy základy našich vědomostí. Tato kapitola je věnována *epistemologii*, kterou si pro své účely jednoduše definuji jako vědu o možnostech poznání. Představím postupně tři přístupy a připravím tak půdu pro argumentaci v dalších kapitolách.

Nejvíce běžný a svým způsobem intuitivním je *naivní realismus*. *Naivní realismus* tvrdí, že vnímání reality je přímé a bezprostřední. Tento přístup předpokládá, že svět existuje nezávisle na našem vnímání a že naše smysly dokáží objektivně zachytit skutečnost tak, jak ji vidíme. Podle naivního realismu jsou věci takové, jaké se nám jeví, a my je vidíme přesně takové, jaké skutečně jsou. Tento přístup nebere v úvahu, že naše smysly nejsou dokonalé a mohou být poměrně lehce oklamány iluzemi, optickými klamy nebo jinými vnějšími podněty.

Timothy Morton, filosof a kulturolog, propojuje své zaměření na ekologii s estetikou. Snaží se zároveň skloubit estetiku s epistemologií a vytváří tak poměrně pofiderní kombinaci, která by se, z brzy evidentních důvodů, dala nazvat estetickým realismem. Morton rozlišuje mezi chápáním *objektu* a chápáním konkrétního předmětu. Pro Kanta i dnešní myslitele spekulativního realismu je k opravdovému pochopení *objektu* o sobě je nutný vhled do jeho esence. Na rozdíl od Kanta, je Morton přesvědčen, že toto poznání možné je, protože Morton nerozlišuje „uvnitř a venku“ (*noumena* od *fenoménů*) předmětu. Esence *objektů* má totiž být všem přístupná, protože jeho esence je právě tím, čím působí na ostatní objekty. Propojuje tak kauzalitu působení objektu s jeho estetikou. *Objekty* na sebe nepůsobí mechanicky, ale esteticky. „Právě umění, výsostně estetická sféra, dokáže dát hlas objektům, a tedy i problémům současného světa.“⁴⁵ Potom snaha chápat objekty je snahou estetického uchopování a kauzalita je zapříčiněna estetickými důvody. Ideální vztah mezi *objekty* je vztah „naladění“⁴⁶. Podle Václava Janoščíka, jednoho z představitelů spekulativní filosofie v Česku, Mortonovo „Ladění nespočívá pouze ve schopnosti slyšet komunikaci těchto kamenů. Spočívá v uvědomění si jejich specifického časového i prostorového rámce mimo rozměr lidské zkušenosti.“⁴⁷

⁴⁵ JANOŠČÍK, Václav. *Beyond the Outer Limits: Budoucnost ve sci-fi, současném umění, filozofii a teorii médií*, s. 260.; MORTON, Timothy. *Realist magic: objects, ontology, causality*. Ann Arbor, Mich: Open Humanities Press, 2013.

⁴⁶ *Attunement*, pojem má tradici, např. ve fenomenologii.

⁴⁷ JANOŠČÍK, Václav. *Beyond the Outer Limits: Budoucnost ve sci-fi, současném umění, filozofii a teorii médií*, s. 261.

Vhodné je uvést i krajní názory epistemických anti-realistů, ti nic jako objektivní realitu neuznávají. Veškeré lidské mentální reprezentace a poznání jsou ovlivněny našimi smysly a zkušenostmi, jsou tedy nutně subjektivní a není žádný objektivní způsob, jak získat svrchované informace o světě. Je sice možné, že interpretace podstaty objektu jsou adekvátní, nemůžeme ale pro jejich pravost mít žádný důkaz a nemůžeme si být jisti, že tato realita existuje nezávisle na našich smyslových vnějších vjemech. Proto je jediné možné chápání reality jako konstrukt, který může být intersubjektivní.⁴⁸

Demokracie objektů – příklad ontologického realismu

Velmi specifickou odnoží spekulace o podstatě reality je objektově orientovaná ontologie. V této oblasti se zaměřím zejména na práci amerického filosofa Leviho Bryanta. Své aktuální myšlenky publikuje na svém soukromém blogu se symbolickým názvem *Larval Subjects*.⁴⁹ Pro tuto práci bude využita obzvláště jeho kniha *The Democracy of Objects*. Bryant je jedním z propagátorů a zároveň prvních pionýrů spekulativního realismu.

Objektově orientovaná ontologie (OOO) je přesvědčení, že veškeré existující entity ve světě mají status objektu. Ve světě se tak nachází jen jediná „ontologická kategorie“, tedy pouze *objekt*. Člověk je dle tohoto přístupu jedním z mnoha *objektů*.⁵⁰ Konkrétní detaily *OOO* se u různých autorů někdy rozcházejí. Dalším relevantním autorem je Graham Harman.⁵¹

Bryant, i když odmítá myšlenku epistemického realismu, připouští nepoznatelnost světa. Naopak se Bryantovi velmi zamlouvá existence ontologického realismu. Tato teorie je v podstatě jeden ze způsobů projevu anti-korelacionismu: realita je skutečná a nezávislá na našem vědomí nebo jazyku, objekty, entity a koncepty v ní existují nezávisle na sobě navzájem, lidském vnímání či myšlenkách. Tento typ realismu se často přirovnává k teorii reprezentace, která tvrdí, že jazyk a myšlení odkazují na objektivní skutečnost ve světě. Ontologický realismus se obvykle snaží objektivně popsat a vysvětlit vlastnosti, chování a vztahy mezi objekty a entitami ve světě kolem nás. Umožňuje tak poznat, jak spolu entity vzájemně souvisí, bez toho, že by se opíral o subjektivní pohledy nebo názory jednotlivých osob. Entity jsou tak považovány za existující nezávisle na našem vnímání nebo mentální reprezentaci a jsou považovány za skutečné, bez ohledu na to, zda jsou vnímány nebo nikoli. Ontologický realismus se liší od ontologického anti-realismu, který tuto existenci objektivní materiální reality popírá.⁵²

Bryant ve své obhajobě validity *OOO* začíná argumentaci ohledáváním toho, jak vůbec poznáváme a co všechno je možné poznat. Na relativně primitivním schématu dvou

⁴⁸ BRYANT, Levi R. *The Democracy of Objects*.

⁴⁹ Název má odkazovat na nejistou entitu ve stádiu neustálého stávání či vyvíjení se. Stejně tak jako larvy, nemají ani koncepty na tomto blogu zcela vyhraněnou podobu nebo účel. BRYANT, Levi R. *Larval Subjects*. In: *Larval Subjects* [online]. 2007. [cit. 2023-05-11]. Dostupné z: <https://larvalsubjects.wordpress.com/>.

⁵⁰ BRYANT, Levi R. *A Lexicon of Ontology* [online]. 2010. [cit. 2023-05-11]. Dostupné z: <https://larvalsubjects.wordpress.com/2010/05/22/a-lexicon-of-ontology/>.

⁵¹ Inspirativní literaturou pro zorientování se v problematice je kniha *The Rise of Realism*, ve které jsou myšlenky přehledně zhmotněny v dialogu Grahama Harmana s Manuelem DeLandou: DE LANDA, Manuel a Graham HARMAN. *The rise of realism*. Cambridge, UK: Polity, 2017.

⁵² V historii by se za anti-realisty dali považovat například René Descartes či G. W. F. Hegel a obecně *idealisté*.

překrývajících se množin ukazuje původ antropocentrického vnímání světa. Abychom mohli dosáhnout jakéhokoliv poznání, musí se poznávané nejprve nějakým souborem vlastností vymezit⁵³ od vlastností toho, co poznat netoužíme, následně musí proběhnout pojmenování čili označení.⁵⁴ Toto odlišení ve množině vymezeného teprve umožní věc pojmenovat, označit a následně interpretovat a poznat v naivním smyslu. Po několika stranách se Bryant nakonec přiznává, že má nejbližší k epistemickému anti-realismu, proto upozorňuje, že pojem „poznání“ vždy označuje jen interpretaci vždy skrze subjekt. Vše, co ve světě známe, je vymezené, to znamená, že to všechno je interpretováno skrze náš poznávací proces, ergo poznané skrze *subjekt*. V této vymezené části můžeme označit všechny jednotlivé entity, které ve světě známe: označující, označované či reprezentace (*signs/signifiers/representations*). V tomto schématu je *objekt* buď nepoznatelný v zóně nevymezeného, anebo je chápán jako reprezentace závislá na subjektu. Takové chápání světa je značně omezené: „[...] tento způsob distinkce nás vede k přehlížení role nelidských [...]“.⁵⁵ Bryant tak dokázal vyřešit problematiku subjektu tím, že jednoduše tuto kategorii zrušil. Jeho teorie počítá s tím, že nakonec i lidské vědomí je jedním z ontologicky existujících objektů, neexistuje proto tedy důvod, proč nesesadit člověka s neprávem privilegovaného exkluzivního statusu subjektu a rovnostářského umístění do stejné množiny se zbytkem objektů.⁵⁶ Právě epistemické poznání podstaty jakéhokoliv objektu o sobě je tedy pro Bryanta zavádějící problém, který odvádí pozornost od opravdových otázek. Bryant potom veškerou dosavadní doménu subjektu připisuje doméně *objektu*. Vzniká tak jediná všeobjímající množina všeho existujícího – množina všeho, co existuje nezávisle na vzájemných vztazích i našich interpretacích, množina *objektů*.

Přichází i s vlastním pojmem „Onticology“. *Ontikologie* říká, že objekty jsou nezávislé na vztazích mezi sebou; odmítá, že by vzájemné vztahy mezi objekty mohly zcela popsat jejich podstatu.⁵⁷

V rámci přechodu od duální ontologie založené na rozdělení přírody/kultury na seskupení ontikologie a filosofie zaměřená na objekt staví všechny entity na stejný ontologický základ. Místo dvou samostatných ontologických sfér (tedy domény subjektu a domény objektu) máme k dispozici jeden prostor, který obývá celá řada různých typů objektů včetně lidí a společností⁵⁸

Zrušení kategorie subjektu a nastolení univerzálního monopolu ontologického objektu přináší změnu veškerého chápání toho, co existuje. Nyní mají stejně validní sílu existence jakékoliv živé, neživé, hmotné, nehmotné, existující i smyšlené entity. V tomto ohledu proto Levi Bryant využívá spojení *Local Manifestation*.

⁵³ Orig. „distinction“.

⁵⁴ Orig. „indication“.

⁵⁵ Vlastní překlad: „[...] this mode of distinction leads us to ignore the role of the nonhuman [...]“ z BRYANT, Levi R. *The Democracy of Objects*, s. 23.

⁵⁶ BRYANT, Levi R. *The Democracy of Objects*.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ BRYANT, Levi R. Za objekt konečně bez subjektu. In: JANOŠČÍK, Václav, ed. *Objekt*. Praha: Kvalitář s r. o., 2015, s. 102.

Místní projevování či *lokální manifestace* je termín, užívaný k popisu činnosti uskutečňování, projevování kvalit či vlastností objektu v určitém místě a v určitý čas. Tento děj nevyžaduje žádného dalšího vnímajícího svědka, proto se může odehrávat zcela nezávisle na jiných objektech.⁵⁹ Tyto manifestace probíhat mohou i nemusí; neexistuje způsob, jak existenci těchto projevů objektu vyvrátit; jenom proto, že si člověk není nějakého objektu či jeho projevu vědom, neznamená to, že neexistuje. Proto objektem, který se může *lokálně manifestovat* může být opravdu cokoliv myslitelného, ale i něco nepředstavitelného. Ontologicky stejně validní se stávají objekty, které velmi intenzivně pociťujeme, i ty, které se nám zdají být fikční či zcela neznámé. Mohou to být objekty, které známe velmi dobře a přicházíme s nimi do styku na denní bázi: chléb, polínka, bolavá ledvina, motýlek, nebo právě plastové rukavice Jane Bennett. Stejně tak se mohou manifestovat objekty, které dle všeho existují, ale my s nimi nemáme žádné konkrétní zkušenosti: perský šáh, houba žeroucí podlahu. Nakonec tak i abstraktní síly či fikce: jazyky, čísla, kultura, národ, hyperobjekty obecně či vogonská poezie.

⌋ ⌋ *Hyperobjekt*

Pojem *hyperobjekt* v kontextu filosofie zpropagoval Timothy Morton. Ten v knize *Hyperobjekty*⁶⁰ z roku 2013 popisuje jako entity příliš veliké, komplexní nebo abstraktní, aby mohly být myšleny či vnímány jako pouhé objekty. Části *hyperobjektů* jsou totiž rozptýleny v prostoru a čase, tvoří tak sítě vztahů a interakcí natolik komplexních, že jsou jejich ohraničení velmi obtížná vymezit. Tyto objekty svojí podstatou překračují běžné principy kauzality. Proto je obtížné je pojmut, ačkoliv přímo ovlivňují vše v našem každodenním životě. *Hyperobjekty* nejsou závislé na lidském myšlení, nejsou to lidské výmysly. Jsou to existující jevy, které působí na realitu stejně jako jakékoliv jiné objekty. „Hyperobjekty nejsou jen sbírky, systémy nebo sestavy jiných objektů. Jsou to objekty samy o sobě [...]“⁶¹ Jelikož jsou hyperobjekty tak komplexní, není možné je nahlížet přímo, jako lidé máme jedinou možnost pouze sledovat jejich účinky, jejich dopady.

K hyperobjektům nemám přístup zprostředkovaně, prostřednictvím nějakého média. Hyperobjekty jsou zde, přímo v mém sociálním a zkušenostním prostoru. Jako tváře přitisknuté k oknu na mě hroživě shlížejí: hroživá je už jejich blízkost. Ze středu galaxie působí na mé vědomí supermasivní černá díra, jako by seděla v autě vedle mě. Globální oteplování mi každý den rozpaluje kůži na zátylku a způsobuje nutkavý pocit fyzického nepohodlí a vnitřních úzkostí. V mém genomu se odehrává evoluce, jak se mé buňky dělí a mutují, jak se mé tělo klonuje, jak se jedna z mých spermií mísí s vajíčkem.⁶²

⁵⁹ BRYANT, Levi R. *A Lexicon of Ontology*.

⁶⁰ MORTON, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

⁶¹ Ibid., s. 2. Vlastní překlad. Originální znění: „Hyperobjects are not just collections, systems, or assemblages of other objects. They are objects in their own right [...]“.

⁶² Ibid., s. 27. Vlastní překlad. Originální znění: „I do not access hyperobjects across a distance, through some transparent medium. Hyperobjects are here, right here in my social and experiential space. Like faces pressed against a window, they leer at me menacingly: their very nearness is what menaces. From the center of the galaxy, a supermassive black hole impinges on my awareness, as if it were sitting in the car next to me at the traffic lights. Every day, global warming burns the skin on the back of my neck, making me itch with physical

Morton vyjmenovává *hyperobjekty* jako černá díra, globální oteplování, nebo evoluce. To jsou všechno velmi abstraktní, a přesto zcela reálně existující a vše ovlivňující entity. Jako další příklady bych uvedl ještě toxické látky, nerostné suroviny, kapitalismus, internet, čas nebo entropii. Jsou to *aktanti*, kteří aktivně ovlivňují naše myšlení, chování i životní podmínky.

〕 〔 Síla demokratizace objektů

Než bude moci začít kapitola, která názorně ilustruje výše zmíněné myšlenky na existujících uměleckých dílech, je nutné vyřešit otázku kompatibility filosofie *síly věcí* a *objektově orientované ontologie*. Tyto dva koncepty jsem propojil pro účely této práce, a proto nemusí do sebe zcela zapadat.

Přistupme na to, že z argumentace Jane Bennett vyplývá, že *síla věcí* je termín označující totéž, jako termín *agence*. Znamená, to, že každý *objekt* nemusí, ale může nezávisle a skrytě disponovat a manifestovat tuto *sílu věcí*, potažmo *agenci*. Text Leviho Bryanta zase postuluje, že každá entita, tedy i *agence*, má též status *objektu*. To vede k paradoxu, kde *agence* je zároveň vlastnost (predikát) *objektu* a zároveň *objekt* (ontologický status) sám o sobě. Jde o stejný problém, který řešil Bertrand Russell s teorií množin. Jeho poznání bylo takové: není možné, aby množina všech množin obsahovala sebe samu. V obecném povědomí se tento paradox zachoval v podobě hádanky: holič holí ty, kteří se neholí sami – holí se holič? Stejný problém nastává, když *agence* jako status, je sama sobě vlastností. Podobně, jako Russellův paradox řeší takzvaná „teorie typů“, lze i vyřešit problém s *objekty*. Každý *objekt* je složen z dalších *objektů*, které mají do jisté míry *agenci* vlastní – to je nutný předpoklad – avšak přistoupíme-li na to, že každý *objekt* má svůj vlastní řád, který se manifestuje svým individuálním způsobem, potom *agence* obsahující *agenci* neobsahuje sama sebe, ale jiný zcela autonomní řád *agence*. Tyto řády se navzájem mohou ovlivňovat, ale mohou být i plně samostatné, *lokální* a na čemkoliv nezávislé. Slovy Alaina Badioua se existující realita musí skládat z bezčetně mnoha *mnohostí*, které dávají každé věci její specifickou odlišnost.⁶³ Tento argument, podobně jako celá spekulativní filosofie je silně teoretická a stojí na chatrném předpokladu: jen protože něco nevnímáme, tak to neznamená, že to neexistuje. Každá entita má danou *sílu*, která se *manifestuje lokálně*. Podobný paradox ve své teorii řeší i sám Bryant, ten však k němu přichází ze zcela jiného směru, prostřednictvím Jacquesa Lacana a psychoanalytického nahlížení toho, co znamená být.⁶⁴

discomfort and inner anxiety. Evolution unfolds in my genome as my cells divide and mutate, as my body clones itself, as one of my sperm cells mixes it up with an egg.“

⁶³ BADIOU, Alain. Otázka bytí dnes. In: LIKAVČAN, Lukáš, Václav JANOŠČÍK a Jiří RŮŽIČKA, eds. *Mysl v terénu: filosofický realismus v 21. století*. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2017.

⁶⁴ BRYANT, Levi R. *The Democracy of Objects*, s. 245–270.

III. UMĚLECKÁ PRAXE

V této kapitole budu aplikovat dříve zmíněné teoretické koncepty na existující současné inscenace. Přistoupím na filosofii *objektově orientované ontologie* Leviho Bryanta, kterou budu na základě předchozích kapitol považovat za platné společně s konceptem *síly věcí* Jane Bennett. Připustím tak spekulaci o nekorelativních existencích objektů a záměrně tak rovnocenně přisoudím všem *entitám* status *objektu*. Člověk, kulisy, *animanti* i myšlenky a energie se v tomto pojetí stávají nezávislé na jakémkoli myšlení subjektu. Pomocí takového ontologického obratu je možné univerzálně říci, že každý tento *objekt* oplývá potenciální *agencí*, kterou může, ale nemusí manifestovat. Neviditelné *hyperobjekty* jako je čas, náhoda, rozkoš, které jsou v běžných situacích chápány skrze jejich agence, se stanou tím spíše zřetelné, když se děj na jevišti redukuje jen na tyto elementární *aktanty*. Tím spíše se projeví jejich dvojitý status: jsou zároveň *objekty*, ale zároveň (hybnou) *silou*.

Některé formy současných divadelních inscenací se vymykají z dosavadních, tradičních způsobů pojmenování. Jak píše například dříve zmíněná Halina Waszkiel, dnešní doba je typická zmatením žánrů. Svoboda projevu a vyjadřovacích prostředků vede ke směřování forem i žánrů. Multimedialita projevu je dnes všudypřítomná.⁶⁵ V této části proto použiji terminologii předchozích kapitol k popisu fenoménů vybraných inscenací. Termíny, které užívá filosofie je zde vlastně návodná. Pro popis některých pojmů v předchozích kapitolách dokonce byly užity příklady prvků níže popsanych inscenací. Například čas nebo slast jakožto příklad *aktantů* a zároveň *hyperobjektů*. Nebo *objektifikace* lidského subjektu.

Čerpat budu pouze z představení, na kterých jsem byl osobně přítomný a budu se tedy odkazovat na vlastní diváckou zkušenost. Tři zde uváděné inscenace mají společný ostenzivní způsob hereckého projevu, jsou tedy tím, co ukazují. Těmito inscenacemi jsou *Lidé chodí sem a tam*, *Reality Surfing* a *An Essay on Pleasure*. Čtvrté poslední – *Hic sunt Dracones* je tvořené stylizací a estetizací pohybu. Budu na něm demonstrovat fenomény jiné.

Dalo by se říci, že všechny performance využívají principu dekontextualizace – lidské chování a estetika inscenace jsou vyjmuty z každodenních zvyklostí a vloženy do zcela nových, nepředvídatelných situací, kontextů. Přihlížejícím je natočeno zrcadlo (nejen však pouze ve vizuálním smyslu), které odosobňuje a znejišťuje samozřejmost našich lidských, většinou automatických a bezmyšlenkovitých, často přímo bezduchých, úkonů. Takto nazírané známé akce s novými počitky ukazují, jak lze skutečnosti chápat z nových perspektiv.

O všech zde analyzovaných inscenacích by se dalo říci, že jsou „jazykově bezbariérová“, protože komunikace zde probíhá prakticky nonverbálně. Všichni přítomní jsou si tak teoreticky rovni v pochopení konání na jevišti.

Lidé chodí sem a tam a *Reality Surfing* vznikly ve spolupráci s platformou TERÉN. TERÉN je produkční platforma bez stálého souboru a scény. Je součástí brněnského Centra experimentálního divadla a vytváří performance různých obsahů a forem.

⁶⁵ WASZKIEL, Halina. *Teatr lalek dla doroslych*.

Tyto obě inscenace jsou modely toho, kdy je, jak píše BOCA LOCA LAB, „divadlo ztišené natolik, že se stává hudbou. Hudba ztlumená tak, že se stává škvírou v čase. Škvíra vedoucí tam, kde stojím [...]“⁶⁶ Nedá se vnímat odděleně pouze zrakem či pouze sluchem. Je nutné cítit synesteticky a ladit se skrze alternativní komunikační média. Inscenace tohoto typu zejména je nutno vnímat jako souhru působení vzájemně propojených autonomních jednotlivin. Jsou to účelné kompozice předmětů, které v lidském životě pospolu nemají žádný ustálený význam, a proto koncepty *objektově orientované ontologie* či *síly věcí* perfektně ilustrují.

Všechny zde zmíněné inscenace by se daly popsat jako typ vizuální dramaturgie. Pojem vizuální dramaturgie v divadelním prostředí začal první používat norský teatrolog Knut Ove Arntzen v devadesátých letech. Vizuální dramaturgie a postdramatické divadlo mají více společných rysů. Francouzský teatrolog Patrice Pavis v kanonickém textu knihy *Dramaturgia a postdramaturgia* charakterizuje vizuální dramaturgii jako způsob utvoření inscenace, kde může text zcela absentovat. V takovém představení jde zejména o vizuální zážitek, může to být jakákoliv interpretační činnost – taneční nebo třeba typ hudebního divadla. Hlavním atributem vizuální dramaturgie není absence textu, ale styl scénografie, která má zaručit, že dominantní složkou zážitku bude vizuální vjem. Taková vizualita může být založena i na kontrastu k dialogu či obecně k řeči. Vizuální dramaturgie se uplatňuje tam, kde je tradičně očekáváno slovo. Text má význam „jako sluchová, rytmická a hudební záležitost, nejen jednoduše jako význam na konzumování.“⁶⁷ Vizuál totiž není jen doplněk textu, nedoprovází, nevysvětluje ani neilustruje text, naopak někdy text rozporuje a někdy prohlubuje. K tomu Knut Arntzen také dodává, že vizuální dramaturgie nemá přísnou hierarchii prvků, všechny prvky jsou si rovné. Samotná interpretace jednotlivých prvků, jejich vzájemné vztahy a spojování ve větší celky, ani jejich pravidla kauzality neodkazují nutně na nějaké konkrétní objekty či vztahy ve světě mimo tuto inscenaci, proto je žádoucí interpretaci zakládat na subjektivních zkušenostech, kontextech či konotacích. Vizuální dramaturgie a *OOO* jdou do jisté míry ruku v ruce stejným směrem. Oběma konceptům jde o emancipaci *objektu* na jevišti a do jisté míry popisují tytéž fenomény.

J L *Reality Surfing a Essay on Pleasure*

Nutnost alespoň chvíli nemyslet jako člověk je důležitá i při snaze proniknout do merita této inscenace. *Reality Surfing* je dílem mezinárodního kolektivu PYL tvořícího na pomezí výtvarného umění, postdramatického divadla, zvuku a intermedii. PYL tvoří umělkyně Světlana Silič, Maria Komarova, Anna Romanova, Theresa Schrezenmeir. Z toho v samotném vystoupení performují jen první dvě z jmenovaných.

Performance vznikla za spolupráce s Brněnskou platformou TERÉN. Ta je, svou produkcí rozkročena mezi několika mediálními žánry. Zároveň kolektiv v časopise *CEDIT* publikoval svůj „Manifest scénografie bez hranic.“ Zde, fabuluje typy možných způsobů rozšíření pojmu scénografie, ta má zasahovat i do prostoru a času mimo probíhající představení jako takové.

⁶⁶ BOCA LOCA LAB. *Lidé chodí sem a tam program* [online]. MOTUS, Alfredvedvoře. TERÉN, 2021. [cit. 2023-05-11]. Dostupné z: https://jasuteren.cz/media/pages/archiv/lide-chodi-sem-a-tam/839507661-1671997346/lide_chodi_program_online.pdf.

⁶⁷ PAVIS, Patrice. *Dramaturgia a postdramaturgia*. Bratislava: Divadelní ústav, 2013.

Kolektiv zde například odmítá rigidní a neměnnou scénografii, vytvořenou pouze pro dočasné a specifické používání v rámci jedné konkrétní inscenace. Naopak PYL inklinuje k náhodným nehodám, na kterých lze vidět projevy životnosti objektů. Sami se v programu představení odvolávají na diskurz *objektově orientované ontologie* Grahama Harmana, proto si mohou na tomto teoretickém základě hravě stavět prorůstání umění do každodenního života.

Snad díky tomuto propojení světa hry a ne-hry, absence jednoznačných sémiotických sdělení a otevřenosti k interakci si to své mohou na představení najít všechny věkové kategorie. Program doporučuje představení divákům už od věku pěti let a z vlastní zkušenosti mohou říci, že mnohem intenzivnější zážitek je to právě pro ně než pro jejich rodiče.

Podstatou scénografie není jen vytváření krásy, ale my to jaksí krásou nazýváme, i když nastavujeme zrcadla absurditě, bolesti, rozkladu růstu a procesům života (tohle je ostatně umělecký text).⁶⁸

Reality Surfing je obtížné popsat, prezentuje totiž obrazy ze světa velmi podobného tomu našemu každodennímu, avšak způsobem velmi tísnivým – ve smyslu *uncanny valley*. *Tísnivé údolí* je teorie, která popisuje lidskou podobnost objektu ve vztahu k tendenci k libým pocitům. Tato teorie tvrdí, že objekty, které téměř dokonale imitují člověka, budí největší možný odpor, znechucení či strach. V této inscenaci objekty mají velmi blízko k lidským schopnostem *agence*, avšak jejich existence není lidská, vzniká tak někdy až mrazivý iracionální pocit ohrožení neznámou nesrozumitelnou ne-lidskou hybnou silou – *agencí*.

Performerky se kostýmem a maskami vyčleňují z běžného lidského kontextu. Oblečení nosí naruby a na něm přítomné visačky jsou v běžném kontextu považovány za *faux pas*, avšak v rámci této hry na realitu jsou přesně takové, jaké v rámci tohoto fikčního světa mají být – dávají smysl v rámci struktury svého vnitřního světa, kde neplatí běžně používaná kritéria módy či estetiky.

Už název inscenace odkazuje na fakt, že jde o surfování – klouzání po svrchních vrstvách reality, něčeho, co se s naivní představou o její podstatě zdá zcela familiární. Opak je pravdou. Podobně jako samo moře, ve kterém se surfuje, je viditelné jen povrchově, svět pod hladinou je však kosmicky neznámý, člověka *vznešeně* přesahující, tak i *Reality Surfing* má tyto tendence. Ekologické konotace, tedy zkoumání živoucích objektů a vztahů, které utváří, je zde namíště. Jde přeci o kompozici tvořenou preformujícími – živoucími aktanty.

Performance *Reality Surfing* je spíše událost než jen podívaná pro diváka. Hlavnímu programu obvykle předchází workshop „výroby a masáže slizu“. Během toho se zejména diváci v předškolním a školním věku aktivně účastní a z několika ingrediencí si vytvoří vlastní barevnou entitu bez stálé konzistence a tvaru – sliz. Sami tak performativně a zcela intuitivně manifestují ideu „Scénografie bez hranic“. Ukazuje se tak, že je pro člověka přirozeně jednodušší akceptovat existenci ne-lidského skrze praxi než intelektuálně, nezúčastněnou observací.

⁶⁸ PYL. Manifest scénografie bez hranic. *Cedit: kontexty a přesahy tvorby Centra experimentálního divadla*. 2021, roč. 3., č. 7.

Performerky nepředvádějí Brechtovské odcizení, zdá se naopak, že jsou jako v transu, jsou ponořeny do hry, kterou utvářejí. Jsou spíše ve stavu *flow*,⁶⁹ ponořené do nově odhaleného ne-fikčního světa⁷⁰ oživlých/životných objektů.

Vztahy a vzájemná komunikace objektů jsou zde doopravdy zhmotněné. Zřejmým příkladem jsou vzájemné interakce mezi jednotlivými *aktanty*. Nejde pouze o kontakt fyzickými interakcemi, ale i audiální – hlasem, zvukovou vlnou. Sonická složka tohoto představení je jako zažít natáčení ASMR⁷¹ záznamů naživo. Je možné zde život objektů slyšet, je složený třeba ze šustění igelitů, vrnění migrujících hub nebo prskání slizu. Mezi sebou zde komunikují *objekty*, které autorky nazývají „Mluvící Kaluže“. Jejich fenomenální tělo tvoří krabičky s elektrickým zařízením potažené černým igelitem. Ty na sebe vzájemně reagují principem echolálie – deformované imitace doléhajících zvuků a nadzvedáváním své plastové pokrývky.

Je sice možné v proměně scénografií vidět pohlcování starého, přírodního novým syntetickým, nápodobou originálu a vznik nové přírody (nebo skládky, záleží na úhlu pohledu) nového biotopu – přechod z fáze staré, *vznešené*, do fáze přeplněného chaosu, já se však domnívám, že v rámci tohoto surfujícího světa nejsou *objekty* postupně naskládány na tuto živou oázu něčím, co na ni nepatří. Spíše než pláž, je totiž poušť, plání prachu, od kterého a ke kterému všechno materiální (vlivem velmi důležitého *agence* v každém představení – času) směřuje. Nic tedy není cizí, vše je v tomto smyslu *nativní*.

Jak bylo již psáno výše, inscenace přenáší do popředí (inter)akce ne-lidských *aktantů*. Projev cizích subjektů autorky v Manifestu například upozorňují na element náhody. Náhoda v tomto představení je silou, která má ve své moci směřování celého představení. I přes její fyzickou neviditelnost je koncept náhody zasahující *agencí*. Bryantovou terminologií by se dalo říci, že je jedním z objektů tvořící skutečnost této performance.

Reality Surfing vznikl mimo jiné i ve spolupráci s pražskou DAMU. Pravděpodobně není tedy úplná náhoda, že se mu vizuálně i provedením nápadně podobá klauzurní inscenace *An Essay On Pleasure*, které jsem osobně zažil letos na festivalu Proces023 pražské DAMU. Dokonce zde též operují s pomerančem a slizovitou hmotou, přidávají však i vlastní *objekty*, jako je lavor s vodou, potrubí, šumivá tableta, pěna na holení, bublinková folie a podobné. Autoři a autorky v anotaci vyzdvihují motivy tabu hedonistického plezíru. Právě nezřízenou rozkoš postavy v průběhu představení zažívají. Jako v *Reality Surfing* se zde objevují každodenní objekty v nových souvislostech.

Stejně jako výše zmiňovaná inscenace, ani toto nemá žádnou jednoznačnou fabuli. Události jdou po sobě na scéně spíše v důsledku náhody a improvizace než strukturou jakéhokoli vyprávění. Jedna z postav nejdříve masíruje své tělo pomerančem, později ho začne o sebe rozmačkávat a s rozkošnickou libostí se následně potírat vyteklou šťávou. Jiná postava zase na sebe nechá ze sáčku zavěšeného ke stropu pomalu vytékat bílou polotekutou hmotu. Když

⁶⁹ Velmi příjemný stav myslí, kdy je člověk zcela zabraný do plnění úkolu, který ho baví.

⁷⁰ Svět je to velmi reálný, pro jeho vnímání je však nutné zapomenout na běžné modus lidského myšlení – jsem přesvědčen, že to se zde děje na principu hraní si.

⁷¹ ASMR (Autonomous Sensory Meridian Response) je povětšinou příjemná a uklidňující tělesná reakce na praskavé, klapavé a další zvukové podněty vydávané v těsné blízkosti ušních boltců.

je její tělo dostatečně tímto způsobem lubrikováno, začne pomalu celým tělem klouzat po podlaze tam a zpátky, kdy na ni celou dobu tato hmota dál stéká.

V tomto díle se manifestuje další často přehlížený aktant a tím je rozkoš. Ukazuje se zde *jouissance*⁷² – nejvyšší možná slast, projevuje se zde síla, která, doprovází vykonávání jistých činností. Tyto činnosti potom působí postavám pocity slasti a uspokojení. Tyto pocity potom přirozeně nutí *aktanty* pokračovat v činnosti, která je s tímto plezírem spojena.

Co u předchozí inscenace zaznělo o tísnivosti, u tohoto platí dvojnásobně. Tematizace nespoutané, ale iracionální slasti, v divákovi současně vyvolává pocity viny. Tato vina je způsobena kombinací zmatenosti a empatického vcítění se do postav. Ty na scéně zažívají už výše zmíněné uspokojení z nevšední interakce s objekty. Dále postavy jsou od lidí odlišené pouze odlidšťujícími maskami. Ty jsou vytvořeny z obyčejných papírových pytlů s malými otvory v místě očí či úst. Takto tyto téměř dokonale antropomorfní postavy dávají přihlížejícím možnost na jednu stranu vnímat zcela odosobněně, na druhou stranu silně souznívat. Vzniká tedy rozpor známého, ryze lidského pocitu slasti z neběžně provádění aktů.

V tomto díle jsou tematizované *agence* slasti, k ní kontrastující znechucení a z obou vyplývající pocit provinění. Tyto *agence*, jsou i v této inscenaci zároveň *aktanty*, tím že jsou tematizované, je možné je objektifikovat, a tudíž je i umožňuje sledovat. Nemají tudíž už status pouhé neviditelné hybné síly, stává se z nich *objekt*, dramatická postava, která v představení vystupuje v hlavní roli.

⌋ ⌋ *Lidé chodí sem a tam*

Inscenace je produkcí skupiny Boca Loca Lab ve spolupráci s platformou TERÉN. Boca Loca Lab je divadelní skupina založená režisérem Jiřím Austerlitzem, která ve své tvorbě propojuje divadelní techniky s hudebními. V představení účinkují tři performeři (Fedir Kis, Štěpán Lustyk a Pavol Smolárik). Tato trojice v průběhu představení mezi sebou nekomunikuje verbálně. Veškeré posunky a gesta, která performeři vydají, podobně jako v *Reality Surfing* nemají za následek to, co by měla v běžné komunikaci mimo divadlo. Motivace pro činnosti, které v představení performeři provádí, nejsou zcela jasné. K interpretaci těchto nezvyklých činností by vyžadovalo mnoho interpretačního parkuru, proto jsem přesvědčen, že středem pozornosti nemá být lidská činnost, ta má samu sebe pouze vytrhnout ze středu zájmu a přesunout jej k jiným *entitám*, k *objektům*.

Ten fakt, že Austerlitz často využívá prvky hudebních událostí je zřetelný hned, po usazení v sále. Díky připravenému klavíru se zdá, že se schyluje ke klavírnímu koncertu. O koncert jde však jen ve vzdáleném smyslu slova. „Divadlo ztišené natolik, že se stává hudbou. Hudba ztišená tak, že se stává škvírou v čase.“⁷³ Tak autorský kolektiv v programu upozorňuje na použitý mechanismus inscenace. Ticho, či „šum ticha“⁷⁴ je neoddelitelná součást představení. S odkazem na Emmanuela Levinase se v programu píše o „il y a“ – neurčité,

⁷² Pojem typický pro psychoanalýzu Jacquesa Lacana. Významem je téměř stejný s pojmy slast, rozkoš nebo orgasmus. Tento konkrétní pojem zde zmiňuji, protože je užitý i v anotaci tohoto představení a je nejlépe výstižný.

⁷³ BOCA LOCA LAB. *Lidé chodí sem a tam program*.

⁷⁴ Ibid.

ale zcela jistě existující entitě ticha. Toto ticho je možné pocítit jen v kontrastu s hlukem, zároveň nejde jen o pouhou jeho absenci. Stejně jako z reproduktorů zvuk duní a rezonuje v prostoru, v kontrastu k němu lze pocítit i tiché zvučení rozprostřených objektů rezonujících s prostorem. Jde tedy spíše než o *manifestaci* zvukových vln, o *manifestaci* absence zvukových vln. Tato absence, jakožto *aktant* sehrává svoji roli ve vytváření pocitu odcizení. Je tak možné sledovat *lokální manifestaci* v běžném životě skrytého *objektu*.

Mluvit u této inscenace o scénografii je možné jen v nejširším smyslu slova. Není totiž úplně zjevné, co je aranžovaná scénografie a co je původní součást prostoru. Samotné *objekty* mizanscény jsou taktéž předměty jakoby vyjmuté z obyčejného života vložené do zvláštní kompozice. Kupka sena, spací pytel, kombinéza, klavír se židličkou, stojan na noty, ručník, karimatka, trumpeta či kufr na violoncello – aranžmá těchto běžných věcí je vizuální instalací samo o sobě. Fenomény, které divák vnímá jsou samy sebou a každá další jejich interpretace je subjektivní zkreslení reálných počitků. Objekty tu nejsou pro diváky proto, aby něco znamenaly, symbolizovaly skryté proudy podvědomí; jejich imanence spočívá v nich samotných. *Manifestují* to, čím jsou.

Herci, kteří tvoří dramatický děj jsou tradičně podmínkou k tomu, aby představení mohlo být považováno za dramatické. A přece zde lidští herci žádný děj neprodukují. Avšak i přes absenci jasného děje představení dramatické napětí vyznačuje. Je to snad právě tím, že je divák přinucen *naladit* se na jiný způsob vnímání. Herci se v prostoru chovají netypicky. Stojí před diváky jako řečníci, přestože na (verbální) projev nedojde, odchází a přichází na scénu v nepředvídatelných vzorcích. Důležitá je jejich vzájemná interakce a interakce s jinými objekty. V chování lidí mezi sebou a lidí mezi objekty totiž není žádný rozdíl. Jelikož je chování herců i chování *objektů* sémioticky stejně odcizené, zaniká smysl dělení herec – *objekt* či *objekt* – subjekt. Informační hodnota aktů, které performeři konají, není o nic důležitější, než dunění rezonující v prostoru nebo kupa sena ležící na podlaze.

V programu se lze najít jména hudebních skladatelů jako John Cage a Hans Abrahamsen. Jak již stálo v úvodu kapitoly, síla hudebních kusů, na které se tvůrci inscenace odkazují, nepůsobí pouze akusticky, ale skrze absenci konvenčního způsobu komunikace zvýrazňuje běžně přehlížené fenomény. Jsou to konceptuální performance založené na předvádění možných způsobů užívání objektů. U Cage je zmíněna skladba 4'33'',⁷⁵ vhodnější by však byla paralela se skladbou *Water Walk*. John Cage zde taktéž chodí sem a tam a používá předměty každodenní potřeby způsoby, které vzbuzují zmatení a údiv. Zároveň jsou vždy přítomny akustické projevy diváků (smích, kašel, smrkání), které jsou ať plánovaně, či nikoliv, jakožto *manifestující se objekty* součástí představení.

⌋ ⌋ *Hic Sunt Dracones*

Divadlo Continuo je mezinárodní uskupení divadelních tvůrců. Jejich svérázné inscenace kombinují expresivní pohyby, animaci objektů, živou hudbu a výtvarnou stylizaci. Jsou efektní chimérou nejrozmanitějších prostředků performance. Domovskou scénou divadla Continuo je statek Švestkový Dvůr v Malovicích v Jižních Čechách. Často však vyráží se svými

⁷⁵ Cage zde usedne za klavír a čtyři minuty a třiatřicet sekund na klavír nehraje. Mezitím je slyšet dech a šustění, které bezděčně vydávají diváci.

inscenacemi po festivalech do zahraničí. *Hic Sunt Dracones* využívá kombinaci pohybové performance a animace. *Objekty* zde nejsou samy za sebe, ale jsou příkladem *animantů* ve významu používání Haliny Waszkiel.

Název odkazuje na středověkou praxi vytváření map, na kterých byla bílá, tedy neprozkoumaná a nebezpečná místa nazvána zemí draků – *hic sunt dracones*. Mám za to, že název tak směřuje na ten prvek v představení, kvůli kterému si uvědomíme, že vlastně nevíme jistě co se před námi děje a neuvědomujeme si jaké schopnosti lidské tělo má. Inscenace opět nemá zřetelnou fabuli, jde spíše o lyrickou performanci zobrazující neustálé transformování, přeskupování se a vznikání a zanikání.

Performance opět využívá znejistění lidského statusu jako vždy jednajícího. Proces zde by se dal chápat jako Bryantova objektifikace *subjektu*. Lidské bytosti, fenomenálně však jen jejich části, se stávají autonomními lokálně se projevujícími objekty. V rámci fikčního světa představení probíhá dekonstrukce a znovunalézání lidského těla. Dohromady jsou na jevišti čtyři performerky (Sara Bocchini, Kateřina Šobáňová, Ludmila Ješutová a Diana Khwaja). Popisují zde tu, část, kdy je na jevišti úplná tma a jediné, co je vidět jsou prosklené zevnitř osvětlené krabice, do kterých se performerky aranžují. Kombinují a synchronizovaně organizují části svých těl tak, aby nebylo zcela jasně poznat kolik lidí na výsledném obrazu skutečně participuje. Dále polohy, ve kterých se prezentují je nepřirozené lidské fyziologii, jsou nepřehledné a matoucí a vzbuzující dezorientaci.

S touto vizuální estetikou něčeho neznámého, co se před zraky diváků odkrývá, mění a zase mizí souvisí i element živě hrané hudby, která dění doprovází. Ruch, který produkuje Jakub Štourač vydávají domácí vyrobené improvizované nástroje: chrastící krabíčky, cinkající činely, zvonící zvonky a podobně. Tento zvukový *objekt* působí na diváky silou, která se nejčastěji projevuje rozbořením hlavy. Možná je účelné, že toto dunění a řinčení, které trvá od začátku do konce představení též vzbuzuje v divácích slabší, či silnější pocity nevolnosti, závratě či dezorientace. Tento zvukový aktant tak i auditivně člověka nutí uvědomit si, že je obklopen neznámým neprobádaným prostředím a že se zde skutečně mohou objevit i takové chiméry, jako jsou draci.

ZÁVĚR

Tato práce vysvětlila, proč je empirický popis skutečnosti jen necelým popisem existující reality a proč je stejně důležité vnímat i subjektivní počítky. Poté ukázala na příkladu s netopýrem, že zkušenost cizích subjektivních stavů vědomí je nepřenositelná. Vitální materialismus a koncept *síly věcí* umožnil uvažovat o všech *entitách* jako do jisté míry životných a *manifestujících se agencích*. Toto poznání zkombinované s *demokracií objektů* Leviho Bryanta dalo za vznik konceptu zcela ontologicky rovnostářského universa, kde se zcela autonomně a bez hierarchií můžou, ale i nemusí *manifestovat agence* všech existujících *objektů*. Tato teorie se nakonec uplatnila na analýze čtyř různých inscenací, kde se spíše, než lidští *aktéři* projevovali ne-lidští *aktanti*.

Zde citované inscenace působí dojmem, jako by byly něčím, co přišlo po lidech, nebo že jsou něčím mimo lidské vnímání, jak ho dnes známe. Tyto inscenace se nedají vnímat odděleně smysly, jako jen zrakem či sluchem, je nutno ji cítit a řádně se synesteticky *naladit*. Jsem přesvědčen, že typy inscenací zde zmíněných je nutno vnímat jako souhru působení vzájemně propojených autonomních jednotlivin. Jsou to účelné kompozice předmětů, které v lidském životě pospolu nemají žádný ustálený význam, a proto jde na nich tento koncept skvěle prezentovat.

Napsání této bakalářské práce, od úplného začátku trvalo asi rok. Během této doby se můj život a mé smýšlení o něm proměnili. Co mi ale tato práce, zabývající se *agencí objektů* a způsoby zviditelňování obvykle přehlížených, avšak naprosto esenciálních *aktantů* působících každý den na realitu, bezpochyby dala, je uvědomění si, že já sám mám tuto *sílu*, nebo přesněji moc ovlivňovat svým způsobem dění v mém okolí. Během strastných chvil překládání mých myšlenkových pochodů do slov a vět této práce, mi pomalu začalo docházet, že já sám mám schopnost *agence*, mám moc stvořit tuto relativně obsáhlou a relevantní práci, která, když ne na ostatní, má zřejmý psychosomatický vliv na moje vnímání sebe sama.

♪ ♪ Poznámky k literatuře

Kapitola na závěr přispěje komentářem polemizujícím s použitou literaturou. Během psaní této práce se vyskytly nesrovnalosti, které zde budou adresovány.

V kapitole věnující se terminologii mne překvapilo že velmi důležitý teatrologický termín *animant* aspirující na zakořenění v odborných slovnících, není tak úplně vymezený. V českém prostředí o tomto výrazu velmi málo informací. Nejcitovanější je český překlad článku „Post-loutkové loutkářství a animanti“,⁷⁶ který vyšel v *Loutkáři*. Ten bohužel tento pojem popisuje slovy, která mohou být chápána vícero způsoby. A ani článek „Teatr lalek dla dorosłych“⁷⁷ v polštině, který jsem si pracovně přeložil za pomoci překladače, neodpovídá na moje pochyby o charakteru tohoto pojmu. Původní myšlenku, která měla být publikována v knize *Dramaturgia polskiego teatru lalek*⁷⁸ není možné v česku ani na internetu dohledat. Z článku

⁷⁶ WASZKIEL, Marek. *Post-loutkové loutkářství a animanti*.

⁷⁷ WASZKIEL, Halina. *Teatr lalek dla dorosłych*.

⁷⁸ WASZKIEL, Halina. *Dramaturgia polskiego teatru lalek*. Warszawa: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza : Fundacja Akademii Teatralnej Aleksandra Zelwerowicza, 2013.

tak není možné zjistit, jestli je animátorem, zdrojem hybné síly, pouze člověk, a ne třeba jiný, též animovaný *objekt*. Na jednu stranu se to u hmotných objektů nabízí na druhou stranu je otázkou, co to znamená animovat „svazek paprsků vnímaný jako scénická postava.“⁷⁹

Podobně tak i termín *animant* pod *silou věcí* Jane Bennett pozbuje označovaného. Věci mají vlastní potenciál konat. Je potom obtížné sledovat jejich vlastní *manifestace* a *manifestace* dalších *objektů*. Protože každý *objekt* je svým způsobem životný, potom nemůže být *animantem* vůbec nic.

Problematika demokracie objektů i vitálního materialismu tkví v samotné svojí podstatě – v demokracii. Mají-li všechny objekty mít rovný ontologický status, potom neexistuje reálné ospravedlnění využívání cizích objektů pro vlastní potřebu. Užívání vlastní agence a měnění okolní reality k vlastnímu užitku je většinou nutnou podmínkou k přežití jakéhokoli druhu a naprosté začlenění demokracie objektů do vlastního každodenního konání mohlo být fatální. Na druhou stranu Jane Bennett též upozorňuje, že pokud skutečně začneme považovat ostatní lidi za *objekty*, dost možná by to mohlo vést k jejich instrumentalizaci a ospravedlnění jejich zneužívání.

[...] přesto ale musíme zachovat ontologický zlom mezi osobami a věcmi, aby náhodou nedošlo ke ztrátě morální půdy, která upřednostňuje člověka před bakterií nebo umožňuje odsoudit zhoubné formy mezilidské instrumentalizace (jako když mocní vykořisťují chudí, mladé, slabší nebo ty, kdo se octli mimo zákon).⁸⁰

Jak nastiňuje tento citát Jane Bennett, je samozřejmě nutné nenechat zajít tento modus myšlení ani do extrému asociálního zneužívání ostatních, ani ve stav paralýzy a rezignace na vlastní agenci.

⁷⁹ WASZKIEL, Marek. *Post-loutkové loutkářství a animanti*.

⁸⁰ BENNETT, Jane. *Síla věcí*, s. 120.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- BADIOU, Alain. Otázka bytí dnes. In: LIKAVČAN, Lukáš, Václav JANOŠČÍK a Jiří RŮŽIČKA, eds. *Mysl v terénu: filosofický realismus v 21. století*. 1. vyd. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2017. Edice VVP AVU 6. svazek. ISBN 978-80-87108-72-7.
- BATAILLE, Georges. The Solar Anus. In: *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. Theory and history of literature v. 14. ISBN 978-0-8166-1280-2.
- BENNETT, Jane. Síla věcí. In: *Mysl v terénu: filosofický realismus v 21. století*. Vydání první. vyd. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2017, s. 109–128. Edice VVP AVU 6. svazek. ISBN 978-80-906381-3-6.
- BENNETT, Jane. *Vibrant Matter: a Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010. ISBN 978-0-8223-4619-7.
- BOCA LOCA LAB. *Lidé chodí sem a tam program* [online]. MOTUS, Alfredvedvoře. TERÉN, 2021. [cit. 2023-05-11]. Dostupné z: https://jasuteren.cz/media/pages/archiv/lide-chodi-sem-a-tam/839507661-1671997346/lide_chodi_program_online.pdf
- BRYANT, Levi R. *A Lexicon of Onticology* [online]. 2010. [cit. 2023-05-11]. Dostupné z: <https://larvalsubjects.wordpress.com/2010/05/22/a-lexicon-of-onticology/>
- BRYANT, Levi R. Larval Subjects. In: *Larval Subjects* [online]. 2007. [cit. 2023-05-11]. Dostupné z: <https://larvalsubjects.wordpress.com/>
- BRYANT, Levi R. *The Democracy of Objects* [online]. First edition. vyd. Ann Arbor: Open Humanities Press, 2011. New metaphysics. ISBN 978-1-60785-204-9. [cit. 2023-05-11]. Dostupné z: <http://dx.doi.org/10.3998/ohp.9750134.0001.001>
- BRYANT, Levi R. Za objekt konečně bez subjektu. In: JANOŠČÍK, Václav, ed. *Objekt*. 1. vyd. Praha: Kvalitář s r. o., 2015, s. 83–106. ISBN 978-80-260-8639-0.
- DE LANDA, Manuel a Graham HARMAN. *The rise of realism*. Cambridge, UK: Polity, 2017. ISBN 978-1-5095-1902-6.
- HARAWAY, Donna Jeanne. *Manifestly Haraway*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016. Posthumanities 37. ISBN 978-0-8166-5047-7.
- HARAWAY, Donna Jeanne. *Staying With the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016. Experimental futures: technological lives, scientific arts, anthropological voices. ISBN 978-0-8223-7378-0.
- HAVRÁNEK, Bohuslav a ÚSTAV PRO JAZYK ČESKÝ (AKADEMIE VĚD ČR) (PŘÍJMENÍ). Objekt. In: *Slovník spisovného jazyka českého* [online]. 1989, s. 637. sv. 3. [cit. 2023-05-11]. Dostupné z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:17c4dd38-da5c-4864-808f-be06b53f6ef4> HAVRÁNEK, Bohuslav a Ústav pro jazyk český (Akademie věd ČR). Slovník spisovného jazyka českého. Praha:

Academia, 1989. sv. 3, s. 405. [cit. 2023-05-11]. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:17c4dd38-da5c-4864-808f-be06b53f6ef4>

HAVRÁNEK, Bohuslav a ÚSTAV PRO JAZYK ČESKÝ (AKADEMIE VĚD ČR) (PŘÍJMENÍ). Subjekt. In: *Slovník spisovného jazyka českého* [online]. 1989, s. 654. sv. 5. [cit. 2023-05-11]. Dostupné z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:e08d1a4b-f01e-4676-98a2-bdb19e57ba2d>

HUSSERL, Edmund. *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie úvod do fenomenologické filozofie*. Vyd. 2. vyd. Praha: Academia, 1996. ISBN 978-80-200-0561-8.

JANOŠČÍK, Václav. Beyond the Outer Limits: Budoucnost ve sci-fi, současném umění, filozofii a teorii médií. In: *Temporalita (nových) médií*. Praha: Akademie múzických umění, 2016, s. 245–273. ISBN 978-80-7331-425-5.

JANOŠČÍK, Václav. *Dystopický realismus: jak se učit skrze kapitalismus a temné budoucnosti*. První vydání. vyd. Praha: Akademie výtvarných umění, 2021. ISBN 978-80-88366-06-5.

KAFKA, Franz. Starost hlavy rodiny. In: *Povídky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964, s. 143–144.

LARSON, Gary. *The complete Far side*. 1st ed. vyd. Kansas City, Mo: Andrews McMeel Pub, 2003. ISBN 978-0-7407-2113-7.

LATOUR, Bruno. *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Catherine PORTER, přel.. Cambridge, UK ; Medford, MA: Polity, 2017. ISBN 978-0-7456-8433-8.

LATOUR, Bruno. *Politics of Nature: How to Bring the Sciences Into Democracy*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2004. ISBN 978-0-674-01289-9.

LIKAVČAN, Lukáš, Václav JANOŠČÍK a Jiří RŮŽIČKA. Jak se filosofuje v terénu? Úvod do spekulativního myšlení. In: *Mysl v terénu: filosofický realismus v 21. století*. 1. vyd. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2017. Edice VVP AVU 6. svazek. ISBN 978-80-87108-72-7.

MARGULIS, Lynn a Dorion SAGAN. *What is Life?*. Berkeley: University of California Press, 2000. ISBN 978-0-520-22021-8.

MEILLASSOUX, Quentin. Metafyzika, fideismus, spekulace. *A2 kulturní čtrnáctideník*. 2013, roč. IX, č. 1, s. 36–37. ISSN 1803-6635.

MORTON, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. Posthumanities 27. ISBN 978-0-8166-8922-4.

MORTON, Timothy. *Realist magic: objects, ontology, causality*. First edition. vyd. Ann Arbor, Mich: Open Humanities Press, 2013. New metaphysics. ISBN 978-1-60785-202-5.

NAGEL, Thomas. What Is It Like to Be a Bat? *The Philosophical Review*. 1974, roč. 83, č. 4, s. 435–450. [cit. 2023-05-11]. ISSN 00318108. DOI: 10.2307/2183914

PAVIS, Patrice. *Dramaturgia a postdramaturgia*. Bratislava: Divadelní ústav, 2013. Teória v pohybe. ISBN 978-80-89369-64-5.

PYL. Manifest scénografie bez hranic. *Cedit: kontexty a přesahy tvorby Centra experimentálního divadla*. 2021, roč. 3., č. 7, s. 16–17. ISSN 2694-7765.

SARTRE, Jean-Paul. *Zed' / Nevolnost*. Dagmar STEINOVÁ, Josef ČERMÁK a Eva MUSILOVÁ, přel.. Vyd. v nakl. Levné knihy KMa 1. vyd. Praha: Levné knihy, 2001. Edice světových autorů. ISBN 978-80-7309-021-0.

SOKOL, Jan. Agens. In: *Malá filosofie člověka a Slovník filosofických pojmů*. Vydání sedmé. vyd. 2019, s. 243. ISBN 978-80-7601-190-8.

SOKOL, Jan. Aufheben. In: *Malá filosofie člověka a Slovník filosofických pojmů*. Vydání sedmé. vyd. 2019, s. 250. ISBN 978-80-7601-190-8.

WASZKIEL, Halina. *Dramaturgia polskiego teatru lalek*. Warszawa: Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza : Fundacja Akademii Teatralnej Aleksandra Zelwerowicza, 2013. STUDIA O TEATRZE. ISBN 978-83-927763-8-3.

WASZKIEL, Halina. Teatr lalek dla dorosłych. *Teatr* [online]. 2015, roč. 11, č. 1. ISSN 0040-0769. [cit. 2023-05-11]. Dostupné z: <https://teatranimacji.pl/arttykul/teatr-lalek-dla-doroslych-halina-waszkiel/>

WASZKIEL, Marek. Post-loutkové loutkářství a animanti. *Loutkář*. 2017, roč. LXVII, č. 1, s. 89–90. ISSN 1211-4065.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Filosofická zkoumání*. Jiří PECHAR, přel.. 1. vyd. vyd. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993. ISBN 978-80-7007-040-6.

NÁZEV:

Síla objektů: analýza představení s ne-lidskými aktéry optikou filosofie spekulativního realismu

AUTOR:

Viktor Hájek

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Lukáš Kubina, Ph.D.

ABSTRAKT:

Tato bakalářská práce se snaží najít originální teoretický rámec, který by dokázal interpretovat představení akcentující ne-lidské aktéry. Tento rámec se pokouší charakterizovat pomocí filosofie odmítající antropocentrismus: objektově orientované ontologie, vitálního materialismu a konceptu síly věcí. Na základě těchto konceptů jsou veškeré lidské i ne-lidské prvky představení označeny rovnostářsky jako objekt. Tato distinkce ve svém důsledku umožňuje zviditelnění takových prvků představení, která jsou běžně přehlížena či považována za neuchopitelné či dokonce fiktivní. Předmětem analýzy jsou inscenace Reality Surfing, Lidé chodí sem a tam, Essay on Pleasure a Hic Sunt Dracones.

KLÍČOVÁ SLOVA:

CED, OOO, Ontikologie, Agency, Aktant

TITLE:

The Power of Objects: analysis of performances with non-human actors (actants) through the lens of the philosophy of speculative realism

AUTHOR:

Viktor Hájek

DEPARTMENT:

The Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Lukáš Kubina, Ph.D.

ABSTRACT:

This bachelor thesis seeks to find an original theoretical framework that can interpret these types of performances where the emphasis is on non-human actors. It attempts to characterize this framework using a philosophy that rejects anthropocentrism based on object-oriented ontology, vital materialism and the concept of the Thing Power. On the basis of these concepts, all human and non-human elements of the spectacle are egalitarianistically recognized as objects. This dissociation, in effect, allows for the visibility of elements of performance that are commonly overlooked or considered elusive or even fictional. The performances analysed are Reality Surfing, People Pacing Back and Forth, An Essay on Pleasure and Hic Sunt Dracones.

KEYWORDS:

CED, OOO, Onticology, Agency, Actant