

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Ekologický obrat v současném tanci  
a performanci**

Bc. Albina Feofilaktova

**Katedra divadelních a filmových studií**

Vedoucí práce: Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D

Studijní program: Teorie a dějiny divadla, filmu a masmédií

Olomouc 2021

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci *Ekologický obrat v současném tanci a performanci* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne 30. 4. 2021

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování Mgr. Jitce Pavlišové, Ph.D, za čas, který mi věnovala, za její přátelský přístup, za neustálou podporu, které se mi od ní nejen během psaní této práce, ale také během celého studia dostávalo. Jsem také nesmírně vděčná svému kamarádovi Josefu Navrátilovi za hodiny, které strávil korekturami mého textu, za pomoc s překlady ze zahraničních zdrojů a především za velkou podporu. V neposlední řadě mé díky patří Bc. Haně Foltové za pečlivou gramatickou a stylistickou korekturu.

## Obsah

Obsah.....	4
Úvod.....	6
Teoretická část.....	12
1. Definice pojmů.....	12
1.1 Ekologie .....	12
1.2 Eko krize .....	13
1.3 Ekologická etika.....	16
1.3.1. Antropocentrická environmentální etika.....	17
1.3.2. Biocentrická environmentální etika .....	18
1.3.3. Ekocentrická environmentální etika.....	21
1.3.4. Hlubinná ekologie ( <i>deep ecology</i> ).....	22
1.3.5. Sociálně ekologická environmentální etika.....	24
1.4.1. Shrnutí .....	26
2. Člověk, příroda a politicko-sociální systém.....	27
2.2 Současná kultura je antipřírodní.....	28
3. Problematika konceptualizace přírody pro účely ztělesnění v performativním umění.....	31
3.1. Vnímání přírody – hyperobjekt, fenomenálnost přírody.....	31
3.2 Příroda jako koncept.....	34
4. Eko performance .....	37
4.1 Role tance v protlačování eko hodnot.....	37
4.2 Eko a performance .....	40
5. Analytická část.....	45
5.1 Non-antropocentrismus v performativním umění a tanci .....	46
6.1 Fiksdal a decentralizace subjektu.....	48
6.1.2 Diorama.....	49

6.2 Mette Ingvarstsen a neživá hmota jako centrum performance .....	50
6.3 Tina Tarpgaard a centrální role non-human tvorů .....	53
6.3.1 <i>As I collapse</i> .....	55
6.3.2 Online instalace <i>As I collapse</i> .....	56
6.3.3 <i>MASS – bloom explorations</i> .....	57
7. Poznání přírody skrze tělo a spoluúčast .....	58
7.1 <i>Voice of Nature</i> .....	60
7.2 Anna Halprin a spojení s přírodou skrze tělo .....	63
8. Soubory, uskupení, umělci, kteří reflektují ekologická témata nejen svou tvorbou, ale i způsobem produkce.....	67
8.1 <i>Manifest o udržitelném rozvoji</i> Benjamina Verdoncka .....	68
8.2 ImPulsTanz 2019, <i>Think Tank: Dance and Ecology</i> – Jérôme Bel a jeho diskuze o způsobech reflexe ekologické krize a možnostech udržitelného chování v rámci taneční komunity .....	70
Závěr.....	75

## Úvod

Cílem této magisterské diplomové práce je představit postuláty, na kterých se zakládá filozofie ekologického diskurzu, a také ukázat, jak se tato filozofie odráží v performativním umění. Téma ekologie se dotýká globálního kontextu politického, ekonomického a sociálního. V rámci této práce bude na performativní umění nahlíženo nejen jako na umělecký artefakt, ale také jako na produkt v kapitalistickém tržním systému či jako na účastníka společnosti.

Nelze popírat nepochybně obrovský význam ekologie v sociálním kontextu. Problém neustále rostoucího znečištění životního prostředí a vyčerpávání zdrojového potenciálu Země se stává stále více aktuálním. Ve velké míře za to může technologický pokrok a touha člověka uspokojovat své potřeby. Dříve byl člověk nucen přizpůsobit se přirozenému prostředí, ale nyní má příležitost ignorovat jeho vlastnosti (krajina, rozmanitost druhů života atd.). Současná společnost je založená na spotřebitelském přístupu k přírodě a jejím zdrojům, což je dle filozofů ekologie příznakem krize morálních hodnot. Důležitým krokem k řešení ekologických problémů je formování ekologické kultury ve společnosti, která jiné živé bytosti chápe a respektuje.

V rámci této diplomové práce je zvolen postoj k formování ekologického vědomí jako speciální formě nově se utvářejícího paradigmatu, jako počátku ekologizace sociálního vědomí. Ekologizace veřejného povědomí je naléhavá, zásadní potřeba dneška a její podstata spočívá v zavedení ekologického aspektu do všech ostatních forem (politické a právní vědomí, morálka, umění, filozofie, atd.) a úrovní (teoretické a obyčejné, masové vědomí, ideologie a sociální psychologie) sociálního vědomí. Příkladem takového šíření ekologického aspektu je otázka propojení ekologické filozofie a performativního umění.

Ekologický stav naší planety a tendence k jeho zhoršování vyžadují, aby lidé pochopili aktuální situaci a zaujali k ní vědomý postoj. Jedním z médií, které mohou osvětu šířit, je performativní umění; demonstrování estetiky takových představení je další cíl této práce. Současná ekologická estetika se vyvinula jako opozice vůči agresivitě ve vztahu k životnímu prostředí. Postmoderní zájem o okolní svět jako kontext lidské existence na jedné straně a vysoká míra ohrožení

vyhynutím volně žijících živočichů na straně druhé předurčily vznik nových forem vnímání životního prostředí, pojímaných dnes jako široké pole ekologické estetiky. Ekologická estetika vychází z chápání přírody jako estetické hodnoty, která se odkrývá v kontextu sociální/kulturní komunikace, což předpokládá různé úrovně interpretace. V takové estetice je samozřejmě zahrnuta kritika antropocentrismu.

V úvodu práce je demonstrována – skrz stručný popis zkoumaných oblastí – logika výkladu, tedy to, co bude předmětem výzkumu v jednotlivých kapitolách, a možné metodické přístupy a zdroje, z nichž vychází tato diplomová práce.

První, teoretická, část práce postupně seznámí čtenáře s postuláty ekologické filozofie. Tato část bude rozdělena do několika kapitol, každá z nich má za cíl prohloubit teoretický základ pro analýzu představení. Bohužel neexistuje žádná ucelená metoda analýzy performancí z hlediska ekologie, proto je teoretický základ vytvořen jako jedna z možných variant nahlížení na problematiku. V tom jsou nápomocni dále zmínění autoři a jejich teorie.

Teoretická část postupně představí koncepty, na kterých se zakládá ekologická filozofie. Ekologický obrat, zmíněný již v názvu diplomové práce, je především obratem, který se týká filozofického myšlení o ekologii. Cílem teoretické části je nelehký úkol – postupně teoreticky propojit diskurz filozofie ekologie a performance a současného tance.

První kapitola teoretické části se bude věnovat definici základních pojmů jako např. *ekologie*, *ekologická krize* a *ekologická etika*. Představení těchto pojmů je nesmírně důležité pro pochopení kontextu ekologického pole. Budou představeny typy ekologických etik, přičemž důraz bude kladen na opozici ekologických etik zaměřených na přírodu a etiky tradiční – antropocentrické. Pro přehled zde bude představeno několik směrů neantropocentrických ekologických etik, jež mají určité rozdíly, nicméně také se navzájem doplňují a prolínají. Cílem tohoto přehledu je nastínění filozofie ekologie, tedy jednoho z hlavních úhlů pohledu na kritiku antropocentrismu, aplikovaným v předkládané diplomové práci. Navazující kapitoly jsou čtenáři nápomocné pro objevení dalších aspektů filozofie ekologie ve vztahu k performativnímu umění.

Definice ekologických etik a tematizace vztahu člověk a příroda jsou čerpány z publikací českých filozofů. Teoretický základ o ekologických etikách vychází

z publikace česko-amerického filozofa Erazima Kohaka *Zelená svatozář*,<sup>1</sup> která se jako první v českém prostředí zabývala ekologickou etikou. Pro rozdělení ekologických etik a pojmenování jejich základních znaků je nejvíce přínosnou publikací českého katolického kněze a vědce Josefa Petra Ondoka *Člověk a příroda*.<sup>2</sup> V rámci tématu ekologické krize jako krize morálních hodnot nelze opomenout publikaci Rudolfa Kolářského a Olega Sušy *Filosofie a současná ekologická krize*.<sup>3</sup>

Jedním z nejzásadnějších problémů současné ekologické situace je neochota sociálně-politického systému spolupracovat s ekologií, nebo na ni vůbec brát ohledy. Jelikož se jedná o komplex krizí, nejen o krizi ekologickou, ale také morálních hodnot jako důsledku současného tržního systému, je potřeba brát v potaz charakteristické znaky současné doby. V rámci této práce je důležité pojmenovat znaky kapitalismu, které komplex krizí přímo zapříčiňují. Proto se druhá kapitola bude věnovat zasazení ekologické problematiky do současného sociálně-politického kontextu.

Stěžejními zdroji pro tuto kapitolu budou postoje českého filozofa Josefa Šmajse a francouzského psychoanalytika a filozofa Félix Guattariho. Guattari v publikaci *The Three Ecologies*<sup>4</sup> ukazuje možnou strategii, jak překonat ekologické krize propojením politicko-institucionální složky, ekologické etiky a mentality subjektu do ekosofie. Propojení těchto sfér a globálnost tohoto tématu, kterými Guattari zakládá svoji ekosofii, je zásadní i pro pochopení typologií performancí v analytické části. Josef Šmajš v publikaci *Ohrožená kultura. Od evoluční ontologie k ekologické politice*<sup>5</sup> kritizuje současnou kulturu jako anti ekologickou. Šmajš je dalším z autorů nejpodstatnějších pro tuto práci, jelikož do zkoumané problematiky vnáší důležitou součást ekologického diskurzu – kritiku antropocentrismu. Tato kritika ukazuje současný životní styl lidstva (tzv. věk antropocénu), jenž je víc

---

<sup>1</sup> KOHÁK, Erazim. *Zelená svatozář: Kapitoly z ekologické etiky*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON). 1998. 978-80-85850-86-4.

<sup>2</sup> ONDOK, Josef Petr, *Člověk a příroda*. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 1998. ISBN 80-7192-239-0.

<sup>3</sup> KOLÁŘSKÝ, Rudolf, ŠUŠA, Oleg. *Filosofie a současná ekologická krize*. Praha: Filozofický ústav AV ČR. ISBN 80-7007-116-8

<sup>4</sup> GUATTARI, Felix. *The Three Ecologies*. Bloomsbury Publishing PLC, 2008. ISBN: 9781847063052.

<sup>5</sup> ŠMAJS, Josef. *Ohrožená kultura. Od evoluční ontologie k ekologické politice*. Zvláštní vydání, Brno, 1995. ISBN: 80-85436-38-8.



než kdy jindy soustředěn na individualismus, který je, jak uvidíme dále, slovy Šmajse antiekologický.

Po definování předmětu a jeho zasazení do kontextu se výklad v této práci přesune postupně k propojení ekologie s polem performance studies. Zabývá-li se umělec tvorbou performance, naráží na to, že potřebuje určit kvality zkoumaného/ztělesňovaného, v tomto případě definování a pojmenování přírody. Avšak specifikace takové definice je poněkud problematická – příroda žádné objektivní hranice nemá. Za účelem ztělesnění je nicméně potřeba určit řadu strukturálních principů, na jejichž základě naše civilizace funguje. Velmi přínosným pro ujasnění si kategorií a parametrů živého a proměňujícího se fenoménu přírody jsou studie britského filozofa Timothyho Mortona. V *Hyperobjects Philosophy and Ecology after the End of the World*<sup>6</sup> pojednává o hyperobjektech, jejichž znaky pojmáme jako vhodný popis kategorií přírody. Tvůrci performativního umění tyto kategorie (mezi něž patří např. neuchopitelnost, nadčasovost či globálnost) reflektují, což – jak se poté ukáže v analytické části této práce – určitým způsobem mění tvar divadelního představení. Další důležitou Mortonovou publikací je *Ecology without Nature*,<sup>7</sup> která problematizuje a odůvodňuje neuchopitelnost přírody jako koncept.

Poslední kapitola teoretické části se bude věnovat propojení polí ekologie a performance studies. Pojem *eko performance* zatím není v teatrologii ukotvený, a stále tak zůstává vágní a nejednoznačně definovaný. Proto bude toto propojení definováno skrze dvě hlediska: jakou roli může hrát performativní umění a současný tanec v kontextu ekologie, potažmo kritiky antropocentrismu, a jak naopak ekologie ovlivňuje estetiku performance. Nakonec budou znaky eko performance stručně představeny.

Publikace André Lepeckého *Singularities: Dance in the Age of Performance*<sup>8</sup> je velmi užitečná pro zasazení role performativního umění do kontextu současného sociálně-politického systému. V rámci kontextu ekologie je důležité určit, jaká je

---

<sup>6</sup> MORTON, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World (Posthumanities)* University Of Minnesota Press, 2013. 240 s. ISBN-13 : 978-0816689231

<sup>7</sup> MORTON, Timothy. *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Harvard University Press; First Edition. 2009. ISBN: ISBN-13: 978-0674034853

<sup>8</sup> LEPECKI, André. *Singularities: Dance in the Age of Performance*. Routledge; 1st Edition. 2016. ISBN-10: 9781138907713.

role performativního umění v této otázce a jaký vliv mají umělecké projekty na jakou? změnu ve společnosti. Stěžejním zdrojem propojujícím ekologii a performance je pak publikace americké teatroložky Wendy Arons *Reading in Performance and Ecology*.<sup>9</sup> Velmi nápomocná, jak pro část teoretickou, tak i analytickou, je rovněž publikace britské teoretičky v oblasti performance studies Lisy Woynarski *Ecodramaturgies: Theatre, Performance and Climate Change*,<sup>10</sup> z níž jsou v této práci čerpány určité znaky eko performance.

Analytická část, jež se věnuje performancím a autorům, kteří aplikují a tematizují ekologický diskurz ve svých dílech, tvoří jádro tohoto výzkumu. Přehledových studií a adekvátních zdrojů týkajících se implikace ekologie do performativního umění se v tomto oboru vyskytuje pouze několik. Při rešerši byla hojně nápomocná kniha Guye Coole a Pascala Gielena *The Ethics of Art. Ecological Turns in the Performing Arts*.<sup>11</sup> Součástí rešerše byly také poznatky z návštěvy festivalu ImPulsTanz v roce 2019, kde jsem měla možnost zúčastnit se diskuze o udržitelném chování v rámci taneční komunity, s významným francouzským choreografem Jérômeem Belem s názvem *Think Tank: Dance and Ecology*.

Performancí, které se jakýmkoliv způsobem věnují tématu ekologie a kritiky antropocentrismu, naopak málo není. V rámci této práce bylo potřeba zvolit přístup, jak toto široké spektrum uměleckých děl uchopit. V této práci je vytvořena typologie, která je rozdělená na tři skupiny. Jelikož se jedná o aplikování poznatků z teoretické části, detailněji je kritériu výběru performancí věnováno v úvodu druhé, praktické části diplomové práce. Bohužel z důvodu epidemiologické situace nebylo možné zhlédnout představení osobně. Naštěstí jsou vybrané performance dostupné ke zhlédnutí na internetu online. Pro reflexi těchto performancí budou využity recenze v internetových časopisech, interview s autory či reflexe autorů samých.

Zároveň je v této souvislosti třeba podotknout, že sami choreografové a choreografky, jejichž díla jsou blíže zkoumaná v analytické části této práce, se na

---

<sup>9</sup> ARONS, Wendy, MAY, J. Theresa. *Reading in Performance and Ecology*. New York: Palgrave Macmillan. 2012. ISBN 978-1-349-34077-4.

<sup>10</sup>WOYNARSKI, Lisa. *Ecodramaturgies: Theatre, Performance and Climate Change*. New York: Pgrave Macmillan. ISBN 978-3-030-55852-9

<sup>11</sup>COOLS, Guy, GIELEN, Pascal, *The Ethics of Art, Ecological Turns in the Performing Arts*. Valiz, Amsterdam, 2012. ISBN: 978-90-78088-57-8.

poli současných Performing Arts intenzivně angažují nejenom v umělecké, ale též teoretické rovině.<sup>12</sup> Jejich tvorbu je pak nezbytné nazírat z obou těchto perspektiv, nejinak tomu bude také v této práci. Při analýze jednotlivých projektů tak bude kromě performance samotné vždy pozornost zaměřena také na teoretickou reflexi dané problematiky formou jednotlivých studií, manifestů či samostatných monografií, které v souvislosti se zkoumanou problematikou umělkyně a umělci publikovali.

V kontextu současné české teatrologie teoreticky se tématu ekologické performance se věnuje Milo Juráni, absolvent ochrany přírody na Přírodovědecké fakultě Univerzity Karlovy a teorie a kritiky divadelního umění na VŠMU v Bratislavě. Popularita tématu ekologie postupně vzrůstá i ve sféře performativní praxe. Například jedním z témat festivalu Performance Crossings v roce 2019 byl fenomén antropocénu a ekologická změna v důsledku lidské aktivity.

Předkládaná diplomová práce má za cíl být dílčím příspěvkem k diskuzi o vytvářející se formě ekologické performance. Přístup k tématu ekologie v performativním umění zvolený v této práci nemá ambici být uceleným ani jediným možným. Nicméně může být inspirací a podnětem pro další zájem o tuto oblast jak z hlediska filozofického, tak – a na základě studovaného oboru především – z hlediska teatrologického.

Vznik a zpracování této magisterské diplomové práce bylo umožněno díky účelové podpoře na specifický vysokoškolský výzkum udělené Ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy ČR Univerzitě Palackého v Olomouci (IGA\_FF\_2019\_38\_Aktuální tanečnický diskurz: Možnosti analýzy tanečního představení).<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Například Mette Ingvartsen má doktorát z choreografie na Lundske univerzitě ve Švédsku, Ingrid Midgard Fiksdal z Performance Studies na Národní akademii umění v Oslu s projektem *Affective Choreographies*, jehož součástí je i zde blíže nazíraná performance *Diorama*.

<sup>13</sup> Hlavním výstupem z tohoto dvouletého projektu je připravovaná kolektivní monografie: Jitka Pavlišová a kol. *Aktuální tanečnický diskurz: Obraty v současném tanci*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci, 2021. V tisku.

# Teoretická část

## 1. Definice pojmů

### 1.1 Ekologie

Ekologii<sup>14</sup> lze definovat z hlediska různých oborů, nicméně zdroj toho pojmu pochází z oblasti přírodovědeckých oborů: „Ekologie je vědecké studium procesů regulujících distribuci a abundanci organismů a jejich vzájemné vztahy a studium toho, jak tyto organismy naopak zprostředkovávají transport a transformaci energie a hmoty v biosféře (především studium struktury a funkce ekosystémů).“<sup>15</sup> Ekologie jako disciplína byla poprvé pojmenována v polovině devatenáctého století německým biologem a filozofem Ernstem Haeckelem, který ji definoval jako „vědu o vztazích všech živých organismů s jejich prostředím“.<sup>16</sup> Na začátku svého vzniku se ekologie nevěnovala vlivu člověka na životní prostředí, „pouze“ zkoumala vztahy v rámci populací (jedinců stejného druhu) a komunit (souborů populací). Ekologie se zabývala jen vztahem mezi elementy, příčinou, následkem a jejich fungováním v rámci jednoho funkčního celku. Je tedy založena na holistickém přístupu, podle kterého se začalo uvažovat o ekosystémech jako o souboru biotických (živých) a abiotických (neživých) forem bytí, společně interagujících a propojujících toky hmoty, energie a informací. Zlomovým bodem v aktuálním chápání ekologie se v polovině dvacátého století stalo začlenění člověka do biosféry, jelikož do té doby byly pojmy *biosféra* a *člověk* chápány odděleně.

S příchodem technologického „boomu“ ve druhé polovině dvacátého století se do řešení témat ekologie aktivně zapojily také společenské vědy, např. filozofie, ekonomie, psychologie, politologie. Důvodem byla reflexe vztahu člověka a biosféry, jelikož technologický „boom“ souvisí s využitím, a dokonce i zneužitím přírodních zdrojů člověkem. Víra v předpoklad, že přírodní zdroje Země jsou nekonečné, vedla lidstvo k ekologické krizi. Právě ekologická krize je pro ekologii

---

<sup>14</sup>Ekologie je z řeckého: οἶκος "obydlí" A -λογία, "nauka".

<sup>15</sup>KREBS, C. J., *Ecology: The Experimental Analysis of Distribution and Abundance*, Harper&Row, Publishers; 1st Edition, 1972. 694 s.

<sup>16</sup>HAECKEL, Ernst, *Generelle Morphologie der Organismen*, De Gruyter; Unverand. Photomech. Nachdr. Der Ausg. 1866. Reprint 2010 ISBN-13 : 978-3110101850

velkým tématem a právě na základě diskuzí o tomto tématu se zformovala ekologická filozofie, jejímž předmětem je kritika antropocentrismu. Antropocentrismus je směr předpokládající, že člověk je centrem ekosystému – v antropocentrickém náhledu na svět mají ostatní elementy ekosystému sloužit ku prospěchu člověka, k uspokojení jeho potřeb a tužeb.

Dále se tato diplomová práce zaměří na pojem, na němž je založena, a to na pojem *ekologická krize*.

## 1.2 Eko krize

Dle *Sociologického slovníku* je: „ekologická krize – či též krize životního prostředí – fáze vývoje ekosystému, v níž je ohrožena jeho stabilita a kdy se přibližuje okamžik, v němž jeho schopnosti a možnosti adaptace budou vyčerpány. K. e. (krize ekologické) jsou součástí evoluce biosféry a dějin lidstva. Současnou ekologickou situací lidstva lze označit jako k. e. (krize ekologické), protože se lidstvo musí vyrovnávat s reálnou hrozbou globální ekologické katastrofy. Jedinečnost současné k. e. (krize ekologické) spočívá:

- 1) v její globálnosti, tzn. v ohrožení světového ekosystému, biosféry;
- 2) v tom, že jejím zdrojem je moderní průmyslová civilizace, která podporuje exponenciální růst materiální spotřeby a světové populace;
- 3) v jejích dalekosáhlých negativních důsledcích pro životní prostředí lidstva, v hrozbě konce jeho dějin;
- 4) v tom, že opatření, která by vedla k jejímu zmírnění a k překonání, nelze odkládat, mají-li být účinná, musí být provedena co nejdříve, nanejvýš v nejbližších desetiletích.“<sup>17</sup>

Současná ekologická krize vyplývá především z problematického vztahu člověka a přírody. Právě zmocnění se přírody člověkem zapříčinilo většinu dnešních ekologických problémů: „např. znečištění životního prostředí, drancování přírodních zdrojů, ochuzování přírodní rozmanitosti, zejména vymírání rostlinných a živočišných druhů, narušování ozonové vrstvy, ztráty zemědělské půdy

---

<sup>17</sup> LAMSER, Zdeněk, Sociologický slovník, [online] 10. 11. 2018. [10. 8. 2020]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Ekologie>

v důsledku eroze a růst pouští, ničení tropických deštných pralesů, globální oteplování atmosféry.“<sup>18</sup>

Ve druhé polovině dvacátého století člověk začal stav ekosystému aktivně ovlivňovat – spolu s rozvojem technologií<sup>19</sup>, které jsou lidstvu nápomocné např. při těžbě nerostných surovin. Ovlivnění ekosystému dosáhlo takového měřítka, že se stalo srovnatelným se silou přírodních procesů. Nejdříve se krize životního prostředí začaly vyskytovat v lokálních oblastech. Postupem času se vliv člověka na přírodu zvyšoval. Místní a regionální krize pokrývaly stále větší oblasti. V současné době dosáhly změny takové úrovně, že se již hovoří o globální ekologické krizi: „Od sedmdesátých let dodnes jde přinejmenším o dva významy chápání ekologické krize jako stavu nedostatku. V prvním jde o nedostatek v ekonomickém smyslu, tj. o problémy vyčerpanosti surovin, zdrojů potravy, energií atd. Druhý význam se týká nedostatku přírody samé, a to buď ve smyslu estetické kvality, nebo jako fenoménu tajemného, širšího protějšku lidské kultury, vůči němuž se lidé a kultury vymezují.“<sup>20</sup>

Do šedesátých let minulého století se o ekologické krizi nemluvalo, jelikož devastace nebyla očividná. Zato v dnešní době např. český filozof ekologie Erazim Kohák v publikaci *Zelená svatozář*<sup>21</sup> pojednává o třech úrovních ekologické krize: lokální, globální a osobní. O lokální úrovni píše: „nedomyšlený výbuch automobilismu vytvořil nový zdroj nebezpečných exhalátů. (...) Nerostná těžba rozemílá vrchy i krajinu, lesy umírají. Povodně na Moravě nám naznačily, jak daleko postoupily naše zásahy do krajiny.“<sup>22</sup> Druhá úroveň je globální: „vypouštění skleníkových plynů, zejména oxidu uhličitého, překročilo schopnost moří a lesních porostů, ničených těžbou, požáry a kultivací, udržovat rovnováhu v atmosféře. Průměrná teplota Země stoupá s řadou dramatických následků.“<sup>23</sup> Třetí úroveň je

---

<sup>18</sup>KOLÁŘSKÝ, Rudolf, ŠUŠA, Oleg. *Filosofie a současná ekologická krize*. Praha: Filozofický ústav AV ČR. s. 13 s.

<sup>19</sup>Technologickým rozvojem je zde myšlen popis zlepšování technologií, výroby nebo organizace práce. Jedná se o vytvoření technologie (nebo technologického procesu), nepřetržitý proces zlepšování technologie směrem k užitečnosti (během kterého se tento proces zjednodušuje a také často zlevňuje) a její šíření v průmyslu a společnosti.

<sup>20</sup>Tamtéž, s. 65-66.

<sup>21</sup>KOHÁK, Erazim. *Zelená svatozář: Kapitoly z ekologické etiky*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON). s. 16.

<sup>22</sup>Tamtéž, s. 18.

<sup>23</sup>Tamtéž, s. 18.

úrovni osobní: „je to dramatické zkresení lidských vztahů k sobě, k bližnímu a k přírodě“.<sup>24</sup> Na této úrovni autor kritizuje, že lidé nejsou ochotní se uskrovnit a např. automobil nepoužívat i přesto, že „vypouštějí toxické exhaláty tak smrtící, že je nacisté užívali k usmrcování tělesně či duševně poškozených.“<sup>25</sup>

Prostřednictvím technologického rozvoje vliv člověka během dvacátého století několikanásobně vzrostl a i nadále (a stále rychleji) vzrůstá. Americký ekolog Eugen Stoermer a nizozemský chemik, vědec zabývající se výzkumem atmosféry a nositel Nobelovy ceny za výzkum ozonových děr v atmosféře Paul Crutzen pojmenovávají novou etapu evoluce jako antropocénní věk – věk, kdy obrovský vliv lidské činnosti a chování na ekologické systémy planety vzrostl na úroveň, která vyžaduje její uznání jako geofyzikální síly. „Antropocén se projevuje obrovskými změnami povrchu planety, k nimž patří například velkoplošné odlesňování, napřimování říčních toků, ale týká se i moří. Geochemické cykly prvků jako uhlík, síra, křemík, fosfor a dusík, ale i rtuť a těžké kovy začínají být v antropocénu více ovlivňovány lidskými aktivitami než přírodními procesy. Součástí antropocénu je i globální neofytizace (stěhování nových rostlin), rozbíjení ekosystémů, vymírání druhů a celková proměna světa. Ta však může být v budoucnosti kompenzována vznikem nových druhů života následkem genetických modifikací či propojování strojů a organismů.“<sup>26</sup>

Ve všech debatách o ekologické krizi je jednoznačně obviněn technologický pokrok čili exploatace přírody prostřednictvím technologie, a ekonomický pokrok, který lidstvo vede k takovému chování. V tomto kontextu existují dva názory na technologie. Jeden z názorů je kritika technologií, druhý názor vychází z myšlení stoupců technologického optimismu<sup>27</sup>, kteří tvrdí, že „nedostatkové zdroje lze

---

<sup>24</sup>Tamtéž, s. 19.

<sup>25</sup>Tamtéž, s. 19.

<sup>26</sup>CÍLEK, V., 2016. Antropocén – velké zrychlení světa. Vesmír [online], [cit. 17. 01. 2019], 3. čís., dostupné z <https://vesmir.cz/cz/casopis/archiv-casopisu/2016/cislo-3/antropocen-velke-zrychleni-sveta.html>

<sup>27</sup> "Technooptimismus je takový přístup ke světu, který v rozvoji vědy a techniky vidí možnost řešení základních současných i budoucích problémů lidské civilizace. Spoléhá na to, že lidé jsou vždy schopni na nějaké technické řešení přijít, že moderní dějiny to dokládají a že se nakonec dokážeme vyhnout hrozcím krizím. Počátky tohoto způsobu myšlení a vztahu ke světu můžeme spojovat s nástupem moderní vědy na přelomu šestnáctého a sedmnáctého století. Od té doby získal v západním světě dominantní postavení." – KOMÁREK, Michal. PRÁVO. Právo: Nezávislé noviny. 3. 5. 2012. Praha: Borgis, a.s., 2012. ISSN 1211-2119

překonávat právě pomocí jen a jen většího pokroku vědy a techniky, jež mohou objevit nové alternativní zdroje nepřetržitého ekonomického růstu“.<sup>28</sup>

V současné době se nedá objektivně posoudit, na čí straně je pravda, nicméně tato polarita názorů je součástí ekologického diskurzu. Současná ekologická krize ukazuje, že lidstvo dřív nebo později bude muset změnit životní styl. Životní styl současného člověka je orientován na to, aby mohl využívat přírodní zdroje v neomezeném množství, aby vlastnil co nejvíce věcí – i proto se ekologická krize spojuje s krizí morálních hodnot a postojů.

V kontextu ekologie je důležité, jakou hodnotu lidstvo přiděluje ekosystému, přírodním elementům, jak vnímá vztah člověka a přírody. Těmito otázkami se zabývá ekologická etika, proto v další části představím její různé koncepty.

### 1.3 Ekologická etika<sup>29</sup>

Ekologická etika je poměrně nová disciplína, která se objevila ve druhé polovině dvacátého století na základě prolínání ekologie a etiky. V mnoha ohledech je její vznik spojen s hledáním hlavních příčin ekologické krize. Tyto důvody vidí ekologická etika v příliš utilitárním přístupu lidí k přírodě a jejím představitelům. Extrémní utilitarismus<sup>30</sup> je založen na radikálním antropocentrismu, tzn. bere v úvahu pouze potřeby lidstva upřednostňujícího svůj vlastní prospěch. Existuje několik teoretiků antropocentrismu, jejichž postoj se liší v závislosti na tom, jakou hodnotu stanovují člověku oproti ostatním elementům ekosystému. Slabý antropocentrismus oproti radikálnímu tvrdí, že potřeby lidstva „nemusí být rozumné“,<sup>31</sup> čímž nabízí prostor pro „kritiku exploatačního přístupu k přírodě“ a zároveň „chápe lidskou zkušenost (včetně lidské zkušenosti s přírodou) jako základ pro formování hodnot“<sup>32</sup>. Autoritativní ekoetika zároveň považuje takovou pozici za nedostatečnou a místo ní se předkládají stanoviska, která akcentují vnitřní hodnotu konkrétních představitelů přírody (biocentrismu) nebo ekosystémů

---

<sup>28</sup>KOLÁŘSKÝ, Rudolf, ŠUŠA, Oleg. *Filosofie a současná ekologická krize*. Praha: Filozofický ústav AV ČR. s. 71-72.

<sup>29</sup>Také etika environmentální, v této práci jsou tyto výrazy používány jako synonyma.

<sup>30</sup>Utilitarismus (z latiny utilis - užitečný) je směr v etice, podle kterého je morální hodnota chování nebo činu určena jeho užitečností.

<sup>31</sup>BINKA, Bohuslav. *Environmentální etika*. Brno: Masarykova univerzita. s. 98.

<sup>32</sup>Tamtéž, s. 98



(ekocentrismu). Různé směry ekologické etiky nabízí odlišnou hierarchii hodnot, pojímají odlišně vztah přírody a člověka.

Těžištěm výkladu v této podkapitole bude polarita mezi antropocentrismem a neantropocentrickými etickými směry. Nahlížet na tuto problematiku však lze různě – např. dle amerického teoretika filozofie ekologie Bryana Nortona tkví základní rozdíl spíše v polaritě individualistického a neindividualistického přístupu.<sup>33</sup>

### 1.3.1. Antropocentrická environmentální etika

„Antropocentrickou environmentální etiku (...) můžeme chápat jako snahu zachovat koncepci ústředního postavení člověka a zároveň přijmout ochranu ostatních živých tvorů a životního prostředí jako pro člověka významnou hodnotu.“<sup>34</sup> Existuje několik definic antropocentrismu, které se liší v míře radikálnosti dominantního postavení člověka v ekosystému, nicméně tato práce se podobným debatám věnovat nebude. Následující definice se tedy omezí na přehled obecných hodnot a znaků, které pojem antropocentrismu definují:

- 1) Nejvyšší hodnota je člověk. Pouze on je nezávislý. Všechno ostatní v přírodě je cenné, pouze pokud to může být pro člověka užitečné. Příroda je majetkem člověka. Josef Petr Ondok uvádí, že tyto hodnoty jsou podmíněné historicky: „Tradiční scholastická filosofie vychází právě z uvažování věci ve vztahu k lidské volné aktivitě. Věc se stává hodnotnou, protože je možným objektem pro lidskou vůli.“<sup>35</sup> Nemusí to však znamenat neomezenou dominanci člověka nad přírodou – existují více nebo méně radikální pojetí této nadřazenosti. Radikální pojetí tvrdí, že jednotlivé objekty nemají hodnotu nezávisle na člověku, zatímco o méně radikálních autor píše: „jediným subjektem a nositelem morální závaznosti je člověk, avšak oblasti morální závaznosti se vztahují nejen na druhé lidi, ale i na další objekty přírody – zvířata, rostliny, neživé věci – tedy na celou přírodu. Oproti biocentricky orientované ekoetice nebo hlubinné ekologii

---

<sup>33</sup> NORTON, Bryan. *Sustainable Values, Sustainable Change: A Guide to Environmental Decision Making*. University of Chicago Press. 2015. s. 319.

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 96.

<sup>35</sup> ONDOK, Josef Petr. *Člověk a příroda*. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 1998. 22 s.

jsou člověk a příroda dle antropocentrismu odděleni a nepředstavují souřadné prvky biotického systému.“<sup>36</sup>

- 2) Svět je hierarchický. Na jejím vrcholu je člověk a o něco níže jsou různé přírodní objekty, jejichž místo je určeno jejich užitečností pro člověka. Lidský svět je tímto nastaven jako protipól přirozenému světu.
- 3) Účelem interakce s přírodou je uspokojit určité lidské potřeby, tj. získat výhody pro člověka. Přírodní elementy jsou současným společenstvím chápány především jako zdroj výživy neboli objekt. Příroda je člověkem vnímána lhostejně a je označena za pouhé „prostředí“, předmět lidské manipulace. Jak se ukáže v další části této práce, mnohdy si člověk neuvědomuje, že samotný výraz *přírodní objekt*<sup>37</sup> není vhodný ani pravdivý ve vztahu k navzájem se ovlivňujícím přírodním elementům.
- 4) Etické normy a pravidla jsou platné pouze v lidském světě a nevztahují se na interakci se světem přírodním. Antropocentrický člověk nevnímá přírodní elementy jako živé, lidský způsob interakce s přírodou je totožný jako kontakt s objektem.
- 5) Další vývoj přírody je považován za proces, který musí být podřízen procesu lidského rozvoje.
- 6) Činnosti v oblasti ochrany přírody jsou diktovány potřebou chránit přírodní prostředí pro využití budoucími generacemi. Míra exploatace neustále roste: „Po tisíciletí připadalo lidem samozřejmé, že budou mít a chtít tolik, kolik měli jejich předkové. Dnes nám připadá samozřejmé chtít a mít víc, než měla předešlá generace.“<sup>38</sup>

### 1.3.2. Biocentrická environmentální etika

„Biocentrismus je nenáboženská ideologie, etický koncept nebo vědecký přístup k ochraně životního prostředí, který upřednostňuje zájmy živých přírodních

---

<sup>36</sup>Tamtéž, s. 23.

<sup>37</sup> V tomto kontextu u slova objekt je kladen důraz na to, že je neživý.

<sup>38</sup>KOHÁK, Erazim. *Zelená svatozář: Kapitoly z ekologické etiky*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON). 1998. s. 22.

elementů před zájmy člověka v exploataci těchto elementů. Biocentrismus zakládá morální vztah ke všem živým entitám včetně rostlin.“<sup>39</sup>

Biocentrická etika vychází z konceptu etiky úcty k životu podle Alberta Schweitzera, pro něhož bylo životním posláním konat dobro. Albert Schweitzer (1875-1965) byl teolog, varhaník, spisovatel, humanista, filozof a praktikující lékař. Schweitzer byl velký altruista, angažoval se ve snahách přimět lidstvo dodržovat mír (např. aktivně propagoval zrušení jaderných zbraní).

V roce 1952 dostal Nobelovu cenu za svoji filozofický koncept *Úcty k životu* (*Ehrfurcht vor dem Leben*). Schweitzer se zaměřil na kritiku hodnotových základů moderní evropské kultury. Věřil, že evropská kultura ztratila svůj smysl, účel, následovala falešnou, katastrofální cestu, a viděl svůj úkol v tom, že jí dal nové duchovní a morální perspektivy. Dobrý člověk je dle Schweitzera ten, který chápe hodnotu každého tvora na planetě. Schweitzer tvrdil, že „eticky mezi námi není rozdíl: jsme všichni jeden život“<sup>40</sup>. Podstatou tohoto principu je „prokázat stejnou úctu k životu jak ve vztahu k mé vůli žít, tak ve vztahu k jakékoli jiné“<sup>41</sup>. Princip úcty k životu podle Schweitzera vyjadřuje podstatu etiky přesněji než soucit nebo dokonce láska, protože kombinuje sebezdokonalování se sebezapřením a potvrzuje nutnost dlouhodobé odpovědnosti.<sup>42</sup>

Pokračovatelem Schweitzerovy etiky úcty k životu je americký ekofilozof Paul Taylor. Dle něj mají jednotlivé živé bytosti vlastní hodnotu (inherentní ctnost), která nezávisí na jejich užitečnosti nebo zásluhách, a rovněž mají zopakovat kdo co své vlastní dobro nebo souhrn zájmů. Pokud je stvoření živé, je možné tvrdit, že ho člověk může ovlivňovat, může mu ublížit nebo mu naopak prospět. Proto musí být každá živá bytost uznána jako morální subjekt.<sup>43</sup> Podle Taylora je etický závazek k amébě stejný jako náš závazek k velrybě, protože vše živé má stejnou morální hodnotu a je teologickým centrem života.

---

<sup>39</sup>SKÝBOVÁ, Marie. *Etika a příroda*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2011., s. 110.

<sup>40</sup>KOHÁK, Erazim. *Zelená svatozář: Kapitoly z ekologické etiky*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON). 1998, s. 88.

<sup>41</sup>Tamtéž, s. 89.

<sup>42</sup>Tamtéž, s. 88.

<sup>43</sup>TAYLOR, Paul. *Respect for Nature: A Theory of Environmental Ethics*. Princeton: Princeton University Press. 1989, s. 14.

Taylor v publikaci *Respect for Nature* píše: „Činy jsou správné a povahové vlastnosti jsou morálně ctnostné, pokud vyjadřují určitý morální postoj, kterému říkám úcta k životu.“<sup>44</sup> Tento ekofilozof věří, že přijetím úcty k přírodě jako nejvyššího morálního příkazu se lidstvo zavazuje žít podle určitých normativních principů, které řídí vztah člověka k přírodě. Princip úcty k přírodě by dle Taylora měl být univerzálním zákonem pro všechny lidi, každý člověk by se ho měl držet bez ohledu na to, zda přírodu miluje nebo ne. Postoj úcty k přírodě je nezainteresovaný, protože nezávisí na osobním zájmu člověka (na rozdíl od lásky k přírodě).<sup>45</sup>

Biocentrismus se vyznačuje následujícími hlavními rysy:

- 1) Harmonický rozvoj člověka a přírody má nejvyšší hodnotu.
- 2) Odmítá hierarchický obraz světa: „Etická hodnota je vztažená na všechno živé bez ohledu na to, o jaký druh živého bytí se jedná. [...] Biocentrická koncepce neuznává, že reflexní vědomí jako specifický fenomén u člověka znamená jedinečnou, svébytnou kategorii v oblasti živé přírody.“<sup>46</sup>
- 3) Účelem interakce s přírodou není maximální uspokojení lidských potřeb, ale potřeb všech živých tvorů.
- 4) Povahu interakce s přírodou určuje „ekologický imperativ správně a pouze ten, který neporušuje stávající ekologickou rovnováhu“.<sup>47</sup>
- 5) Příroda a vše přirozené je vnímáno jako plnohodnotný předmět interakce s lidmi.
- 6) Etické normy a pravidla jsou rovnoměrně rozděleny mezi lidi a interakci s přírodním světem.
- 7) Rozvoj přírody a člověka je považován za proces vzájemně prospěšné jednoty.
- 8) Činnosti v oblasti ochrany přírody jsou diktovány potřebou chránit přírodu pro její vlastní účely.

---

<sup>44</sup>Tamtéž, s. 15.

<sup>45</sup>TAYLOR, Paul. *Respect for Nature*, s. 90-91

<sup>46</sup>ONDOK, Josef Petr, *Člověk a příroda*. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 199825 s.

<sup>47</sup>Tamtéž, s. 44.

### 1.3.3. Ekocentrická environmentální etika

Po zformování biocentrické etiky se objevila etika ekocentrická jako další environmentálně orientovaný směr. Český environmentální etik Bohuslav Binka vysvětluje jejich návaznost tak, že biocentrická environmentální etika je argumentačně založená na „morálních, nikoliv biologických argumentech; na znalosti evropské filosofie spíše než na znalosti fungování biotického světa“<sup>48</sup>. Ekocentrická etika je oproti tomu založená na argumentech vyjádřených „přírodovědně poučenou formou, podloženou znalostí reálného fungování konkrétních ekosystémů“<sup>49</sup>.

Za zakladatele ekocentrické environmentální etiky je považován Aldo Leopold. Byl to americký ekolog, významný obhájce udržitelného hospodaření v amerických lesích. V kruzích ochránců přírody je jeho dílo *Etika Země*<sup>50</sup> považováno za téměř posvátný dokument. *Etika Země* pojednává o potřebě změnit sebeidentifikaci člověka: musí se naučit vnímat svoji pozici na Zemi jakožto jejího obyčejného obyvatele, rovnocenného ve vztahu k ostatním, a naučit se respektovat práva dalších členů biotické komunity. *Etika Země* připomíná lidem jejich závazky vůči ostatním členům biotické komunity – povinnosti, které by šly nad rámec jejich vlastních ekonomických výhod. Podle Leopolda má biotická rovnost hodnotu ve filozofickém významu: „Určitá věc je správná, když směřuje k zachování celistvosti, stability a krásy biotického společenství. Směřuje-li jinam, je špatná.“<sup>51</sup> Nejvýznamnější překážkou, která stojí v cestě etice Země, je podle Leopolda izolace moderního člověka od Země. Moderní obyvatel města existuje v umělém, konstruovaném, sémiotickém světě – ve světě technologií a internetu. V souvislosti s biotickou rovností Leopold uvádí, že se člověk „z dobyvatele stává spolubydlícím“<sup>52</sup>.

Leopold je představitelem holistického přístupu, tzn. že „zachování integrity, stability a krásy biotického společenstva“<sup>53</sup> je pro něj základním východiskem. Biotické společenství je tedy pro něj jak člověk, tak i celá příroda. V souvislosti s tím Leopold řeší pojem práv přírody. Deklarace lidských práv by měla být podle

---

<sup>48</sup>BINKA, Bohuslav. *Environmentální etika*. Brno: Masarykova univerzita, s. 92.

<sup>49</sup>Tamtéž, s. 92.

<sup>50</sup>ALDO, Leopold. *A Sand County Almanac*. New York: Oxford University Press, 1949.

<sup>51</sup>ALDO, Leopold. *Obrázky z chatrče a rozmanité poznámky*. Prešov: Abies, 1995, s. 254.

<sup>52</sup>BINKA, Bohuslav. *Environmentální etika*. Brno: Masarykova univerzita, s. 93.

<sup>53</sup>ALDO, Leopold. *Obrázky z chatrče a rozmanité poznámky*. Prešov: Abies, 1995, s. 234.

něho uplatňována „nejen na oblast lidského společenství, ale i na členy celé biotické komunity. Právo na život a na uplatnění musí patřit všem členům biotického společenství.“<sup>54</sup> Jelikož *oikos* je společný domov pro všechny tvory, neuznávání práv všech obyvatel Země může ohrožovat i lidský život.

Pravidlo biotické rovnosti v rámci ekocentrismu uvažuje nad otázkou přelidnění a dle dalších představitelů tohoto směru, např. dle filozofů J. B. Callicotta a H. Rolstona, západní svět nemá pomáhat překonat hladomor v třetím světě. Ekocentrismus tedy hluboce zasahuje do hodnot obvyklých pro současného člověka a decentralizuje člověka v hierarchii ekosystému.

#### **1.3.4. Hlubinná ekologie (*deep ecology*)**

Hlubinná ekologie je radikálnějším odvětvím biocentrismu, jehož zakladatelem a hlavním myslitelem je norský filozof Arne Næss. Dle autora je ekologická věda ta, která se zabývá pouze fakty a logikou, a nemůže tedy poskytnout odpověď na etické otázky, jak by člověk měl žít. To vyžaduje ekologickou moudrost. Hlubinná ekologie rozvíjí tuto moudrost prostřednictvím hlubokých zkušeností (*deep experience*), hlubokých dotazů (*deep questioning*) a hlubokého odhodlání (*deep commitment*).<sup>55</sup> Všechna tři ustanovení tvoří jeden propojený systém. Každé z nich podporuje ostatní a zároveň vytváří onen systém, který Næss nazval ekofíí. Ta se rozvíjí v jednotnou filozofii bytí, myšlení a jednání, která ztělesňuje ekologickou moudrost a harmonii.<sup>56</sup> Næss, stejně jako biocentristé, popíral myšlenku, že živá stvoření mají relativní hodnotu, podle níž by mohla být hierarchizována.

Například „důkaz“, že zvíře nemá věčnou duši, logiku nebo vědomí (vyšší vědomí), byl použit k představení člověka jako nadřazeného nad jinými zvířaty. Næss tvrdí, že z hlediska životního prostředí „právo všech forem života na život je univerzálním

---

<sup>54</sup>ONDOK, Josef Petr, Člověk a příroda. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 1998. s. 36-37.

<sup>55</sup>NAESS, Arne. *The shallow and the deep, long-range ecology movement. A summary.* Inquiry, 16:1-4, 95-100, 1973 DOI: 10.1080/0020174730860168295-100

<sup>56</sup>NAESS, Arne. *Ekologie, pospolitost a životní styl.* Tulčák: Abies..1998. s. 55.

právem, které nelze měřit. Žádný druh nemá větší právo na život a vývoj než kterýkoli jiný druh.“<sup>57</sup>

Næssovo pojetí hlubinné ekologie se opírá o pojmy *seberealizace člověka* a *biosférická rovnost*. Vedle seberealizace jako procesu uplatnění vlastních možností a schopností existuje ještě jiná cesta, charakterizovaná solidaritou a empatií k druhým, v níž jde o seberealizaci prostřednictvím identifikace (tedy sdílení radostí a strastí) s druhými.<sup>58</sup> A právě seberealizace skrze empatii je podle Næsse jediná cesta k úplné seberealizaci: „Duchovní růst či rozvoj začíná tehdy, když přestáváme chápat sebe sama jako izolovaná a malicherná soutěžící ego a začínáme se ztotožňovat s druhými z naší rodiny či z okruhu přátel a nakonec s lidským rodem.“<sup>59</sup>

Propagátoři Næssových myšlenek v sedmdesátých letech, ekologický sociolog Bill Devall a filozof George Sessions, považují normativní princip hlubinné ekologie za princip, který – v souladu s duchovními tradicemi mnoha světových náboženství – přesahuje moderní západní „já“ jako izolované ego, usilující především o hedonistické potěšení nebo úzké chápání osobní spásy v tomto životě nebo v budoucnosti. Tento sociálně naprogramovaný pocit úzkého osobního nebo sociálního „já“ člověka dezorientuje a nechává ho modlit se k těm idolům nebo módě, které aktuálně ve společnosti nebo sociální skupině převládají. Jedinec je tímto zbaven možnosti zahájit hledání své vlastní jedinečné duchovně-biologické osobnosti. V hlubinné ekologii však smysl vlastního „já“ vyžaduje další růst a zralost, předpokládá ztotožnění se nejen s celým lidstvem, ale také se zbytkem světa, který k lidské rase nepatří. Dle autorů je potřeba se dívat za naše úzké současné kulturní hodnoty a víru, za naše konvenční chápání času a místa, čehož lze nejlépe dosáhnout meditativním procesem hlubokého dotazování. Pouze tak člověk může doufat, že se stane plně dospělým a jedinečným jednotlivcem.<sup>60</sup>

Hlubinná ekologie se snaží obsáhnout všechny úrovně existence a někteří ji mohou považovat až za radikální; současné západní společnosti se více ztotožňuje

---

<sup>57</sup>DRENGSON, Alan. *The Deep Ecology Movement: An Introductory Anthology*. Berkeley: North Atlantic Books 1995. s. 55.

<sup>58</sup>ONDOK, Josef Petr. *Člověk a příroda*. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 1998. s. 31–32.

<sup>59</sup>BINKA, Bohuslav. *Analýza hlubinné ekologie*. Brno: Masarykova univerzita, 2008. s. 100.

<sup>60</sup>DEVALL, Bill, SESSIONS, George: *DEEP ECOLOGY*, Salt Lake City: Gibbs Smith Publisher Peregrine Smith Books. 1985, s. 264.

s antropocentrickým pohledem, protože staví do středu pozornosti lidi. Naučit se žít v souladu s životním prostředím je ovšem prospěšné, protože ukončení globální ekologické krize a dosažení skutečné environmentální udržitelnosti bude vyžadovat přehodnocení společenských hodnot. Jeden ze způsobů je vzdělávání. Trvale udržitelný rozvoj se snaží pomoci studentům porozumět jejich vzájemné provázanosti s celým světem, stát se kreativními řešiteli problémů a aktivními občany a osobně a intelektuálně se podílet na formování společné budoucnosti lidstva. Dalším způsobem, jak se jedinec může intuitivně propojit se světem kolem sebe, je tělesný pohyb a tanec, díky němuž „najdeme schopnost dosáhnout smyslové harmonie“<sup>61</sup>.

### 1.3.5. Sociálně ekologická environmentální etika

Sociálně ekologická environmentální etika shledává „příčiny ekologické krize ve společenských vztazích“<sup>62</sup>. Základním východiskem sociálně ekologické environmentální etiky je, že společnost je anti ekologická tím, že člověk se snaží přírodu zmocnit. Hlavní představitel této teorie, americký filozof a politický aktivista Murray Bookchin, vidí původ problému v panském postoji člověka vůči přírodě, který vyvěrá ze „vztahů hierarchie a dominance mezi lidmi“<sup>63</sup>. Sociální ekologie spatřuje řešení ekologické krize v návaznosti na kritiku „dnešních technologií, společenského uspořádání a zejména kapitalismu“<sup>64</sup>.

Kromě toho, že technologický rozvoj zrychluje devastaci Země, přináší také negativa spojená se stylem práce: dnešní zaměstnavatel tlačí své pracovníky k větší produktivitě, lidé spotřebovávají více potravin, jež jsou ale plné chemických elementů škodlivých pro zdraví, které se používají za účelem dosažení rychlejšího růstu těchto surovin.

Další představitelka této teorie, Američanka Chaia Heller, chápe biotechnologii v širším kontextu „nejen jako vědecký postup, způsob manipulace s vlastnostmi živých organismů, ale i jako součást nového způsobu výroby, způsobu myšlení

---

<sup>61</sup>NAES, Arne. *Ekologie, pospolitost a životní styl*. Tulčák: Abies. s. 37.

<sup>62</sup>ŠMAJS, Josef, BINKA, Bohuslav, ROLNÝ, Ivo. *Etika, ekonomika, příroda*. Praha: Grada, 2012. s. 109

<sup>63</sup>Tamtéž, s. 109

<sup>64</sup>Tamtéž, s. 109.



a způsobu vytváření přírody i lidské společnosti“<sup>65</sup>. Autorka uvádí pojem *rekombinace*, což je „skládání nových produktů z částí k tomu účelu buď vyrobených, nebo získaných rozložením něčeho jiného, již dříve vyrobeného“<sup>66</sup>. Tvrdí, že tento způsob výroby je v dnešní době běžný i pro kulturu: „Kulturní artefakty jsou redukovány pouze na zdroj, na shluk informací, který může být jakkoli rozložen a jeho části použity k tvorbě nových produktů.“<sup>67</sup> Hlavním problémem tedy je, že kulturní produkty jsou vytvořeny motivací k zisku a postrádají spontánnost a originalitu. Produkty kultury se staly „produkty zákazníkovi na míru“<sup>68</sup>. Bookchin podotýká, že „vše, co je kulturně zajímavé a plní koncertní haly a divadla (...) je recyklovaný produkt generací, které jsou už mrtvé, nebo umírají“<sup>69</sup>.

Bookchin kritizuje globální kapitalistickou tržní ekonomiku a hlavní problém spatřuje v nekontrolovatelném hospodářském růstu, odrážejícím se na jednotlivých subjektech a na vztazích jednotlivců. Zmíněnou problematiku pojmenovává vystihujícím výrazem *grow-or-die* – subjekt v současném kapitalistickém tržním systému musí být konkurenceschopný, aby přežil. Dle Bookchina je ale tento boj o přežití v opozici s morálními hodnotami: „Vlastnosti, které v nás pěstuje participace v tržních vztazích, jako sobectví, lhovost a chamtivost, vytlačují starší – původní a lidskému myšlení přirozené hodnoty, jako jsou spolupráce, vzájemná úcta a pocit sounáležitosti.“<sup>70</sup>

Američtí historici Peter Staudenmaier a Jay Driskel kritizují kapitalistický systém jako takový a vymezují jej pomocí sedmi znaků:

- 1) Logika produkce zboží v kapitalismu spočívá ve tvorbě zisku, a ne za tím účelem, aby splnila společenské poslání.
- 2) Trh a tržní vztahy se snaží proniknout do všech sfér života.
- 3) Soukromé vlastnictví, které upřednostňuje soukromý zisk prodejců produktů nad společenskou hodnotou těchto produktů.

---

<sup>65</sup>BINKA, Bohuslav. *Environmentální etika*. Brno: Masarykova univerzita. s. 107.

<sup>66</sup>HELLER, Chaia. *McDonalds, MTV, and Monsanto: Resisting biotechnology in the Age of Informational Capital*. In: ŠMAJS, Josef, BINKA, Bohuslav, ROLNÝ, Ivo. *Etika, ekonomika, příroda*. Praha: Grada, 2012. s. 110.

<sup>67</sup>Tamtéž, s. 110.

<sup>68</sup>Tamtéž, s. 111.

<sup>69</sup>Tamtéž, s. 111.

<sup>70</sup>BINKA, Bohuslav. *Environmentální etika*. Brno: Masarykova univerzita. s. 109.

- 4) Námezdní práce coby systém, ve kterém člověk prodává svoji práci, aby přežil. Zejména hierarchický systém, ve kterém management rozhoduje, kdo co dělá, autoři považují za nedodržování základů demokratických hodnot.
- 5) Akumulace (kapitálu) skrze vykořisťování (zdrojů).
- 6) Imperativ růstu – grow-or-die.
- 7) Odcizení v mezilidských vztazích – dle autorů kapitalismus není jen ekonomický systém, ale také systém mezilidských vztahů<sup>71</sup>: „Soupeření a snaha o zisk pronikly i do vzdělávání, rodinného a duchovního života a vůbec do všech mezilidských vztahů. Proto už nemůžeme hovořit jen o kapitalistickém hospodářství, ale o celé kapitalistické (tržní) společnosti.“<sup>72</sup>

#### 1.4.1. Shrnutí

Byly popsány základní koncepty environmentální etiky. Výklad byl rozdělen na pojednání o antropocentrické environmentální etice a o neantropocentrických směrech, aby se tím zvýraznil jejich rozdíl. Dále byly představeny základní směry ekologicky orientovaných směrů, přičemž je potřeba připomenout, že ve skutečnosti je takových konceptů a teorií ještě mnohem více. V rámci této práce nebyly zmíněny všechny směry environmentální etiky, jelikož cílem této podkapitoly bylo představit postuláty, na kterých se zakládá neantropocentrická etika obecně; chybí např. zoocentrická environmentální etika, teocentrismus nebo ekofeminismus. Z výše napsaného textu by měl být dále akcentován fakt, že otázky etiky zasahují do všech sfér života člověka. Environmentální etika poukazuje na komplexitu světa a na to, jak jsou všechny přírodní elementy propojené s člověkem a jak je člověk skrze uměle vybudovaný systém (např. kapitalismus) schopen ovlivnit ekosystém.

---

<sup>71</sup>STAUDENMAIER, DRISKELL, *From a Critique of Corporative Power to a Critique of Capitalism*. In HELLER, C.: *Bringing: Democracy Home*. New York: STOST 1998, s. 21. In: ŠMAJS, Josef, BINKA, Bohuslav, ROLNÝ, Ivo. *Etika, ekonomika, příroda*. Praha: Grada, 2012. s. 112.

<sup>72</sup>Biehl, J., Bookchin, M. *The Politics of Social Ecology – Libertarian Municipalism*. New York: Black Rose Books 1998, IN: ŠMAJS, Josef, BINKA, Bohuslav, ROLNÝ, Ivo. *Etika, ekonomika, příroda*. Praha: Grada, 2012.. s. 113.

## 2. Člověk, příroda a politicko-sociální systém

Environmentální etiky demonstované výše ozvláštňuje ten fakt, že v současné době západní svět bezesporu žije v souladu spíše s etikou antropocentrickou: lidstvo funguje v nadbytku surovin a zdrojů a zamýšlení se nad tím, že tyto zdroje nejsou nekonečné, zůstává na institucionální, politické i sociální úrovni jen tématem k diskusi. Světové hospodářské a ekologické krize ale jasně ukazují, že procesy probíhající v přírodě, společnosti a světové ekonomice jsou propojené a vzájemně se ovlivňují. Činnost lidského života probíhá v systému propojení ekonomiky – ekologie – společnosti. Změna klimatu a postupné vyčerpání přírodního kapitálu ohrožují jak úspěšné fungování světové ekonomiky, tak i samotnou existenci lidstva. Proto je potřeba reflektovat téma ekologie v globálním sociálně-politickém kontextu.

### 2.1 Tři ekologie – propojenost eko, politiky a mentálnosti

Francouzský filozof Felix Guattari a jeho koncept ekosofie, o níž psal již v roce 1984 ve své publikaci *The Three Ecologies*<sup>73</sup>, rozšiřuje chápání ekologie skrz eticko-politickou artikulaci, která se v ekologickém diskurzu stala nezbytným důsledkem technologického pokroku. Ať se tedy nacházíme kdekoli, setkáváme se se stále stejným paradoxem: na jedné straně stojí nepřetržitý vývoj nových vědeckých a technických prostředků, které jsou potenciálně schopné řešit hlavní environmentální problémy a obnovení rovnováhy na planetě prostřednictvím společensky užitečných činností. Na druhé straně se nachází neschopnost organizované veřejnosti využít sílu a úroveň myšlení jako subjektu a přimět je pracovat.<sup>74</sup> Praktickou ukázkou je např. ekologická katastrofa v Černobyli, která měla ještě větší rozsah kvůli nastavení sociálních vztahů uvnitř tehdejšího Sovětského svazu. Tyto sociální vztahy a chování jedinců jsou určovány politickým systémem.

Felix Guattari pojmenoval vazby mezi sociálními a technologickými systémy. Svůj pojem *ekosofie* definuje jako etickou a politickou artikulaci v souladu se třemi oblastmi životního prostředí: ekologie životního prostředí, ekologie sociálních

---

<sup>73</sup>GUATTARI, Felix. *The Three Ecologies*. Bloomsbury Publishing PLC, 2008.. s. 128.

<sup>74</sup>Tamtéž, s. 30.

vztahů a mentální ekologie lidské subjektivity.<sup>75</sup> Jak je uvedeno v *The Three Ecologies*, tato nová koncepce propojenosti ekologií by měla vést k odlišnému způsobu vedení politiky. Tři ekologie nejsou přesně vymezenými oblastmi, naopak se jedná o průsečíky mezi ekosystémy, mentální ekologií a ekologií sociální.

Felix Guattari poznamenal, že primárním zdrojem environmentální nerovnováhy je právě „globální integrovaný kapitalismus“<sup>76</sup>, který vyvolává intenzivní vědecké a technologické průmyslové transformace. Současná situace je specifická nejen hrozbou ničení životního prostředí, ale také zhoubným vlivem na další oblasti: sféru sociálních vztahů a lidské subjektivity. Jako příklad z těchto oblastí autor zmiňuje vztahy jak blízké, tak i kolektivní. Příbuzenské vztahy současného individua/lépe jedince mnohdy mají minimální úroveň blízkosti, jelikož je rodinný život otráven konzumací obsahů masových médií.<sup>77</sup> Dále kritizuje i rodinu a manželské vztahy, nazývá je „zkonstatěnými“, jakousi standardizací chování. Guattari tvrdí, že skutečnou odpověď na ekologickou krizi lze nalézt pouze v planetárním měřítku a za předpokladu, že dojde ke skutečné politické, sociální a kulturní revoluci, která přeorientuje cíle produkce hmotných a nehmotných hodnot.<sup>78</sup> Aby lidstvo mohlo překonat kapitalismus, je potřeba přehodnotit subjektivitu tak, aby přesáhla hranice dominanty subjektivity, individualismu, a v důsledku toho i úzkost a nervozitu z ekonomické konkurence. Dle Guattariho je to možné pouze cestou většího povědomí každého subjektu o komplexitě a propojení všeho na planetě. Skrz takové komplexní uvědomění je následně možná i komplexní změna v sociální a politické sféře. Cesta z ekologické „slepé uličky“ tedy vyžaduje revoluci jako událost, která „rozdělí“ obvyklý „objektivní“ svět.

## 2.2 Současná kultura je antipřírodní

Žijeme v kapitalismu, který určuje lidské chování, tlačí jedince ke konkurenceschopnosti a produktivitě. Jak bylo zmíněno výše, z hlediska sociální environmentální etiky v takovém systému lidé mnohdy zanedbávají morální

---

<sup>75</sup>Tamtéž, s. 13.

<sup>76</sup>Tamtéž, s. 28.

<sup>77</sup>Tamtéž, s. 27.

<sup>78</sup>Tamtéž, s. 33.

hodnoty k sobě navzájem, a proto na přemýšlení o důsledku naší činnosti v měřítku ekosystému nezbyvá prostor.

Z hlediska ontologie českého filozofa Josefa Šmajse je současná kultura antipřírodní, přičemž v publikaci *Ohrožená kultura* uvádí, že kultura je „velmi často chápána úzce a jednostranně: jen jako kultura duchovní, tj. jako vědění, umění, hodnoty a chování, a někdy dokonce jen jako umělecká zábava“<sup>79</sup>. Nicméně kultura je v zmíněné publikaci chápána za prvé jako všechno, co je „výsledkem či souhrnem lidských činností“<sup>80</sup>, za druhé širších časových souvislostí – dnešní kultura je výsledkem příčin a následků činnosti mnoha generací před námi. Nadřazený vztah člověka nad přírodou je podmíněn historií, spojen s představiteli karteziánského myšlení. Šmajse argumentuje tím, že ještě v renesanci pojmy *člověk* a *příroda* byly ve filozofii nahrazeny „instrumentálními pojmy subjekt a objekt“<sup>81</sup>. Dále uvádí, že německý filozof Johann Gottlieb Fichte pojímá přírodu „jako odcizený produkt činnosti člověka“<sup>82</sup>, představitel německého idealismu Georg Wilhelm Friedrich Hegel „jen jako jinobyetí ideje či jako rodiště a terén činnosti ducha“<sup>83</sup>. Dualita pojmů *objekt* a *subjekt* v kontextu vztahu člověk a příroda je sám o sobě antropocentrický – i proto je důležité zmínit, že vývoj spotřebitelské kultury začal ještě dávno před kapitalismem. V kontextu Šmajsovy teorie lze vývoj kultury z hlediska celé evoluce lidstva pojmenovat jako antropocentrický: „Odkakživa antropocentrický člověk si přírodu přivlastňuje a předělává ke svému okamžitému prospěchu, aniž by cítil respekt a pokoru před tím, že vesmír je rozsáhlý a mocný a že on sám je nepatrný a nicotný a že jako pouhý evoluční experiment biosféry je gigantickým vesmírným strukturám lhostejný.“<sup>84</sup>

Šmajse je toho názoru, že v současnosti je málo účinné vyzývat ke změně individuálního chování, „protože ve světové kultuře dnes dominují velké nadnárodní ekonomické, technologické a informační subsystemy“<sup>85</sup>, v nichž se snaha jedince o správné chování vůči přírodě ztratí kvůli překážkám a demotivaci

---

<sup>79</sup>GUATTARI, Felix. *The Three Ecologies*. Bloomsbury Publishing PLC, 2008., s. 40.

<sup>80</sup>ŠMAJS, Josef. *Ohrožená kultura. Od evoluční ontologie k ekologické politice*. Zvláštní vydání, Brno, 1995, s. 40

<sup>81</sup>Tamtéž, s.41.

<sup>82</sup>Tamtéž, s. 42

<sup>83</sup>Tamtéž, s. 41-42.

<sup>84</sup>Tamtéž, s. 28.

<sup>85</sup>Tamtéž, s. 19.

způsobovaných silou nastavených rámců. Hlavní důvod tkví v tom, že vývoj lidstva je podmíněn cílem udělat náš život komfortnějším na úkor přírodních zdrojů planety. V dnešní době tento cíl dospěl ke snaze o nadbytek, což ještě více podporuje kapitalistický systém. „Antropocentrické hodnoty jsou totiž v dnešní kultuře institucionálně a technologicky zpředmětněny, do mnoha společenských subsystémů byly vestavěny již způsobem jejich vzniku, a proto z dnešní ‚morfologie‘ kultury vyplývá její ‚fyziologie‘, její fungování i řízení – její chování vůči člověku a přírodě.“<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup>Tamtéž, s. 19.

### 3. Problematika konceptualizace přírody pro účely ztělesnění v performativním umění

Následující část práce se – při zohlednění aspektu složitosti vztahu mezi člověkem a přírodou, který má silně antropocentrický charakter – bude věnovat problematice konceptualizace přírody, posléze pro účely jejího ztělesnění v performativním umění. Takové ztělesnění musí zahrnovat redefinování zmíněných vztahů a zároveň musí reflektovat přírodu v kontextu příklánějícím se spíše k biocentricky zaměřeným environmentálním etikám než k antropocentrickým. Pro nastínění problematiky vytváření konceptu z přírody bude představena práce filozofa Timothyho Mortona, představitele objektově orientované filozofie.<sup>87</sup> Jeho koncepcí hyperobjektů byla vybrána, jelikož popisuje charakteristické znaky přírody jako fenoménu. Zároveň Morton popisuje, proč je problém přírodu konceptualizovat, a to jak obecně, tak i např. konkrétně pro účely uměleckého ztvárnění.

#### 3.1. Vnímání přírody – hyperobjekt, fenomenálnost přírody

Jak bylo zmíněno výše, dle Šmajse se opozice člověk a příroda v historii filozofického myšlení konsekvantně vyvíjela, začínajíc novověkem ve spojení s karteziánským myšlením. Nejdříve byly v období renesance tyto pojmy nahrazeny termíny *subjekt* a *objekt*, což Šmajš považuje za přímý důkaz silně antropocentrického myšlení. Objekt je v tomto kontextu nazývána příroda, čímž je jí odebrána „přiměřená svébytnost, řád, schopnost tvořivosti a evoluce“<sup>88</sup> a přidělena pouze vlastnost „objektivní existence“<sup>89</sup>.

Filozof Timothy Morton nabízí koncept hyperobjektů, který pozměňuje dosavadní chápání přírody. V publikaci *Hyperobjects Philosophy and Ecology after the End of*

---

<sup>87</sup>Objektově orientovaná ontologie (OOO) myšlenkovou školou 21. století ovlivněnou Martinem Heideggerem, která odmítá privilegium lidské existence nad jinými než lidskými objekty. To je v rozporu s tím, co nazývá „antropocentrismem“ Kantovy koperníkovské revoluce, v nichž se říká, že fenomenální objekty odpovídají mysli subjektu, a tak se stávají produktem lidského poznání. Objektově orientovaná ontologie tvrdí, že objekty existují nezávisle (jako Kantova noumena) lidského vnímání a nejsou ontologicky vyčerpány svými vztahy s lidmi nebo jinými objekty.

<sup>88</sup>ŠMAJS, Josef. *Ohrožená kultura. Od evoluční ontologie k ekologické politice*. Zvláštní vydání, Brno, 1995. ISBN: 80-85436-38-8. s. 42.

<sup>89</sup>Tamtéž, s. 42.

*the World*<sup>90</sup> pojednává o „záhadných hyperobjektech“, neboť v knize nelze najít jejich podrobnou definici. Navzdory skutečnosti, že podle Mortona takový přístup vypadá jako postmodernistický<sup>91</sup> (tzn. známá fakta a dojmy se rozpadají, ztrácí svůj osobní charakter a jsou označovány těmito mystickými hyperobjektivními „entitami“), je nutné se o co nejpřesnější definici alespoň pokusit.

Jako odpověď na otázku, co jsou hyperobjekty, Morton uvádí tyto jejich charakteristické znaky: jsou to viskózní a „lepkavé“ bytosti; nejsou lokální, což znamená, že jsou široce distribuovány v čase a prostoru; mají dočasnost – vytvářejí časoprostorové „trychtýře“; zabírají vícerozměrný fázový prostor; a nakonec projevují své účinky interobjektivně (tzn. entity jsou zprostředkovávány v jejich smyslovém sdíleném prostoru, který je dán interakcemi estetických vlastností předmětů).<sup>92</sup> Dále bude každá z těchto vlastností rozebrána detailněji.

Dle Mortona je hlavním zdrojem ekologické krize globální oteplování, i když autor v knize poskytuje řadu dalších zdrojů: od plastových kelímků roztroušených po zemi spojujících se v hyperobjekt až po těžbu a využívání ropy. Morton zdůrazňuje, že hyperobjekty ovlivňují sociální a duševní prostor člověka. Jsou také zodpovědné za „konec světa“, protože „jako pozadí událostí je svět objektivizací hyperobjektů: biosféra, klima, evoluce, kapitalismus (ano, je možné, že ekonomické vztahy tvoří hyperobjekty)“<sup>93</sup>. Hyperobjekty otevírají nový milník v historii lidstva – „fázi pokrytectví, slabosti a podřadnosti“, kterou Morton nazývá „érou asymetrie“, tedy érou, kdy „síly našeho poznání směřují k sebezničení“<sup>94</sup>. Je nutné upravit optiku a vidět „neviditelné“: globální oteplování je hyperobjekt, jehož rozptýlenými částmi jsou kapky deště, tsunami, seismická aktivita atd.

Další vlastností hyperobjektů je vazkost (*viscosity*): Dle Mortona jsou hyperobjekty vazké – jako důkaz tohoto tvrzení zmiňuje známý fakt při řízení automobilu. Když se podíváme do bočního zrcátka, víme, že objekty v zrcátku jsou blíže, než se zdá. Morton dospívá k názoru, že „vzdálenost“ je pouze psychickým a ideologickým

---

<sup>90</sup>MORTON, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World* (Posthumanities) University of Minnesota Press, 2013. 240 s.

<sup>91</sup>Tamtéž, s. 14.

<sup>92</sup>Tamtéž, s. 17.

<sup>93</sup>Tamtéž, s.130.

<sup>94</sup>Tamtéž, s. 200.



konstruktem navrženým k tomu, aby ochránil člověka před blízkostí věcí.<sup>95</sup> Ve skutečnosti ale jsou hyperobjekty všude kolem nás, akorát je člověk nedokáže vnímat v jejich celistvosti. Hyperobjekty jsou mnohostěnné a člověk je nedokáže vnímat hned ze všech stran – lze vnímat jen znaky toho, co je součástí našeho kontextu. Jako příklad Morton uvádí: „Čím více vím o globálním oteplování, tím víc si uvědomuji, jak je to všudypřítomné. Čím více o evoluci objevuji, tím více si uvědomuji, jak je celá moje fyzická bytost zachycena v její síti.“<sup>96</sup> Hyperobjekty se drží jakéhokoli jiného objektu, kterého se dotknou, bez ohledu na to, jak tvrdě se objekt snaží odolat. Vazkost Morton popisuje jako „všechno je odrazem mě“<sup>97</sup>.

Nelokálnost (*nonlocality*): Nelokálnost jako pojem je převzata z kvantové fyziky, čerpá z Einsteinova konceptu fyzické reality. Před provedením experimentu lze předpovědět výsledek experimentu (nebo pravděpodobnosti možných výsledků). Například víme jistě, že pokud skočíme, se 100% pravděpodobností opět dopadneme na zem a nezůstaneme se vznášet ve vzduchu. Nemusíme skákat, abychom zkontrolovali správnost tohoto předpokladu, a proto tato skutečnost patří do kategorie fyzické reality. Princip lokality, který zavedli Einstein spolu s celá jména Podolským a totéž Rosenem v roce 1935, spočívá v tom, že fyzickou realitu nelze změnit akcí na vzdáleném objektu, který ji přímo neovlivňuje. Nelokálnost tedy narušuje naše pojmání přímé návaznosti a propojenosti příčin a následků.

Hyperobjekty jsou distribuovány po celém prostoru a v čase tak široce, že jejich souhrn nelze realizovat v žádném konkrétním lokálním projevu. Například globální oteplování je hyperobjektem, který ovlivňuje meteorologické podmínky, jako je např. formování tornád. Podle Mortona však subjekty nepociťují globální oteplování, ale zažívají pouze tornáda, protože ta způsobují poškození. Nelokálnost tedy popisuje způsob, jakým se hyperobjekt stává významnějším než místní projevy, které vytváří.

Vlnitá časovost (*temporal undulation*): Hyperobjekty jsou tak obrovské, že vyvracejí myšlenku, že prostor a čas jsou neměnné, konkrétní a konzistentní.

---

<sup>95</sup>Tamtéž, s. 27.

<sup>96</sup>Tamtéž, s. 29.

<sup>97</sup>Tamtéž, s. 33.

Fázování (*phasing*): Podstata fázování hyperobjektů spočívá v tom, že zabírají vícerozměrný fázový prostor, a proto je trojrozměrný člověk nedokáže vidět v celku. Hyperobjekty se tedy objevují a mizí v trojrozměrném prostoru; takové objevení se a zmizení je součástí funkce našeho ohraničeného lidského vnímání. To, co zažíváme jako pomalé pravidelné opakování nebeské události, jako je stmívání nebo kometa, představuje nepřetržitou podstatu, otisk, který se pouze na určitý časový úsek objeví v našem sociálním nebo kognitivním prostoru.<sup>98</sup> Morton tvrdí, že *klima*, *prostor* nebo *prostředí* jsou objekty vyššího rozměru, které přímo nevidíme. Jako příklad uvádí: „Když mi kape na hlavu déšť, tak je klima deštivé. Ale jediné, co cítím, jsou kapky deště a mezery mezi kapkami deště.“<sup>99</sup>

Interobjektivita (*interobjectivity*): Hyperobjekty jsou tvořeny vazbami mezi více objekty. Objekty proto mohou vnímat stopu hyperobjektu pouze na jiných objektech, které jsou odhaleny jako zdroj informací. Například globální oteplování je výsledkem interakcí mezi sluncem, minerály a oxidem uhličitým mezi jinými objekty. Globální oteplování je však patrné díky úrovním emisí, změnám teploty a hladinám oceánů.

### 3.2 Příroda jako koncept

Co si umělec má představit pod pojmem příroda? V čem je problém ztělesnění tématu ekologie nebo přírody? Co slovo příroda znamená pro současného jedince? Timophy Morton píše, že příroda nepředchází vzestupu kapitalistické výroby. Byl to kapitalismus, který vytvořil mýtus zvaný *příroda* – který je využitelný a zajišťuje extrakci nadhodnoty: „jedná se o nekvalitní reziduum nacházející se na každém konci výrobního procesu“<sup>100</sup>.

Je důležité objasnit si pojem *příroda*, který lze nahlížet z mnoha různých úhlů, a proto existuje množství definic. Je důležité definovat přírodu jako pojem, ze kterého umělci čerpají pro mediaci.<sup>101</sup> Tento pojem se v této práci řeší v rámci

---

<sup>98</sup>Tamtéž, s. 74.

<sup>99</sup>Tamtéž, s. 76:

“When it rains on my head, climate is raining. (...) But what I feel are raindrops, and gaps between raindrops...”

<sup>100</sup>Tamtéž, s. 140.

<sup>101</sup> V oboru mediálních studií je mediace brána jako proces zprostředkování sdělení prostřednictvím médií, využívá se potenciál médií být nejdůležitějším informačním zdrojem společnosti. – Zde třeba

vztahů objektu a subjektu. Timothy Morton ve své publikaci *Ecology without Nature*<sup>102</sup> nabízí pohled na ekologii, který dekonstruuje samotný koncept přírody, a považuje ho za konstrukt nepřirozený a umělý (vytvořený člověkem) – argumentuje tím, že člověk nedokáže vnímat přírodu v její fenomenálnosti.<sup>103</sup> Na příkladu znaků hyperobjektů lze dojít k závěru, že příroda je souhrn jevů a fenoménů, který je však natolik komplexní a nepostihnutelný lidskou myslí, že jej nelze jednoznačně definovat. Při zamýšlení nad problematikou definice přírody je jedním z možných hledisek hledisko přírodovědecké: Příroda je souhrnem všech prozkoumaných i ještě neprozkoumaných chemických elementů, fungujících podle fyzikálních zákonů. Z objektivního hlediska je tedy příroda vše, co existuje na planetě. Kromě „živých objektů“ (např. rostlin a zvířat) tedy příroda zahrnuje vše, co lidstvo považuje a priori za antipřírodní, tedy produkty, které jsou vytvořeny z přírodních elementů, např. lžíce nebo počítač.

Proto není jasné, co má ztělesňovat herec v představení tematizujícím přírodu, jelikož v tomto kontextu se skrze svou nepřesnost příroda jako koncept stává efemérní. Kupříkladu takové ekologické jevy, jako jsou např. biosféra nebo klima (jak už bylo zmíněno výše), jsou pro člověka prakticky neuchopitelné fenomény, které obsahují kromě konkrétních elementů ekosystému, např. zvířat nebo rostlin, také různé složité a mnohdy nepředvídatelné interakce mezi všemi chemickými elementy planety. Morton jako příklad uvádí „konstrukci této sady: ptáci, ryby, savci. Ale už z podstaty je vždy něco, co do té sady nepatří. Pojďme přidat neživé formy, jako například železo nebo křídou, které jsou vytvořeny živými formami života, stejně jako většina zemského povrchu. Tato sada vylučuje to, co leží pod povrchem, například elektromagnetické pole okolo země, které nás chrání před přímými slunečními paprsky, a umožňuje tím život na Zemi.“<sup>104</sup> Proto jsou způsoby, kterými lze přírodu zobrazit, nestálé.

---

ještě kontextualizovat. Typu tato teze zapsána v rámci přednášky atp.PhDr. Jan Jirků, PhD. (přednášející), v rámci předmětu Nová média a společnost JJM335, FSV UK, 25. 4. 2019

<sup>102</sup>MORTON, Timothy. *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Harvard University Press; First Edition. 2009. 264 s.

<sup>103</sup>Tamtéž, s. 64.

<sup>104</sup>Tamtéž, s. 64.

“I go about constructing this set: birds, fish, mammals (...) Yet by definition the set always excludes something. Let us add nonliving forms such as iron deposits and chalk hills, which are made of lifeforms - as are most of the top levels of Earth's crust. This set excludes what lies below the crust

Příroda také existuje mnohem déle, než může poznat lidská fenomenálnost. Ekologie obecně zahrnuje myšlení o přírodě na časové a prostorové rovině, které přesahuje hranice našeho vnímání a chápání. To způsobuje opravdu velkou propast mezi fenoménem a věcí.<sup>105</sup> „Tyto časoprostorové stupnice – globální oteplování trvá například 100 000 let – podkopávají pouhou silou své velikosti předsudek, že existuje jedna relativně stabilní a rigidní časoprostorová dočasnost.“<sup>106</sup>

Problém zobrazování přírody v umění, jejíž efemérní charakter definoval Timothy Morton, spočívá v tom, že příroda není ani objekt, ani subjekt. Příroda je dle tohoto autora koncept, který lidstvo zkonstruovalo: „Příroda funguje jako koncept, jen když je normativní, a tato normativita je založena na rozdílu mezi přírodním a nepřírodním.“<sup>107</sup>

---

and, say, the electro magnetic shield around Earth that protects it from solarrays, and so enables life to evolve“

<sup>105</sup>Tamtéž, s. 67.

<sup>106</sup>Tamtéž, s. 67

„These spatiotemporal scales – global warming lasts for 100 000 years, for instance - undermine by sheer force of magnitude the prejudice that there is onere latively stable and rigid spatiotemporality.“

<sup>107</sup>Tamtéž, s.68.

“Nature only works as a concept when it is normative, and thi snormativity is predicated on a difference between Nature and non-Nature.“.

## 4. Eko performance

### 4.1 Role tance v protlačování eko hodnot

Jak lze definovat sociálně-politický kontext v západním světě dvacátého prvního století? Jednoznačně můžeme říci, že současný svět se řídí zásadami kapitalismu a ten bezpochyby ovlivňuje lidský život ve všech třech Guattarim popsaných rovinách životního prostředí. Sociálně-politické podmínky vždy tvoří určitý typ člověka, a to tím, že se musí těmto podmínkám přizpůsobit. André Lepecki v publikaci *Singularities: Dance in the Age of Performance*<sup>108</sup> chápe současné sociální, politické a kulturní paradigma jako neoliberalismus a reflektuje typ subjektivity člověka, který koresponduje s aktuálním systémem.

Lepecki odkazuje na amerického teoretika performance jméno McKenzieho, který ve své publikaci *Performor Else*<sup>109</sup> z roku 2001 popisuje proměňující se fenomén performance během dvacátého století ve dvou odlišných sférách – organizační performance (*organizational performances*) a kulturní performance (*cultural performances*), přičemž organizační jsou spojené se zavedením „efektivity“ ve státním, institucionálním, podnikovém a průmyslovém prostředí, zatímco kulturní kritizují dominující normy.<sup>110</sup> Organizační performance se spojila s kulturní a tento jev se stal ústředním aspektem neoliberalismu, který v sobě spojil trend produktivity a seberealizace skrze „permanentní sebeprezentaci – probíhající proces, kdy subjekt může najít seberealizaci, emoční sebevědomí a sociální integraci pouze prostřednictvím nekonečných pokusů reprezentace sebe sama“<sup>111</sup>. Italský sociolog a filozof Maurizio Lazzarato charakterizuje ideální subjekt neoliberalismu jako podnikatele, který je nejen efektivní, ale i kreativní. Za slabost

---

<sup>108</sup>LEPECKI, André. *Singularities: Dance in the Age of Performance*. Routledge; 1st Edition. 2016. 204 s.

<sup>109</sup>MCKENZIE, John. *Performor Else: From Discipline to Performance*. Oxfordshire: Routledge. 2001.

<sup>110</sup>Tamtéž, In: LEPECKI, André. *Singularities: Dance in the Age of Performance*. Routledge; 1st Edition. 2016.

<sup>111</sup>Tamtéž, s. 17.

“permanent self-display—an ongoing process where the subject can only find self-realization, emotional self-assurance, and social integration through endless re-presentations of self-performances.“

tohoto systému považuje vztah produkce a subjektivity, ze kterého vzniká fenomén produkce subjektivity.<sup>112</sup>

Teoretická politologie Wendy Brown pojmenovává citový model subjektu v neoliberalismu jako model finančních investic. Založit svůj citový život na modelu finanční investice ze subjektivního hlediska znamená, že každá z akcí musí být zaměřena na budoucí výnosy, zvyšování budoucí hodnoty „já“.<sup>113</sup> Současná subjektivita se v důsledku prolínání s ekonomickou rovinou zaměřuje na aspekt konkurenceschopnosti na trhu, čímž upozaduje ekologickou etiku a problém ekologické krize.

Dalším výrazným rysem subjektu v kapitalismu, potažmo neoliberalismu, je urychlenost a uspěchanost dnešní doby. Australská filozofka Teresa Brennan spojuje zrychlování času s imperativem rychlosti kapitalismu nebo s tím, čemu říká „hyperaktivní rytmus kapitalismu“<sup>114</sup>, což znamená, že „trvalý zisk kapitálu“ musí být stále více založen na rychlosti jeho získávání. Jedním ze zdrojů zisku kapitalismu, jak tvrdí Brennan, je stále rychlejší spotřeba přírodních zdrojů. Tedy to, co nazývá „živou přírodou“, je nekonečně spotřebováno, snižováno a vyčerpáváno ve snaze o zisk. Krátkodobá ziskovost závisí na rostoucím dluhu vůči přírodě, dluhu, který musí být vždy odložen, a to i za cenu přežití.<sup>115</sup> Brennan používá Lacanův koncept „sociální psychózy“ k vysvětlení charakteru chování subjektů. V důsledku zrychleného času rychlost nahrazuje přirozený čas. Společnost spotřebovává přírodní zdroje stále rostoucím tempem a také objektivizuje druhého, čímž se snižuje míra empatie k sobě navzájem. Brennan píše, že nejdůležitějšími příznaky psychózy jsou: neschopnost navázat spojení, víra, že jsme „jednotlivě obsažení“, a touha ega přerušit spojení mezi sebou a ostatními, příp. ukončit závislost na ostatních. Za toto narcistické odmítání spojení s ostatními je

---

<sup>112</sup>LAZZARATO, Maurizio. *Signs and Machines: Capitalism and the Production of Subjectivity. Semiotext(e)*, Los Angeles CA, 2014. s. 8.

<sup>113</sup>BROWN, Wendy. *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*. Zone Books, 2015. 296 s.

<sup>114</sup>BRENNAN, Teresa. *History After Lacan*, Oxfordshire: Routledge, 1993. ISBN-13: 978-0415011174. s. 146. In: THOMAS, Arden Elizabeth. *An embodied ecodramaturgy: Ecology and Performance in Contemporary Theater, Dance and Performance Art*. Stanford, 2013. Stanford University. Department of theater and performance. s. 145.

<sup>115</sup>BRENNAN, Teresa. *History After Lacan*, Oxfordshire: Routledge, 1993. s. 70.

zodpovědné binární myšlení, včetně dualismů mysl/tělo, subjekt/objekt, muž/žena, kultura/příroda.<sup>116</sup>

Jakou roli a funkci má tanec v současném sociálně-politickém systému? Podle Lepeckého tanec demonstruje životně důležitá, problematická témata, na nichž se zviditelňují politické, sociální, ale i jiné oblasti. Tanec samotný řešení nenabízí, ale slouží jako prostředek posunu vnímání těchto témat.<sup>117</sup> Současný tanec má ambici a tendenci kritizovat a reflektovat aktuální situaci. Otázkou je, jakými způsoby zobrazovat problematiku ekologie prostřednictvím umění, kde jsou hlavními výrazovými prostředky fenomenální tělo a subjektivita performerů. Tanec se po performativním obratu stal jednou z forem sebeprezentace, nikoliv reprezentace ve smyslu různé míry vyjádření subjektivity aktéra. Současné performativní umění se zakládá na subjektivitě aktéra a na určitém hledisku a názoru umělce.

Paradoxem tedy je, že tanec, jehož základním vyjadřovacím prostředkem je subjektivita, má za úkol tuto subjektivitu kritizovat. Lepecki zdůrazňuje, že „vzhledem k důrazu na sebe-uznání v rámci neoliberální subjektivity, vyjádřené skrze self(ie) kulturu a kompulzivní sociální sítě narcistického sebe-investování, musí tanec zůstat ostražitý a kritický, pokud jde o jeho základní důraz na osobu a na uznání tanečníka jako jedné z jeho hlavních estetických vlastností“<sup>118</sup>.

V systému západní divadelní tradice tance byla přítomnost tanečníka zážitkově spojena se „silnou narcistní schopností“ tanečníka, která byla historicky hlavním strukturovacím vektorem subjektivizace osoby tanečníka.<sup>119</sup> Odmítnutí tanečníka být centrem performance, a to zejména objevit se jako subjekt nebo osoba, je v kontextu neoliberálního investování do sebe velmi silnou změnou. Tímto Lepecki

---

<sup>116</sup>Tamtéž, s. 71.

<sup>117</sup>LEPECKI, André. *Singularities: Dance in the Age of Performance*. Oxfordshire: Routledge; 2016. s. 204.

<sup>118</sup>LEPECKI, André. *Singularities: Dance in the Age of Performance*. Oxfordshire: Routledge; 2016. 19 s.

„Given the emphasis on self-praise in neoliberal subjectivity, expressed by Self(ie) culture, and compulsive social-networking of narcissist self-investment, dance must remain vigilant and critical in regards its foundational emphasis on the person and on the praising of the dancer as one of its main aesthetic traits.”

<sup>119</sup>GIL, José. 2009. “Paradoxical Body.” In: *Planes of composition: dance, theory and the global*, edited by André Lepecki and JennJoy, s. 85–106. London; New York; Calcutta: Seagull Press. s. 89. In: LEPECKI, André. *Singularities: Dance in the Age of Performance*. Oxfordshire: Routledge. 2016.

přichází na myšlenku, že „člověka nelze chápat jako jedinou formu, které je předurčeno proudit životem“<sup>120</sup>.

Při zamýšlení se nad rolí kultury v kapitalistickém systému v obecnější rovině je důležité zmínit, že úkolem performativního umění je nezávislá reflexe současného sociálního dění. Problémem se tedy stává fakt, že kulturní instituce jsou součástí kapitalistického systému, tudíž také fungují dle imperativu růstu (grow-or-die). Musí tak být konkurenceschopné a prodávat obsah – musí být aktuálními, jinak na trhu nemají šanci přežít. V praktické části této práce bude dále představeno, jak se tento problém vyskytuje hned na několika rovinách: Pro konkurenceschopné kulturní instituce není jednoduché za prvé být ekologickými (nekupovat nové dekorace, kostýmy, necestovat) a za druhé nebýt spektakulárními, na čemž se performativní umění zakládá.

## 4.2 Eko a performance

Podle americké teatroložky Wendy Arons jsou pojmy *performance* a *příroda* problematické, pokud se mají (alespoň v západní tradici) zkombinovat. Jak již bylo v tomto textu mnohokrát řečeno, ekologie souvisí nejen se sociálně-politickým a vědeckým kontextem ekologických problémů, ale stává se také předmětem kulturní kritiky. Rolí performativního umění je v tomto kontextu schopnost problematizovat, reflektovat či přehodnocovat některé běžné představy o přírodě a objevovat nové způsoby myšlení o ekologickém světě. Britská teatroložka Lisa Woynarski v článku *A Brief Introduction to the Field of Performance and Ecology*<sup>121</sup> uvádí, že současná ekologická situace vytvořila nutnost zamyslet se nad způsobem konzumování zdrojů a složitými vztahy mezi lidmi a přírodním světem, což podle názoru autorky svědčí o ekologickém obratu myšlení. Umění by taky mělo ekologickou situaci reflektovat, neboť dle slov Wendy Arons je „vztah

---

<sup>120</sup>ESPOSITO, Roberto. 2011. *Third person: politics of life and philosophy of the impersonal*. Cambridge, UK: Polity Press. s. 140. In: LEPECKI, André. *Singularities: Dance in the Age of Performance*. Oxfordshire: Routledge; 2016. s. 17.

“In neoliberal self-investment, the refusal of the dancer to make an appearance, and particularly to appear as a subject, or a person, is a quite powerful affirmation. It reminds us vividly that “the person is not to be conceived of as the only form within which life is destined to flow”

<sup>121</sup>WOYNARSKI, Lisa. *A Brief Introduction to Performance and Ecology*. [online][cit. 20. 2. 2021] Dostupné z: [https://www.academia.edu/11045059/A\\_Brief\\_Introduction\\_to\\_Performance\\_and\\_Ecology](https://www.academia.edu/11045059/A_Brief_Introduction_to_Performance_and_Ecology) s. 1.



lidstva k životnímu prostředí otázkou naléhavého znepokojení a problémem, který může a měl by řešit každý, kdo se věnuje kritickým a intelektuálním činnostem, včetně divadelních umělců a vědců“<sup>122</sup>.

Poprvé v akademické sféře figuruje spojení oblastí performativního umění a ekologie v článku americké teatroložky Uny Chaudhuri *There Must Be a Lot of Fish in that Lake*<sup>123</sup> z roku 1994, ve kterém autorka argumentuje, že divadelní estetika je anti ekologická kvůli humanistickému a realistickému přístupu. Teatrologové, kteří reflektují danou sféru divadla a performance, např. Teresa May, Wendy Arons a Una Chaudhuri, se shodují v názoru, že současné divadlo akcentuje mezilidský konflikt.<sup>124</sup> Zrození ekologického divadla a performance znamená, že zobrazení konfliktu jiného druhu – lidského s ne-lidským a ne-lidského s ne-lidským – budou mít jiný charakter a budou reflektována jinými způsoby. „Teorie ekologického divadla a performance jako takové bude vyžadovat rekonceptualizaci povahy a účelu mimesis a bude vyžadovat hledání způsobů, jak na scéně představovat svět více než člověka, který bezpochyby má ‚jinou‘ povahu.“<sup>125</sup> Spojení ekologie a performativního umění vzniklo také z ekokritiky v literatuře. Přestože ekologie byla tématem mnoha akademických teatrologických článků a některých konferencí, podle Lisy Woynarski zůstává ekologické performativní umění na periferii dramatického divadla a performance studies.<sup>126</sup>

---

<sup>122</sup>ARONS, Wendy, MAY, J. Theresa. *Reading in Performance and Ecology*. New York: Palgrave Macmillan. 2012.

“humanity’s relationship to the environment is an issue of urgent concern, and one that can and should be addressed by anyone engaged in critical and intellectual pursuits, including theatre artists and scholars”

<sup>123</sup>CHAUDHURI, Una. There Must Be A Lot Of Fish In That Lake: Toward An Ecological Theater', *Theater*, Vol. 25, No. 1: 23–31. 1994. [cit. 20. 2. 2021]. Dostupné online: [https://www.academia.edu/4311607/There\\_Must\\_Be\\_a\\_Lot\\_of\\_Fish\\_in\\_That\\_Lake\\_Toward\\_an\\_Ecological\\_Theater?auto=download](https://www.academia.edu/4311607/There_Must_Be_a_Lot_of_Fish_in_That_Lake_Toward_an_Ecological_Theater?auto=download)

<sup>124</sup>ARONS, Wendy, MAY, J. Theresa. *Reading in Performance and Ecology*. New York: Palgrave Macmillan. 2012. s. 1.

<sup>125</sup>Tamtéž, s. 2:

“As such, theorizing ecological theater and performance will demand a reconceptualization of the nature and purpose of mimesis, and require finding ways to represent the more-than-human world on stage that do not ineradicably “other” nature”

<sup>126</sup>WOYNARSKI, Lisa. *A Brief Introduction to Performance and Ecology*. [online][cit. 20. 2. 2021] Dostupné: [https://www.academia.edu/11045059/A\\_Brief\\_Introduction\\_to\\_Performance\\_and\\_Ecology](https://www.academia.edu/11045059/A_Brief_Introduction_to_Performance_and_Ecology) s. 1-2.

Umění může jak kritizovat, tak znovuobjevit vztah mezi lidmi a přírodou.<sup>127</sup> Jedním z úkolů performance v ekologii může být diskuse o našem chápání vztahu mezi lidmi a ne-lidským prostředím. Eko performance je tedy „rozhraní mezi ekologií a uměním, které lze najít u některých z esteticky nejinspirativnějších a politicky nejnáročnějších děl, protože právě v ekologicky orientovaném umění jsou zpochybňovány, kritizovány, a dokonce objevovány samotné vztahy mezi lidmi a přírodou“<sup>128</sup>.

Woynarski tvrdí, že performance může kreativně spolupracovat s ekologií nebo ji interpretovat, otevřít její tvůrčí možnosti a rozšířit přístup lidí k ní.<sup>129</sup> Podle Theresy May by se divadlo a performance neměly zajímat pouze o otázky životního prostředí, ale také se snažit probudit divákovy pocity a otevřít smyslový svět, kde žijí nejen lidé, a tím zajistit život v ekologické blízkosti (*intimacy*). Performance může přispět k bezeslovnému pochopení některých složitostí environmentálního diskurzu (například znaky hyperobjektu). Performance může také ovlivnit naše chápání vztahů mezi objektem a subjektem, chápání vztahů příčiny a následku. „Performance“ a „ekologie“ – není jednoduché sdílet společný prostor, ať už materiálně, nebo ontologicky. Tento paradox částečně vysvětluje, proč na počátku druhého desetiletí jednadvacátého století nejsou ekologie a životní prostředí na západní scéně pouze nedostatečně reprezentovány a tematizovány, ale také se jim nevěnuje dostatečná pozornost v divadelním a performativním výzkumu. Reprezentace a tematizace více než lidského světa v performanci pomocí nástrojů, které obecně přinášíme při plnění úkolu, si ve výchozím nastavení vyžadují opětovné přepsání tohoto binárního rozdílu mezi kulturou a přírodou, jelikož

---

<sup>127</sup>GIANACHI, G, STEWART, N. *Performing Nature: Explorations in Ecology and the Arts*. Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften; s. 112.

<sup>128</sup>GIANACHI, G, STEWART, N. *Performing Nature: Explorations in Ecology and the Arts*. Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften; s. 112. In: WOYNARSKI, Lisa. *A Brief Introduction to Performance and Ecology*. [online][cit. 20. 2. 2021]Dostupné z: [https://www.academia.edu/11045059/A\\_Brief\\_Introduction\\_to\\_Performance\\_and\\_Ecology](https://www.academia.edu/11045059/A_Brief_Introduction_to_Performance_and_Ecology) s. 1-2.

“Giannachi and Stewart describe this distinctiveness (of art in general including performance), making the argument that it is: “the interface between ecology and the arts that some of the most aesthetically inspiring and politically challenging works are found because it is in an ecologically-oriented art that the very / relationships between human beings and nature are being questioned, critiqued and even reinvented””

<sup>129</sup>WOYNARSKI, Lisa. *A Brief Introduction to Performance and Ecology*. [online][cit. 20. 2. 2021]Dostupné z: [https://www.academia.edu/11045059/A\\_Brief\\_Introduction\\_to\\_Performance\\_and\\_Ecology](https://www.academia.edu/11045059/A_Brief_Introduction_to_Performance_and_Ecology) s. 4.

samotná performance je vždy již kulturní interpretací a aplikování na ‚přírodní svět‘.<sup>130</sup>

Morton nazývá aplikování ekologického myšlení do oblasti performativního umění praxí a procesem uvědomování si vztahu lidí k jiným tvorům – zvířatům, rostlinám, minerálům.<sup>131</sup> Ekologii lze aplikovat v performativním umění jako odraz našeho každodenního života ve vztahu k ne-lidskému světu a jako nástroj k reflektování ekologičnosti lidských vztahů.

Pro Unu Chaudhuri bude nové ekologické vědomí vytvořeno rozbitím páté zdi antropocentrismu, čímž se v divadle vyvine ‚atmosférické vědomí‘, jež se bude dívat za hranice sociálního světa člověka až do světa ekologického.<sup>132</sup>

Na konci teoretické části se pokusím určit základní znaky tzv. eko performance – performance, která reflektuje ekologickou filozofii, ekologickou krizi nebo prospívá k budování nových morálních hodnot. Důsledkem těchto morálních hodnot může být proměna politického institucionálního systému tak, aby měl tendenci zohledňovat hodnotu přírodních elementů. Popsanou problematiku lze aplikovat na performativní umění různými způsoby, je tedy důležité určit základní body, které následně budou analyzovány v performancích uvedených v praktické části.

Zde je tedy shrnutí základních charakteristik eko performance:

- 1) Prvním bodem, vycházejícím z neantropocentrické environmentální etiky, je uvědomění si celku neboli komplexity světa, potlačení individualismu jedince ve prospěch celého ekosystému. Tento jev lze aplikovat do praxe buď proměnou pozice člověka v hierarchii performance, nebo také snížením míry sebe prezentace aktéra.
- 2) Centrem performativní události byl vždy člověk (buď aktér, nebo skupina aktérů) nebo lidský konflikt jako takový. Nejen člověk může být centrem

---

<sup>130</sup>ARONS, Wendy, MAY, J. Theresa. *Reading in Performance and Ecology*. New York: Palgrave Macmillan. 2012.

“performance” and “ecology”—do not easily or readily share space together, either materially or ontologically. This paradox explains in part why, at the beginning of the second decade of the twenty-first century, ecology and environment are not only underrepresented and underthematized on the Western stage, but also undertheorized in theater and performancescholarship.”

<sup>131</sup>MORTON, Timophy. *The Ecological Thought*, Cambridge, Mass.; London, Harvard University Press. 2012. s. 14.

<sup>132</sup>CHAUDHURI, Una. S. *Research Theatre, Climate Change, And The Ecocide Project: A Casebook*, New York: Palgrave MacMillan. 2014.. s 67.

performance – o tom svědčí příklady performancí decentralizujících subjekt, o kterých se pojednává v další části této práce.

- 3) Jedním ze specifík performancí, které reflektují ekologický problém, je tematizování o hyperobjektech – o komplexních a neustále se proměňujících objektech, tedy jen stěží popsatelných fenoménech.
- 4) Další problematickou záležitostí je možnost nezávislosti performativního umění na tržním kapitalistickém systému ekonomiky, pokud umělci hodlají tvořit v souladu s ekologickou etikou.

## 5. Analytická část

V následující části předkládané diplomové práce se výklad přesune k příkladům z umělecké praxe. Eko performancí, neboli performancí, tanečních představení apod. reflektujících ekologický diskurz je velké množství a rozhodně není možné v rámci této práce zohlednit všechny. Jelikož ale ekoperformance nemá ucelený tvar ani jedinečný formát, skrz který by tento druh performance mohl šířit povědomí o ekologickém myšlení, stanovuje si tato práce za cíl zmapovat různé přístupy, kterými se dá ekologický diskurz a performativní umění propojit. V této práci jsou přístupy propojení ekologického diskurzu a performativního umění rozděleny do tří skupin.

První skupina performancí nechává diváka v pasivní roli, ale porušuje klasické vnímání centra performativního díla – těla aktéra. Do centrální role se dostává non-human entity v různých projevech, tj. jedná se o strategie decentralizace subjektu. Jak bude dále demonstrováno, v případě Ingrid MidgardFiksdal je to splynutí aktérů s prostředím, u Mette Ingvarstsen neživá hmota, u Tiny Tarpgaard se v centru performance nacházejí nelidští, ale živí tvorové. Těžištěm výzkumu u první skupiny je způsob, jakým ekologické vědomí může proměnit formát představení, jeho logiku a filozofii.

Ve druhé skupině performancí je sjednocujícím prvkem spoluúčast diváků, proměna rolí aktér – divák směrem k jejich prolínání. Tato skupina performancí předpokládá, že divák je v aktivní roli, že je spolutvůrcem průběhu performativní události. V této skupině je myšlenkově zahrnutá jak globálnost ekologické krize, tak i globálnost ve smyslu propojení všech entit na planetě. Spoluúčast diváků předpokládá, že jedinci zažívají danou problematiku svým vlastním tělem. Např. performance *Voice of Nature* probíhá v prostoru soudní síně; záměrem je provést imitaci soudu, kde formát této události předpokládá zapojení účastníků a jejich komunikaci s aktérkou. Dalším příkladem tělesné spoluúčasti, prožívání přírody tělem, je Anna Halprin a její *Planetární tanec*. Jedná se spíše o rituál než o performanci, nicméně do obsahu této práce je vědomě zahrnut, aby rozšířil povědomí o rozsahu možností propojení těla a přírody v rámci těla.

Třetí skupina je věnována příkladům udržitelné produkce a tomu, s jakými problémy se umělci potýkají vzhledem ke kapitalistickému systému. Na příkladu

belgického umělce Benjamina Verdoncka a jeho Manifestu o udržitelném rozvoji se tato práce ukáže, jaké změny udržitelný styl produkce obsahuje a jaká je reakce divadelních institucí, financování vládou na nabídku tento styl dodržovat. Dalším příkladem udržitelné produkce je odmítnutí cestovat francouzského tanečníka současného tance Jérôme Bela. I přesto že, taneční průmysl se určitým způsobem zakládá na cestování, Bel se pokouší o nové online metody zkoušení, čímž rozvíje diskuzi na ekologické téma v taneční komunitě.

## 5.1 Non-antropocentrismus v performativním umění a tanci

Performance je druh umění, který se zrodil v šedesátých letech. Performance art pochází z výtvarné oblasti, posléze se dílčí aspekty performance přetavily také v divadelní umění a pozměnily a rozšířily jeho podoby a varianty. Proměnily se vztahy mezi aktérem a divákem a otevřely se možnosti v experimentování s hierarchií výrazových prostředků. Příchod performance ovlivnil také dichotomii role – herec: proměnil reprezentaci postavy hercem na sebeprezentaci hercova „já“. Otevřít svoje „já“ na jevišti, prezentovat sebe a nechat svoji energii volně proudit, a tím dosáhnout pocitu přítomnosti všech zúčastněných je základem performativního aktu.<sup>133</sup> Dalším bodem proměny je performativita (působení fenomenálního těla, charismatu aktérů), která byla vždy základem performance jakéhokoliv druhu. Je možné si představit performance bez přítomnosti či bez toho, aby se v ní někdo prezentoval?

Po performativním obratu, který utvrdil centrální roli aktéra, jeho tělesnosti a charismatu jako základních bodů performativity, přichází obrat další. Lepecki dle amerického kulturního teoretika Freda Motena uvádí pojem *non-performance* a definuje ho jako „nejen pouhé odmítání performovat“, ale také jako „kvalifikované, strategické a vysoce politické odmítání performovat pod normativními (i)racionalitami, které nastavují jejich vlastní (ne)logiku jako tu jedinou možnou/povolenou/akceptovanou, v rámci níž se mohou performance

---

<sup>133</sup>O konceptu přítomnosti píše Erika Fischer-Lichte *Estetika performativity*. Mníšek po Brdy: Na Konáři, 2012.

odehrávat, a tím, že se v ní odehrávají, se stávají (jedinou) správnou performancí“.<sup>134</sup>

Lisa Woynarski uvádí, že performativita je aktivní slovo, protože vytváří akci a efekty široce vykládané pouze ve vztahu k člověku. Antropocentrismus v tomto kontextu považuje za omezující a redukční. Performativita byla vždy považována jen za lidskou záležitost; lidé jsou jejím jediným předmětem zájmu.<sup>135</sup> Tomuto antropocentrismu Woynarski čelí pojmem *bioperformativita*, v němž se „skrývá“ pochopení biologického materiálu a performativních účinků věcí.<sup>136</sup> Bioperformativita předpokládá, že autoreflexivním v performanci nemusí být pouze člověk. Performativita non-human nebo, jak Woynarski pojmenovává, „více-než-lidské hmoty“<sup>137</sup> může mít i jiné vlastnosti. Tato práce se pokusí ukázat a specifikovat bioperformativitu a její schopnost vytvářet efekty v různých kontextech a v různých dimenzích. Je třeba poznamenat, že tak či onak zůstane lidský pohled antropocentrický, ovšem performativní akty, které umisťují do středu více-než-lidskou hmotu, vytvářejí nová myšlenková spojení ke změně ve vztahu mezi human a non-human.

Kritika subjektu jakožto středu performance je jedním ze způsobů, jakými performativní umění ve své tvorbě reflektuje ekologická témata; taktéž se jedná o reflexi kritiky antropocentrismu. Vybrané projekty, o kterých se tato kapitola zmiňuje, se ne vždy pohybují v klasickém performativním prostoru, nicméně jsou zde dodrženy jasně definované role aktéra a diváka ve vymezeném prostředí jeviště a hlediště. Specifikem tanečních performancí Ingrid Midgard Fiksdal, Mette Ingvarsten a Tiny Tarpgaard, o nichž bude řeč v následující části, je reflexe a redefinice vztahů mezi lidským a ne-lidským, živým a neživým, subjektem

---

<sup>134</sup>LEPECKI, André. *Singularities: Dance in the Age of Performance*. Oxfordshire: Routledge; 2016, s. 18:

“defined “nonperformance” as being not really about a mere refusal to perform, but a qualified, highly strategic, and highly political refusal to perform under the normative (ir)rationalities that condition and impose their own (i)logics as the only possible/missible/acceptable ones under which performances can take place, are allowed to take place, and in taking place, are validated as being (the only) valid performances.”

<sup>135</sup>BARAD, Karen. 2003. Posthumanist Performativity: *Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*. Signs: Journal of Women in Culture and Society DOI:10.1086/345321

<sup>136</sup>WOYNARSKI, Lisa. *Ecodramaturgies: Theatre, Performance and Climate Change*. New York: Pagrave Macmillan. s. 71.

<sup>137</sup>Tamtéž, s. 71.:

“More-than-Human Matters”

a objektem. Příkladem jsou za prvé performance, které reflektují skutečnost o subjektivitě (která je vsugerovaná neoliberalismem) a zároveň popírají centrální „já“. V choreografiích tak absentuje figura člověka nebo z nich úplně mizí přítomnost performerů. Za druhé se reflexe a redefinice vztahů mezi lidským a ne-lidským týkají těch performancí, ve kterých přítomnost aktéra není základním aspektem, což v důsledku proměňuje vztah diváka a aktéra. Kdo s kým v takovém představení interaguje, jakým způsobem probíhá výměna energií a vzájemná komunikace? Dalšími příklady pak budou performance, které decentralizují subjektivitu, přičemž každá performance tak činí odlišným způsobem.

### 6.1 Fiksdal a decentralizace subjektu

Jako první budou představeny strategie, skrze které lze upozadit centrální roli performerů v představení. Norská choreografka a tanečnice Ingrid Midgard Fiksdal využívá strategii zpomalení a opakování<sup>138</sup>, která spočívá v minimalistických, pomalých a opakujících se pohybech performerů po dobu celého představení. Ten v takových performancích přestává být autoreflexivní,<sup>139</sup> a divák tak dostává možnost věnovat mnohem více pozornosti okolí performerů. Performance *Diorama* (2017) se odehrála v zasněžené přírodě na pobřeží oceánu; velmi pomalý pohyb zdůraznil autenticitu této performativní události a pozornost nebyla tolik směřována na samotná těla, ale na celkovou kompozici včetně okolní scenerie. Pomalý pohyb nepůsobí autoreflexivním dojmem, a tím tělo přestává být centrem performance. Důležité je, že tato strategie nevznikla za účelem přímého reflektování ekologické krize, ale jako reflexe vztahu lidských a ne-lidských forem, člověka a jeho okolí, živé a neživé přírody. V této rovině se tedy dostáváme k reflexi tématu „člověk a jeho vztah s okolím“. Nicméně tyto praktiky mohou být nesmírně přínosné i pro přemýšlení a sebereflexi diváků – těla v takovýchto performancích nic nekritizují, místo toho zobrazují decentralizaci svým hlavním výrazovým prostředkem – tělem.

---

<sup>138</sup>FIKSDAL, Ingrid Midgard. *Affective Choreographies*. Oslo National Academy of the Arts. s. 30.

<sup>139</sup> Pojem autoreflexivní zde pojmám synonymum výrazu upozorňující na sebe.



Dalším tvůrčím principem v tomto směru je využití „performera jakožto objektu“<sup>140</sup>, jehož smyslem je „všem objektům dát stejnou pozornost, ať už jsou lidské, ne-lidské, přírodní, kulturní, skutečné nebo fikční“<sup>141</sup>. Tvář performerera považuje Fiksdal za element, který akcentuje subjektivitu a identitu každého aktéra. Proto ve svých performancích *Diorama* (2017), *HOODS* (2014) a *Shadow of Tomorrow* (2016) nasazuje aktérům obličejové masky. V performance *Diorama* jsou kostýmy vytvořeny z třpytivých látek a zahalují performery od hlavy až k patě, takže divák nemá jedinou možnost rozpoznat pohlaví nebo barvu pleti aktérů – jakákoliv identita je schována za kostýmem. Druhou možností, jak pracovat s tímto konceptem, Fiksdal prezentovala v performancích *Cosmic Body* (2015) a *Deep Field* (2018), ve kterých jsou tváře aktérů divákovi sice odkryté, nicméně jejich pohyby jsou tak synchronizované, že žádný z performerů nevyčnívá ze skupiny. Skupina performerů v inscenaci *Deep Field* je zcela bez výrazu a nenavazuje s publikem žádný oční kontakt.<sup>142</sup> Taková „objektivní“ subjektivita vytvořená Fiksdal je protipólem subjektivity v neoliberalismu, kterou popisuje André Lepecki.<sup>143</sup> Fiksdal tedy nabízí jiný model struktury performance, v níž se nevyskytuje ani prezentace subjektů, ani emotivní výměna mezi aktérem a divákem. To znamená, že se jedná o poskytnutí prostoru divákovi, aby si vytvořil nový model prožitku či diváctví, nebo také prostoru pro zamyšlení se nad tím, jak na něj působí absence sebe prezentace aktéra.

### 6.1.2 Diorama

*Diorama* je site-specific performance, která se pokaždé liší, a to v závislosti na místě, kde se koná. Místa, na kterých se koná, mají společné prvky: jde o otevřený prostor a nachází se na břehu oceánu nebo moře. Premiéru měla *Diorama* v britském městečku Brixham v prostorách venkovního bazénu nedaleko pobřeží. Divák vidí figury v podobě chumáče nebo kapky – umělce zabalené v látce od hlavy po paty. Jejich kostýmy nejsou obtažené, takže rozhodně není možné

---

<sup>140</sup>Tamtéž, s. 32.

<sup>141</sup>Tamtéž, s. 33.

„The primary concern is to give all objects equal attention, whether they are human, non-human, natural, cultural.”

<sup>142</sup>Tamtéž, s. 35.

<sup>143</sup>LEPECKI, André. *Singularities: Dance in the Age of Performance*. Oxfordshire: Routledge; 2016. ISBN-10: 9781138907713. 19 s.

identifikovat konkrétní osobu, dokonce se ani nedá s jistotou říci, že se jedná o člověka. Lze jen hádat, kde za látkou je hlava a kde jsou nohy této bytosti. Záměrem je, aby se figury (performerši) zdáli/y být součástí krajiny, jakýmsi „pozadím uprostřed pozadí“ – všechno tedy splývá a nelze určit dominantu představení. Kromě toho, že kostýmy nemají žádný tvar, se barvy látek či flitrů nacházejí na škále od černé a modré po zlatou a stříbrnou. Podle Fiksdal je tato kombinace barev a materiálů spojena se sluncem a s barvami, které obklopují figury. Atmosféru dotváří zvuková stopa. Tu autorka definuje jako zvuk dronu, který se posléze mění ve zvuky šeptání, a na konci performance hraje hudba ve vysokých tónech sborového zpěvu. Pohyby v *Dioramě* jsou maximálně minimalistické. V první ze tří částí se figury stěží pohybují, pozornost diváka se naladuje na toto kontemplativní tempo. Tím se vytváří prostor pro úplné a komplexní pozorování celé krajiny; je i dostatek času věnovat pozornost helikoptěře letící kolem, lodi plující v dálce, větru či tomu, jak se voda setkává s břehem. Ve druhé části performance se figury začínají pomalu pohybovat, shromažďují se blíže k sobě a začínají vytvářet malý kopec. Ve třetí části jsou figury-kapky transformovány do figur-kopí připomínajících přízraky a začnou se houpat v souladu s vlnami. Představení končí ve chvíli, kdy dohraje hudba a padá soumrak.<sup>144</sup> „Krajiny se stávají celkovým tělem a těla se stávají krajinami. Tato fúze prostředí a tělesnosti se stala novými objekty, které spojily vodní pohyb s klidem minerálů.“<sup>145</sup>

## 6.2 Mette Ingvarsten a neživá hmota jako centrum performance

Dalším příkladem upozadění role aktéra a decentralizace subjektu na scéně je projekt dánské performerky Mette Ingvarsten *The Artificial Nature Project*, ve kterém choreografka experimentuje s performancí ne-lidské povahy. V ní – oproti dílům Fiksdal – můžeme pozorovat autoreflexi, ovšem v tomto případě se jedná o autoreflexi neživých materiálů.

---

<sup>144</sup>FIKSDAL, Ingrid Midgard. *Affective Choreographies*. Oslo National Academy of the Arts. s. 160.

<sup>145</sup> Tamtéž, s. 167:

“The landscapes becomes a total body, and the bodies become landscapes. This fusion between environment and corporality became new objects that merged aquatic movement with mineral stillness.”

Na jevišti je roztroušeno velké množství malých kousků fólie a podél jeviště svítí reflektory, které jsou jediným zdrojem světla v místnosti. V přítmi začínají anonymní aktéři (oblečení v neutrálních přiléhavých overalech šedé a černé barvy se zakrytými tvářemi) vyhazovat kousky fólie do vzduchu. Někdy mrak z létajících kousků fólie těla zcela zakrývá, a tak se stává absolutní dominantou dané performance. Pohyb poletujících kousků fólie je v určitém smyslu nepředvídatelný; jaký oblak se v konkrétním okamžiku vytvoří, není možné zcela ovládat. Jediné, co je jisté, je zákon gravitace, a právě s ním umělci v *The Artificial Nature Project* pracují především.

Dalším zásadním principem v dané performance je, že fólie odráží světlo. Úroveň vnímání se může stát meditativní nebo kontemplativní; po celou dobu performance nadto slyšíme monotónní zvuk, který pouze mění svou dynamiku, intenzitu a hlasitost. Divák nehledá smysl (nedochází k vývoji příběhu), sleduje „pouze“ podívanou vytvořenou souhrou pohybu, dynamiky a světla. Osoby na jevišti jsou celé zahalené v kostýmu, proto nevíme, kdo jsou, nepociťujeme jejich charisma ani identitu.

Po přípravě scény, tj. po rovnoměrném rozptýlení kousků fólie, scéna po nějakou dobu zůstává prázdná – vidíme jen reflektory podél jeviště a slyšíme monotónní zvuk. Pak se objeví aktéři: Přinesou různé přístroje a připravují scénu, jako by tam diváci nebyli – divák například může pozorovat, jak pokládají kabely. Pak dá jeden z aktérů znamení a světlo náhle zhasne. Rozsvítí se pouze červené světlo shora (sprcha) na levé straně jeviště (ne v centru) a rozfukovač pod ním začne kousky fólie rozptylovat. Dynamika se zvyšuje, performeři kromě červeného proudu světla začnou pracovat s dalšími rozfukovači vzduchu, pak s velkými kusy fólie, které také odrážejí světlo. Ve stejnou dobu se tak děje více akcí a v určitém okamžiku to začíná připomínat chaos. Divák nedokáže vnímat všechno. K vyvrcholení chaosu dochází, když jeden z aktérů světlo střídavě zakrývá a odkrývá. Na konci performance se atmosféra zklidní a ve středu jeviště létají již jen velké kousky fólie, jejichž proud je řízen rozfukovači instalovanými tak, aby se tyto kousky pohybovaly v kruhu.

Hlavní „postavou“ *The Artificial Nature Project* se stal umělý materiál, jehož performance spočívá v pohybech daných principy fyzikálních zákonů. Tento projekt pracuje s elementy každodennosti, jako jsou například princip zrcadlení světla,

gravitace nebo nahodilost. V divadle jsme zvyklí sledovat podívanou vytvořenou člověkem a za kouzlo divadla považujeme přítomnost aktéra, jejíž princip popsala Erika Fischer-Lichte v *Estetice performativity*<sup>146</sup> jako koncept působení fenomenálního těla na diváka. Fischer-Lichte definuje přítomnost jako „nepředvídatelnou, nekontrolovatelnou, neuchopitelnou a pohlcující sílu“<sup>147</sup>. Jako příklad uvádí artistu, který předvádí žonglérské umění s hořícími poi. Během sledování se na okamžik divákovi zastaví myšlenky a veškerá pozornost se tak soustředí na vlastní přítomnost a přítomnost žonglujícího. Důležité pro performance Mette Ingvarstsen tedy je, že tento koncept zůstává platný i ve chvíli, kdy je žonglující subjekt nahrazen neživým materiálem. Ingvarstsen se povedlo upozadit tělo před materií a udělat z performerů pouze obsluhující personál. Po celou dobu představení hýbající se těla rozpohybovala materiál odrážející světlo. V důsledku toho byly předmětem pozornosti a absolutní dominantou performance létající kousky fólie, které jako třpytky utvářely hru se světlem. Performeři měli neutrální jednobarevné kostýmy, které zakrývaly celé jejich tělo, čímž byla podobně jako u Fiksdal narušena jakákoliv známka identity, a lidské tělo tak bylo postaveno mimo svou centrální roli.

Nabízí se otázka, na jakých principech je vystavěno představení, které nenabízí divákovi možnost obvyklého ztotožnění se s aktéry skrze zrcadlové neurony. *The Artificial Nature Project* se nesnaží publikum ponořit do iluze, ale do jakéhosi transu. Nápomocný pro vyvolání zmíněného stavu je i zvuk produkovaný stroji, jejichž účelem je rozfoukávat „třpytky“. Tento zvuk divákovi může připomínat fén nebo puštěný motor. Dlouhodobý poslech monotónního zvuku může na některé diváky potenciálně působit tak, že jim prohloubí vnímání sebe sama a sebe sama ve vztahu k okolí. Tento proces připomínající meditaci dostává publikum do stavu zpomalení a pozorování exprese interakce neživého s neviditelnými aktéry. Sama Ingvarstsen podotýká, že performeři jsou na jevišti přítomni, nicméně „jsou důležití právě ve schopnosti spolupracovat tak, aby byli neviditelní, nebo aby neustále dokázali měnit své způsoby manipulace s materiály tak, aby divák mohl zažít

---

<sup>146</sup>FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek po Brdy: Na Konáři, 2012.

<sup>147</sup>Tamtéž, s. 139.

zvláštní pocit něčeho neživého, co na něj mluví. Performativita tohoto díla není v lidech ani v samotných materiálech, ale v jejich průsečíku.“<sup>148</sup>

Performativitu Ingvartsen pojímá jako prezentaci ve fiktivním prostředí a na realitu posléze poukazuje ve filozofické rovině. Metafora ideje performance nabízí pohled na realitu, poukazuje na reálné věci, ale situace je vytvořena umělými prostředky: „Co mě zajímá nejvíc, není moralistické zaměření na rozklad přírody, ale spíš ten bod zlomu, kdy se věci vymknou lidské kontrole. Když se nás katastrofa konečně dotkne, jsme jako lidé nuceni přijmout fakt, že nejsme středem vesmíru a nemáme možnost všechno kontrolovat, a v tomto momentu se vztah mezi lidskými a nelidskými performery redefinuje.“<sup>149</sup>

### 6.3 Tina Tarpgaard a centrální role non-human tvorů

Kodaňská divadelní skupina Recoil Performance Group vedená choreografkou Tinou Tarpgaard byla založena roku 2005. Znaky, jimiž se jejich performance vyznačují, jsou práce s kontrasty světla a tmy, intenzivní zvuková složka a surová těla. Skupina pracuje napříč různými druhy umění a využívá digitální technologie jako další element pro experimentování ve své tvorbě. Recoil Performance Group vytvořila množství projektů přesahujících hranice běžného uvažování o člověku, fyzické a digitální realitě a poté i v uvažování o human a non-human polaritě.

Tak například projekt *GRENZSTADT* spolupracuje skrz live-stream s umělci z Bělehradu, čímž zkoumají prostor, ve kterém jsou publikum i účinkující schopni se vidět, slyšet a reagovat na sebe navzdory fyzické vzdálenosti a národním rozdílům, které je oddělují.

---

<sup>148</sup> INGVARTSEN, Mette. *The Artificial Nature Project – Or how to make choreography for nonhuman performers*. [online] 06. 3. 2013. [10. 8. 2020]. Dostupné z: [https://www.metteingvartsen.net/texts\\_interviews/the-artificial-nature-project-or-how-to-make-choreography-for-non-human-performers/](https://www.metteingvartsen.net/texts_interviews/the-artificial-nature-project-or-how-to-make-choreography-for-non-human-performers/)

“They are important exactly in how they are able to collaborate to become invisible, or to constantly change their ways of manipulating the materials in order for the spectator to experience the uncanny feeling off dead matter talking back. The performativity of this piece is neither in the humans nor in the materials alone, but in the intersection between them.”

<sup>149</sup>Tamtéž:

“What interested me in this is not the moralistic concern for the decay of nature, but rather the breaking moment when the force of things detaches itself from human control. When the disaster finally hits us, we are forced to accept the fact that we as humans are not in the centre of the world able to control it, and in this moment the relationship between human and non-human actors gets reconfigured.”

Tarpgaard s oblibou pracuje s digitálními technologiemi, propojením reálného a digitálního obrazu a zkoumáním kognitivního diváckého vnímání. Jiná performance, *Horizontal Vertigo*, rozšiřuje tento přesah na práci s vizuálním a hudebním zobrazením pohybu aktéra. Prostřednictvím napojení video senzoru na tělo performerera se data pohybu těla zpracovávají a převádějí do grafických videoprojekcí. Stejným způsobem přímo na jevišti vytváří aktér zvuk intenzitou svého pohybu.

Tarpgaard pracuje s redefinováním vztahu human a non-human také v projektu *The Membrane Project*. Jedná se o trilogii performancí, jejichž cílem je podnítit alternativní úvahy o budoucnosti a zároveň nabídnout myšlení kritizující antropocentrismus. Každá z těchto tří různých choreografických performancí zpochybňuje chápání lidské identity prostřednictvím práce s non-human tvory. V popisu projektu na webu Recoil Performance Group choreografka podotýká, že přistupuje k tématu ze tří různých úhlů pohledu, které sjednocuje kritický postoj k chápání lidí jako nadřazených bytostí.<sup>150</sup>

První performance z trilogie *as I collapse* z roku 2017 porušuje konvenci centrálního bodu – performerera, jelikož protagonisty jsou zde mikroskopické bioluminiscentní řasy. V roce 2020 se v souvislosti s pandemií koronaviru a omezením fyzického setkávání lidí tato performance vyvinula do formátu online-instalace. Druhou performancí je *MASS – bloom explorations* z roku 2018, kde se „v hlavní roli“ objevují tisíce červů živících se plastem a jeden performer. Třetí část v podobě eventu *Extended Falls to Humanity* z roku 2019 se koná mimo umělecké prostory v budově městského úřadu, a nabízí tak novou zkušenost občanské angažovanosti.<sup>151</sup>

V dalších podkapitolách se práce bude věnovat – s ohledem na zde zkoumanou problematiku – dvěma z těchto performancí (konkrétně *as I collapse* a *MASS – bloom explorations*) a tématu centrální role ne-lidských entit v performanci.

---

<sup>150</sup>RECOIL PERFORMANCE GROUP, oficiální web. [online] cit. [10. 8. 2020]. Dostupné z: <https://recoil-performance.org/>

<sup>151</sup>Tamtéž, [online] cit. [10. 8. 2020]. Dostupné z: [THE MEMBRANE PROJEKT - Recoil Performance \(recoil-performance.org\)](https://recoil-performance.org/)

### 6.3.1 *As I collapse*

Protagonisty této performance jsou velmi malé bytosti mikrořas *Pyrocystis Fusiformis*. Specifikem těchto živých tvorů je to, že ve velkém množství jsou tyto řasy schopné produkovat světlo svým tělem. K tomu dochází, když jsou řasy vystaveny náhlému pohybu nebo náhlému nárazu. I když jsou sotva vidět řasy pouhým okem – lze vidět pouze světlo, které produkuje, když se rozruší.<sup>152</sup> Jejich přirozeným prostředím je voda, která se v performanci na jevišti fyzicky vyskytuje. Těla performerů se pohybují po povrchu baletizolu a textura jejich latexních kostýmů odráží světlo, jako by byli mokří, čímž se tvoří specifická atmosféra nelidského prostředí.

Před začátkem performance diváci na svých židlích nachází plastové sáčky s řasami ve vodě. Následně Tina Tarpgaard ve svém úvodním proslovu vysvětluje divákům specifikum tohoto druhu a posléze se zhasne světlo v sálu. *As I collapse* začíná několikaminutovou tmou, ve které na jevišti probleskávají světla, imitující řasy. Během tohoto úseku času má divák možnost prozkoumat schopnost řas (které má každý divák v sáčku v ruce) svítit ve tmě a také jaký má tma vliv na vnímání. Divákově vnímání se posouvá směrem k meditačnímu stavu, stavu otevřenějšího vědomí a imaginace. Blikající světla na jevišti jsou doprovázena zvuky a snaží se navodit atmosféru prostředí pod vodou.

Jakmile se rozsvítí světlo na jevišti, divák vidí pět performerů – anonymních živých tvorů –, kteří pracují každý s jedním větším plastovým pytlíkem s vodou. Pohyby performerů mají tendenci nejdříve být synchronními, pomalými, posléze se zrychlují a zintenzivňují, stávají se dynamičtějšími. Poté aktéři přestávají pracovat s předměty a po celou zbývající dobu performance se soustředí na práci se svým tělem a s ostatními aktéry.

Co se týče pohybu performerů, je důležité zmínit, že se jedná o taneční performanci a dominantní roli zde hraje fakt, že aktéři ztělesňují mořské řasy. Odráží se to především v jejich „nelidských“ pohybech, jejichž charakter se dá nazvat jako trhaný. Dynamika je vždy nepřírodně pomalá nebo naopak ostrá, rychlá a náhlá. Těla aktérů jsou extrémně plastická, zdá se, že aktéři se snaží tělo decentralizovat

---

<sup>152</sup>Tamtéž, [online] cit. [10. 8. 2020]. Dostupné z:

[THE MEMBRANE PROJEKT - Recoil Performance \(recoil-performance.org\)](http://recoil-performance.org)

nebo spíše přecentralizovat z klasického středu těla, udělat střed těla proměnlivým. Spolupráce účinkujících má také ambici být nelidskou – jejich kontakt je omezen na vzorce připojení se ke skupině a odpojení od ní. Dalším vzorcem je posouvání dynamiky skrz společné tempo a rytmus pohybu a následná změna tempa jednoho z aktérů. Když se jeden z aktérů začíná hýbat jinak než ostatní, stává se centrem a dominujícím prvkem. Dynamické vrcholy *as I collapse* jsou vždy podpořeny a zveličeny hlasitostí ambientních zvuků, které se posléze stávají hudbou, když se k nim přidá rytmický beat.

Podstatou této performance je navozování atmosféry s pomocí souhry pohybu těl, light-designu a ambientních zvuků-hudby. Cílem je vytvoření atmosféry jiného ekosystému s jiným znakovým systémem. Performance nabízí divákovi určitou představu světa mořských řas, tak jak ho vidí autor. Možností vnímání je mnoho, např. když se divák k performance postaví kriticky, může srovnávat svoji představu s tím, co vidí na jevišti, nebo přemýšlet, jak moc se dá hýbat „nelidsky“, když pohyb vykonává člověk. Nicméně myšlenka holismu a komplexity světa je zde snadno čitelná. Jak tvrdí zastánci biocentrismu, ekosystémů a druhů života je obrovské množství a každý z živých tvorů má svůj styl chování, podněcený různou motivací a touhami, a také různý styl existence. Tato teze naráží na myšlenku, že kromě systémů vytvořených člověkem existuje ještě nespočetné množství systémů jiných.

### **6.3.2 Online instalace *As I collapse***

Online instalace se skládá z několika částí: performance se účastní jedna lidská performerka Nelly Zagora; dalšími částmi jsou vedená meditace doprovázená symfonií zvuků vody a fyzické setkání s řasami *Pyrocystis Fusiformis*, které organizátoři účastníkům poslali poštou. Diváky k účasti vyzývá sama Tina Tarpgaard prostřednictvím videopozvánky, ve které se nachází několik specifických bodů. Tento projekt spočívá ve vytvoření interakce mezi divákem a performerem, tj. ve vytvoření imaginárního prostoru mezi prostorem diváka a prostorem performerka. Jedná se o základní popis každé interakce mezi aktérem a divákem, ale jelikož diváci a autoři nesdílejí jeden fyzický prostor, tento prostor mezi nimi se ozvláštňuje. Další inovací pro performativní teorii je, že Tarpgaard prezentuje mikroskopické řasy jako performerka, akcentuje expresi ne-lidských aktérů



a záměrně decentralizuje člověka. Ve svém výkladu Tarpgaard argumentuje propojeností všech organismů na planetě a zároveň tím, že člověk není jediná forma života. V online instalaci *as I collapse* je více než v původní performanci zdůrazněn prvek vody. Zde voda není scénografický prvek, dekorace nebo obecně objekt, ale element, který spojuje vše živé. Je to pohled obsahující respekt k vodě a uznání její hodnoty.

Nelly Zagora ve videu popisuje, jak se plazí z dělohy a z moře a že se skládá z množství těl: z těla plodu, batolete, dítěte a také z těla dospělého, starého, umírajícího. Tím je nastíněn životní cyklus. Ve stejnou dobu Zagora detailním záběrem ukazuje části svého těla. Nalije vodu do svého dekoltu, aby vypadala jako jezero; později, když mluví o suchu, zaměřuje záběr kamery ještě více na kůži, která takto zblízka vypadá jako suchá krajina plná puklin. Dramaturgie se zaměřuje na napětí a kontrast mezi suchým a mokřým, mezi vnitřním a vnějším, mezi mikro a makrokosmem.<sup>153</sup>

### **6.3.3 MASS – bloom explorations**

Instalace *MASS – bloom explorations* se konala po dobu šesti dnů v Overgardenu – Institutu současného umění v Kodani. V průhledné plastové kopuli je ohraničená kruhová oblast naplněná moučnými červy a polystyrenem a performerka Hilde I. Sandvold, oblečená v latexním obleku tělové barvy. Hlavní záměr instalace vychází ze schopnosti moučných červů pomocí bakterií ve střevě recyklovat polystyren. Recoil Performance Group tentokrát nabízí návštěvníkům možnost na vlastní oči se podívat na proces recyklace a zároveň je upozorňuje na pomalost a složitost tohoto procesu.

Tanečnice se mezi tisíci červů pohybuje velmi pomalu, snaží se jim neublížit a zachází s nimi velmi jemně. Pomalu a opatrně je krmí kousky expandovaného polystyrenu, velké kousky rozbíjí na malé. Na pozadí zní text dánské spisovatelky Idy Marie Heide o člověku žijícím s červy a také o zvlátnostech života v plastickém prostředí. Text má podle autora poetický, ale temný charakter.<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup>GARFIELD, Mette. *As I Collapse – digital version på Cph Stages Internationale Dage*. [online] cit. [9. 10. 2020]. Dostupné z: <https://bastard.blog/kritik/>

<sup>154</sup>NAOUFAL, Nayla. *Recoil performance group, MASS - bloom explorations*

Instalace odhaluje několik témat týkajících se životního prostředí. Za prvé, červi nám sami o sobě nezpůsobují příjemné emoce, častěji naopak znechucení, strach, zmatek. Tento náš subjektivní pocit by však neměl způsobit, že si těchto bytostí budeme vážit méně. Za druhé tato aktivistická praxe vyvolává otázky o našem postoji „k času, kapitalismu, degradaci životního prostředí a odpovědnému občanství.“<sup>155</sup>

Mouční červi na jednu stranu mají autoreferenční povahu, ztělesňují sami sebe. Divák zažívá tělesnost ne-lidského subjektu, mouční červi na něj určitým dojmem působí, ale divák zároveň stále hodnotí i vše okolo. V situaci, kdy je divák ve fyzické přítomnosti vedle tisíců moučných červů pojídajících polystyren, ho může napadnout velké množství tézí, např. zda jsou červi řešením pro recyklaci. Zároveň se dá zhodnotit, že jsou dost pomalí nebo že plast je zlo, které zruinuje ekosystém planety, jelikož je ho hodně a je těžko recyklovatelný. V každém případě je na tomto projektu inovativní to, že poukazuje na kvality a povahu ne-lidských entit. V *as I collapse* bylo úkolem tanečníků ztělesnit pohyb, potažmo charakter řas, v *MASS – bloom explorations* se snaha proměnit vztah human a non-human posunula ještě dále – mouční červi zde vykonávají funkci aktéra, jsou tedy hlavním subjektem působícím na diváka.

## 7. Poznání přírody skrze tělo a spoluúčast

Dle amerického teatrologa Stantona Garnera je performance ztělesněným médiem<sup>156</sup>, dle Lisy Woynarski právě těla, která sdílejí společný prostor, jsou jedním z aspektů specifických právě pro divadlo a performance. Tělesná přítomnost, tělesné praktiky, tělesný pohyb a tělesný zážitek v performanci „je

---

*Overgaden Institut for Samtidskunst and Dansehallerne, Copenhagen, May 1–6, 2018.* [online] 17.10.2018 cit. [9. 10. 2020]. Dostupné z: <https://esse.ca/en/mass-bloom-explorations-recoil-performance-group-overgaden-institut-samtidskunst-and-dansehallerne>

<sup>155</sup> Tamtéž, [online] 17.10.2018 cit. [9. 10. 2020]. Dostupné z: <https://esse.ca/en/mass-bloom-explorations-recoil-performance-group-overgaden-institut-samtidskunst-and-dansehallerne>  
“Artist practice raises questions about our relationship to time, capitalism, environmental degradation, and responsible citizenship.”

<sup>156</sup>GARNER, Stanton B. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Ithaca: Cornell University Press, 1994. s. 256.

způsob, jak decentralizovat lidskou výjimečnost a ‚západního člověka‘ jako subjektu, což rozšiřuje představu o tom, jak hmota těl obsahuje narativy.“<sup>157</sup>

Když se podíváme na ekologii jako na pole sjednocující problém životního prostředí, sociální problém a politický problém, dostaneme se na globální úroveň vnímání světa. To znamená, že se musíme na ekologii dívat ze široka, jelikož když se jedná o přírodu, nemusí fungovat vztah příčina – následek explicitně. To je dáno tím, že (jak již bylo zmíněno v příslušné kapitole výše) hyperobjekty jsou distribuované v prostoru a v čase tak široce, že ne vždy je lidská fenomenálnost schopná uvědomit si spojitost některých událostí. Nezbytnou součástí rozvíjení myšlení směrem k ekologicky orientovanému je rozbití dualit a dichotomií, které rozdělují člověka a přírodu. Prospěšná se v tomto směru jeví materiální zkušenost s okolním prostředím, přičemž působení diváka v performance, jeho ponoření se do ní a bytí v ní společně se všemi ostatními je přesně tou tělesnou účastí, jež je nezbytná pro pochopení ekologického myšlení a vytváření nových rámců pro přemýšlení o tělesných vztazích.<sup>158</sup>

V následující části bude na dvou příkladech představen pohled na tělesnou participaci. *Voice of Nature* svým formátem pobízí diváky k aktivní spoluúčasti začínající od emocionální angažovanosti a končící angažovaností tělesnou. Samotný prostor soudu (jelikož to není standardní divadelní prostor) předpokládá, že divák neví, co se může dít. Tato de facto lecture performance následně poskytne účastníkům informace vysvětlující, o čem tedy performance je, a nakonec je divák zaangažován i tělesně, když se má dotknout obětí environmentální krize.

*Planetární tanec* má pak ambici ukázat, jaké to je, když lidské tělo najde podobnost s přírodou – co se stane, když se nesnažíme, aby příroda fungovala dle lidských přání, ale když nasloucháme rytmům přírody. Jedná se o metodu přístupu k tělu, která vyléčila slavnou národnost choreografku Annu Halprin z rakoviny. V rámci této práce podkapitola o *Planetárním tanci* ambici rozšířit povědomí o vztahu těla, mysli a přírody, dívat se na tento vztah z jiného úhlu. *Planetární tanec* není

---

<sup>157</sup> WOYNARSKI, Lisa. *Ecodramaturgies: Theatre, Performance and Climate Change*. New York: Pgrave Macmillan. s. 109:

„Bodily practices and experiences in and of theatre and performance are a way to decentre human exceptionalism and the ‘western man’ as subject, expanding ideas of which bodies matter and how the ‘matter’ of bodies contains narratives.”

<sup>158</sup>Tamtéž, s. 110.

performancí, tzn. cílem není sebe prezentace kohokoli z účastníků. Konceptem této akce je setkání, kde každý může být účastníkem i divák. Ačkoliv to není performance, tento příklad je do této práce i přesto zahrnut – filozofie tohoto rituálu, tohoto přístupu k tělu a tanci totiž předpokládá, že v daný okamžik si účastník uvědomuje svoji sounáležitost s přírodou.

### 7.1 *Voice of Nature*

Performance *Voice of Nature* portugalsko-belgické umělkyně Marie Lucie Cruz Correia je vhodným příkladem toho, jak v sobě může performativní umění sjednotit politiku ve vztahu k ekologické situaci a osobní zkušenosti. Svoji tvorbou Correia kritizuje antropocentrické myšlení a upozorňuje na ekologickou krizi. Ve *Voice of Nature* zkoumala, jak mohou právo a spravedlnost sloužit ekosystému. Projekt zahrnoval výzkum environmentálních dopadů lidské činnosti a úvahy o právech přírodních elementů. V rámci projektu byl vybudován fiktivní právní systém, ve kterém má příroda legislativně stejná práva jako lidé.

V rámci přípravné fáze projektu cestovala Correia do Ekvádoru, první země, kde je zákon o přírodě zahrnutý v ústavě. Tím jsou uznána práva ekosystémů na existenci a prosperitu a lidé mají právo podávat petice jménem přírody a vyžadovat, aby vláda trestala porušování těchto ústavních zákonů. Na této cestě se Correia setkala se Surayakou, domorodým kmenem, jenž v minulosti vyhrál soudní spor se zástupci ropných gigantů, které žaloval za zločiny související s poškozením životního prostředí. Correia také na vlastní oči poznala rozsah znečištění řek a deštných pralesů. V interview pro nizozemský internetový časopis *De Standaard* Correia uvedla: „V letech 1964 až 1992 ropný gigant Texaco vyhodil tuny chemického odpadu do místních řek v severovýchodním Ekvádoru. Měla jsem možnost vidět na vlastní oči dopady takového zločinu na životní prostředí. V Evropě o tom nemáme tušení, i když trpíme znečištěním ovzduší, které se stává tichým zabijákem, například jako příčina astmatu. Kvůli produkci ropy Jižní Amerika trpí nedozírnými katastrofálními následky. Když navštívíte amazonský prales, už nebudete cítit džungli, pouze ropu. To je výsledek naší závislosti na fosilních palivech, bez ohledu na to, že to popíráme. Když zabijete člověka, máte tělo a vražednou zbraň. Pokud

znásilníte zemi, bude trvat desetiletí, než se projeví následky tohoto činu. I proto je mnohem těžší označit viníka.“<sup>159</sup> Během umělecké události, probíhající v soudní síni, měla tvůrkyně ambici prostřednictvím spolupráce s veřejností nalézt v rámci pravidel fiktivního právního řádu nové podoby spravedlnosti a obnovit spojení mezi člověkem a přírodou.

Premiéra *Voice of Nature* se konala ve starém soudním domě v Gentu. Při vstupu do soudní síně si divák okamžitě uvědomil závažnost, byť fiktivního, soudního procesu. U vchodu inspektoři zkontrolovali všem přichozím kabelky a tašky a zapsali si jejich jména. Diváky organizátoři přiváděli do soudní síně bočním vchodem, který byl monitorován několika kamerami. Hned na začátku tak byla vytvořena atmosféra odcizení. Performerka Caroline Deish začala představení otázkou „Kdo je vrah?“, jako by vznášela obvinění. V tuto chvíli divák netušil, jakou roli v tomto procesu hraje, zda je součástí nezaujatého publika, obviněným, svědkem, porotcem, soudcem či advokátem.<sup>160</sup>

Představení bylo rozděleno do sedmi částí a každá z nich byla zaměřena na postupné prohlubování tématu ekologické krize. Začátek měl povahu lecture performance, kdy performerka uvedla diváky do problematiky prostřednictvím přednášky o zasahování člověka do ekosystému na příkladu výše zmíněné situace v Ekvádoru. V další fázi se do centra pozornosti dostala velká papírová mapa světa, na které měli diváci posléze možnost zaznamenat místa a regiony, které nejvíce ovlivňují znečišťování životního prostředí. Mapa byla umístěna uprostřed místnosti a diváci měli možnost vybraná místa vizuálně znečistit, posypat je hlínou a pískem.

V další části dostalo publikum možnost dotknout se surové ropy pro představu, jak tato tekutina v případě kontaktu s živým organismem ničí ekosystém. Další scéna

---

<sup>159</sup>CHARLOTTE DE SOMVIELE, *In het Amazonewoudruik je geenjunglemeer, maarolie*, [online] 28. 2. 2019. [10. 8. 2020]. Dostupné z: [https://www.standaard.be/cnt/dmf20190227\\_04214424](https://www.standaard.be/cnt/dmf20190227_04214424)  
'Tussen 1964 en 1992 heeftoliegigant Texaco tonnen chemisch afvalgedumpt in lokale rivieren in hetnoordoosten van Ecuador. Ik wilde zelf de impact van zo'n milieumisdadzien,' vertelt Correia in Gent, waar de première morgen plaatsvindt. 'In Europa hebbenwedaargeenflauwbenul van, al worden wedoor de luchtvervuilingwelgeconfronteerdmet stille doderszoalsastma. Webesteden de ontginning van olieuitaanZuid-Amerika, met alle desastreuzegevolgen van dien. Als je hetAmazonewoudbezoekt, ruik je geenjunglemeer, maarolie. Dat ishetresultaat van onzeverslavingaanfossielebrandstoffen, hoegraagwe dat ookblijvenontkennen.' 'Bijeenmoordopeen mens heb je eenlijk en eenmoordwapen. Verkracht je de aarde, danduurthettientallenjarenvoor de effectenzichtbaarzijn'

<sup>160</sup>NELLIS, Steff, *Voice Of Nature: The Trial – Maria Lucia CruzCorreia*, [online] 06. 3. 2019. [10. 8. 2020]. Dostupné z: <https://e-tcetera.be/voice-of-nature-the-trial-maria-lucia-cruz-correia/>

pak zprostředkovala divákům výraznou haptickou zkušenost. Poté, co se na „jevišti“ soudu objevilo akvárium, ze kterého Deish vylovila mrtvou rybu, nastal pomyslný vrchol performance v podobě rituálního putování mrtvého živočicha mezi diváky. Osobně se setkat s mrtvou rybou a zničenými rostlinami bylo pro publikum další zkušeností s následky bezohlednosti vůči ekosystému, podobně jako možnost dotknout se surové ropy ve třetí části performance. Tělesná zkušenost je totiž jednou ze strategií, jak je možné pojednávat o ekologické krizi. Emoce, které vyvolává například přítomnost mrtvé ryby, jsou mnohdy účinnější než textová informace o ekologické katastrofě, která se jeví pouze jako vzdálený příběh, jenž do života diváků v momentě performance nijak konkrétně nezasahuje. Po skončení performance nabídla Deish divákům možnost pokračovat v diskusi u šálku čaje.

V případě *Voice of Nature* se jednalo o přímý apel prostřednictvím participace diváků. Důraz byl tedy kladen na aktivní, především verbální dialog. Obdobné projekty lze mnohdy chápat i jako formu ekoaktivismu, v níž je zdůrazněn politický diskurz. Umělec má za cíl probudit občanskou sociální odpovědnost každého jedince. Tato performance byla specifická svou snahou přimět diváka participovat. Proměňovala roli performerera jakožto centra události a transformovala performativní událost směrem ke spoluúčasti. Taková performativní událost se koncipuje jako určitá forma kulturního setkání, při kterém mají diváci možnost prožít elementy ne-lidského světa, porozumět jim a souznít s nimi. Jedná se o rozvoj empatie vůči vlastnímu okolí, které řadíme nejen do lidské, ale i ne-lidské sféry životního prostředí. Činnosti, během kterých zkoušíme vnímat svoje tělo jako součást většího systému, se řadí k postupům, které vedou rozum ke stavu uvědomělosti komplexity celého světa, v němž žijeme.

Ekologie, jak bylo popsáno na začátku této studie, je pojem označující vztah mezi jedincem a jeho okolím. *Voice of Nature* vyzývá k empatii a propojenosti západní mentality s okolním, méně viditelným, světem. Americká teoretička tance Naomi M. Jackson spojuje ekologický diskurz s idejí sociální zodpovědnosti: „Důraz na kontext, responzivitu a zodpovědnost vůči publiku a komunitě navrhuje závazek k rovnosti, kde jsou všechny prvky brány jako stejně důležité a tím pádem jako

neodmyslitelné komponenty jednoho symbiotického vztahu.“<sup>161</sup> V malé míře empatie vidí problém současné společnosti také belgicko-marocký choreograf Sidi Larbi Cherkaoui; v rozhovoru s taneční vědkyní Lise Uytterhoeven uvádí: „Zjistil jsem, že naše výchova má jeden zásadní problém, a to zaměření na hyper-individuální vývoj.“<sup>162</sup> V souvislosti s tímto názorem Cherkaoui říká, že empatie je něco, čemu by nás měli učit od dětství, protože právě empatie fundamentálně chybí v západní mentalitě.<sup>163</sup>

Cílem *Voice of Nature* je výzva k přemýšlení o ekologické krizi a o roli lidstva při potenciální proměně životního stylu. Zároveň je performance aktem vzdělávání a šíření informací, protože je pravděpodobné, že většina obecnstva si neuvědomuje rozsah ekologické krize a nemá povědomí o tom, co se děje v ostatních částech planety. Nejedná se totiž o problematiku, která by byla všeobecně popularizována, i když v posledních letech dochází v tomto ohledu k jistému zlepšení. Performativní umění v tomto případě ukazuje, jak je možné podnítit uvědomění si sebe sama jako malé zanedbatelné součásti světa a decentralizovat své „já“. *Voice of Nature* ukazuje, že fakt, že neprožíváme a na vlastní oči nevidíme ekologické katastrofy, ještě neznamena, že neexistují, a vyzývá ke globálnímu přemýšlení o důsledcích zneužívání přírodních zdrojů na konkrétních a reálných příkladech.

## 7.2 Anna Halprin a spojení s přírodou skrze tělo

Anna Halprin je tanečnice a performerka/choreografka známá po celém světě, jež v každodenních lidských pohybech vidí krásu a v tanci pak velkou magickou a transformační sílu. Revolucionizovala význam tance tím, že se nenechala omezit konvenčními tématy a do svých představení zahrnula otázky stárnutí, zdravotního postižení či nemoci. Halprin je významná osobnost v oblasti postmoderního tance, i přes svůj věk (letos jí bude 101 let) stále inspiruje pohybem. Tato podkapitola

---

<sup>161</sup>COOLS, Guy, GIELEN, Pascal, *The Ethics of Art, Ecological Turns in the Performing Arts*. Valiz, Amsterdam, 2012. s. 206-207.

„Stress on context, and being responsive and responsible to one’s audience and immediate community, suggest a commitment to equity in which various constituents are regarded as equally significant, and indeed vital components in a symbiotic relationship.”

<sup>162</sup>Tamtéž, s. 250.

„I find that our upbringing has one fundamental problem and that is the focus on hyper-individual development. Ethics“

<sup>163</sup>Tamtéž, s. 250.

bude věnována jejímu silnému příspěvku do ekologicko-tanečního světa, způsobu, kterým propojila lidské tělo s přírodou.

Zkušenosti s rakovinou pochopitelně život Anny Halprin ovlivnily. Umělkyně vyvinula strategii, která jí nejen pomohla zotavit se z této nemoci, ale také proměnila směr její tvůrčí cesty do zcela nového oboru. Postupem času se její umělecké aktivity staly spíše rituály než tancem. Dle americké teoretičky environmentální psychologie Rachel Kaplan se její umění dříve „točilo“ kolem témat porušování čtvrté zdi, ale pak se přesunula dále za konvence západního divadla a naklonila se blíže k rituálům coby starodávných kořenů tance<sup>164</sup>, čímž měla na mysli „tanec smyslu, který tancujeme se svými duchy a duchy těch, kterým uctíváme zemi, komunitu, předky.“<sup>165</sup> Konfrontace s rakovinou ji donutila naučit se prohlubovat spojení mezi tělem, myslí a emocemi. Halprin na základě svých osobních zkušeností vytvořila vlastní metodu terapie, a je tak příkladem experimentálního spojení terapie a umění. Východiskem je práce s traumatem, kde subjekt pracuje nejen se svým vlastním tělem, ale také s tělem společným, veřejným a – jakožto nejvyšším projevem lidského těla – s tělem planetárním.

Svoji teorii Halprin zakládá na zájmu o domorodé kmeny, poněvadž domorodé kmeny měly blízko k přírodě, považovaly Zemi za živou entitu. Současný člověk má k Zemi vztah jako k objektu, nezohledňuje její živost, jen exploatuje. Dle Halprin spojení s přírodou léčí: „Jakožto taneční umělkyně jsem přitahována k vnímání přírodního světa podle tří věcí, ve které věřím. První z nich je představa, že lidské tělo je mikrovesmír na Zemi; druhá je to, že přírodní procesy jsou pro mě návody k mé estetice; a třetí, že příroda je léčitel.“<sup>166</sup>

Halprin tvrdí, že lidské tělo je zrcadlem těla Země. Jako příklad uvádí umělkyně argument, že lidské tělo se skládá ze stejných elementů jako Země. Například člověk se skládá ze 70 % ze slané vody a v přesně stejném poměru se ze slané vody

---

<sup>164</sup>HALPRIN, Anna.; KAPLAN, Rachel. *Moving Toward Life : Five Decades of Transformational Dance*. Wesleyan University Press. 1995. ISBN: 0819562866. s. 185.

<sup>165</sup>Tamtéž, s. 185:

„a dance of meaning, which we dance with our spirits and the spirit so fthose we worship theearth, the community, the ancestors.“

<sup>166</sup>Tamtež, s. 214:

„As a danceartist, I am propelled towards the natural world by three beliefs. One is the notion that the human body is a microcosm of theearth; the second is that the processes of nature are, forme, guidelines to my aesthetics; and the third is that nature is a healer.“



skládá Země. Nebo že řeky, potoky a přítoky jsou z ptačí perspektivy podobné obrazu žil a tepen v lidském těle. Anna Halprin vytváří tance, které ztělesňují principy přírody. Takové tance nejsou reprezentativní, nenapodobují vnější projevy přírody a nepoužívají přírodu jako pozadí. Namísto toho se Halprin snaží reflektovat přírodu uvnitř sebe: „Snažím se pochopit přírodní svět jako odraz své lidské zkušenosti. Ačkoli je tato práce generována primárně kinestetickým spojením, zahrnuje také pocity, asociace, osobní a společné obrazy a životní scénáře, které jsou součástí naší lidské přirozenosti.“<sup>167</sup> Jedná se o přímý projev názorů neantropocentrických etiků, kteří věří ve vzájemné propojení všeho živého, a paradigmatického odklonu od kulturních norem dualismu.<sup>168</sup>

*Planetární tanec*, o němž bude ještě pojednáno dále, je pokročilou verzí a vyvrcholením hlavní techniky Halprin běh Země (Earth Run) v *Kruhu Země* (*Circle the Earth*), přičemž *Planetární tanec* je vykonání zmíněných technik skupinami po celé planetě ve stejný čas. Standardně se běhu Země nebo *Kruhu Země* musí zúčastnit od 50 do 100 lidí v jednom rituálu, minimálně v takovém počtu se dle Halprin otevírá hluboká kolektivní moc. První *Planetární tanec* v roce 1987 sjednotil ve stejné činnosti kolem 2000 lidí z 25 států.

Průběh Běhu Země bych zde pro přehlednost ráda popsala. Na začátku rituálu se účastníci seskupí do tvaru čtverce, pokleknou na koleno a nějakou dobu se soustředí na střed prostoru, formulují svůj záměr, přemýšlí nad formou života, za kterou chtějí tento běh vykonat. Může to být osoba, skupina lidí, zvíře, rostlina nebo jakákoli jiná entita. Samotný rituál spočívá v běhu v kruhu. Existují tři soustředné kruhy pohybující se třemi rychlostmi: rychlý běh, pomalejší běh a chůze. Tyto kruhy se pohybují buď po směru, nebo proti směru hodinových ručiček a pohybují se vždy opačným směrem než vedlejší kruh (či kruhy v případě prostředního kruhu). V centrálním prostoru se nacházejí hudebníci a mistr ceremonie, kteří společně udržují tempo a rytmus celé akce. Zatímco hudebníci k doprovodu nejčastěji používají bubny, mistr ceremonie recituje řeč nebo báseň, která volá po lidskosti a péči o Zemi.

---

<sup>167</sup>Tamtéž, s. 216:

„I seek to understand the natural world as a reflection of my human experience. Although this work is generated primarily by a kinesthetic connection, it also includes the feelings, associations, personal and communal images, and life scripts that are part of our human nature.“

<sup>168</sup>Tamtéž, s. 186.

Síla tohoto rituálu spočívá v jeho masivnosti – musí se ho zúčastnit 50 a více lidí, aby vytvořil silnou a citelnou energii. Délka běhu se liší v závislosti na počtu a vytrvalosti účastníků. Běh by měl být dostatečně dlouhý na to, aby u účastníků v průběhu procesu vytvořil pocity úsilí, odhodlání a nadčasovosti. Konec běhu je signalizován náhlým zastavením bubnu. Účastníci stejně jako na začátku zformují čtverec, jehož strany vždy směřují ke světovým stranám. Když jsou všichni na svém místě, každý udělá symbolické gesto dotyku Země jakoukoli částí svého těla, např. rukama, čelem, břichem, hrudníkem, nohama atd. a poté na 3 minuty nastane ticho nebo zazní zpěv či osobní modlitba.

*Planetární tanec* je globální taneční forma – tanec, který překračuje kulturní a časové bariéry, tanec, který sjednocuje lidi, tanec, který se zabývá současnými problémy, jako je mír a nemoci, které zažívají všichni lidé na této planetě.<sup>169</sup> Mír je podle Halprin kreativním způsobem života, který předpokládá, že žijeme ve světě, kde neexistuje konkurence, lidé nejsou utlačováni a fungují pravidla sociální spravedlnosti.

V *Planetárním tanci* se nejedná o performanci ani o taneční představení, nejsou zde jasně vymezena pole aktéra a diváka. Jedná se o rituální událost, kde účastníci jsou aktéry a diváky zároveň. Sama Halprin by diváka na takové události nazvala spíše svědkem, jelikož úlohou svědka je podle ní porozumět rituálu a podporovat záměr účastníků. Svědek se od diváka podle slov choreografky liší absencí posuzování a hodnocení, zatímco diváci často přicházejí s vlastní osobní estetikou a očekáváním. Halprin je přesvědčená, že obecně tanec je rituál, který je schopen proměnit každého jedince tím, že se dostává blíže k přírodě. A právě spojení s přírodou ve smyslu ztělesnění přírody je dle Halprin klíčem k uzdravení. Jedno ze cvičení, které choreografka provádí, je ztělesnění nějakého zvířete člověkem. Tato akce zachycuje představivost a inspiruje jedince, aby pronikl do hlubin nevědomých pocitů a psychických potřeb. Ztělesnění zvířecího obrazu skrze pohyb a tanec otevírá možnost zažít a vyjádřit vlastnosti, k jejichž vyjádření v běžném životě nedochází: mohou to být cenzurované emoce nebo skryté a blokové city. Projev těchto emocí je dle Halprin zásadní silou při uzdravení.

---

<sup>169</sup>Tamtéž, s. 236.

Dle Halprin tělo reaguje na rytmy přírody, což člověku otevírá cestu k uvědomění si celistvosti našeho světa. Ztělesněná zkušenost, kde jsou lidé součástí přírody, může sloužit jako přístup k ekologizaci myšlení ve společnosti. V této práci se přístup Halprin vztahuje k problematice ekologie, která je zde pojímána nejen jako problém krize životního prostředí, ale také jako krize hodnot jedince a společnosti. Halprin považuje planetární tanec za vhodný nástroj, jak přimět lidi k míru, jak zapříčinit bližší vztahy mezi lidmi a také vyřešit morální krizi, o níž v souvislosti s kapitalistickými hodnotami mluvil již v teoretické části blíže reflektovaný Felix Guattari.

## **8. Soubory, uskupení, umělci, kteří reflektují ekologická témata nejen svou tvorbou, ale i způsobem produkce**

Co znamená v kontextu performativního umění chovat se ekologicky? Kulturní průmysl, podobně jako jiné struktury společnosti, je součástí kapitalistických mechanismů a je poznamenán antropocentrismem. Kapitalistická logika fungování v tomto prostředí není neoptimálnější. Žijeme v éře, kdy se každá činnost a její výsledek stávají produktem, který má být prodán, kdy využíváme přírodní zdroje k vytvoření a poskytnutí nejlepšího a nejkonkurenceschopnějšího produktu k prodeji. Produktem je každé divadelní, taneční či jiné představení, stejně tak i reprezentace aktéra, umělecké skupiny či celé kulturní instituce. Produktem sestává často i konkrétní umělecká či tréninková praxe anebo technika, kterou daný tvůrce vytvořil.

Etablování ekologického myšlení a dodržování environmentální etiky v rámci kultury není jednoznačné a jednoduché, protože jedním z důsledků by mohly být velké a možná i nepříjemné změny, které by ovlivnily výsledek umělecké tvorby. Na základě příkladů konkrétních divadel a uskupení a vybraných performancí z evropské taneční scény se tato práce pokusí odhalit problémy produkce a organizace kulturních aktivit v tanečním světě ve vztahu k udržitelnému rozvoji.

Prvním příkladem je londýnské kamenné divadlo Arcola Theatre, které je prvním uhlíkově neutrálním divadlem na světě. V roce 2007 Arcola Theatre založilo *Arcola Energy Project*, který se zaměřuje na vývoj nových technologií směrem k udržitelnému rozvoji. Součástí projektu bylo instalování solárních panelů

sloužících k výrobě elektřiny pro ohřev vody na střechu divadla a vybudování topného systému metodou spalování odpadu a šrotu. Osvětlení v prostorách divadla, v kancelářích, foyer, baru či šatnách zajišťují LED světla. Podle informací dostupných z webových stránek divadla je při využívání 83 LED světel spotřeba elektřiny o 89 % nižší než při běžném zářivkovém osvětlení.<sup>170</sup> Byť je svět technologií nesmírně dynamický a nabízí stále nové jevištní techniky, umělci, jevištní technici i celé kulturní instituce se mnohdy ubírají spíše cestou alternativního či šetrnějšího způsobu práce.<sup>171</sup> Na první pohled by se mohlo zdát, že způsob vedení divadla je v souladu s ideou ekologické produkce, ovšem výše zmíněné body jsou de facto jedinými kroky podniknutými v tomto směru. Například repertoár divadla ekologickou krizí tematicky nijak nereflktuje. Tento způsob částečné implikace ekologické myšlenky do divadelního provozu lze považovat za odlišný od těch případů, které budou představeny vzápětí.

### **8.1 Manifest o udržitelném rozvoji Benjamina Verdoncka**

Odlišným způsobem šíří ekologickou etiku belgický performer, spisovatel a výtvarník Benjamin Verdonck. V roce 2011 se performer obrátil na umělecké instituce ve svém regionu, které dostávají podporu od vlámské vlády, s manifestem o udržitelné produkci. Podle Verdoncka mají divadla financovaná státem možnost být nezávislá a experimentovat, a proto se taková divadla nemusí řídit komerčními principy a hlídat své zisky. Ve svém manifestu Verdonck požádal divadla, aby se připojila k jeho výzvě a v období od 1. září 2012 do 7. února 2013 (tedy v období platnosti dohody) dodržovala pravidla, která by zásadním způsobem ovlivnila provoz divadla a zároveň odpovídala principům ekologické etiky. Jedná se o pravidla spojená především s každodenní pracovní rutinou a v souladu s ekologickou odpovědností. Pro lepší orientaci v tématu se pokusím tato pravidla shrnout do několika stručných bodů, které považuji za stěžejní:

---

<sup>170</sup>Arcolattheatre web. [online] 06. 3. 2019. [10. 8. 2020]. Dostupné z: <https://www.arcolatheatre.com/about/sustainability/>

<sup>171</sup>PEETERS, Jeroen. *Imagination, Experience and Meaning as Quality of Life*. In: GOOLS, Guy, GIELEN, Pascal. *The Ethic of Art. Ecological Turns in the Performing Arts*. Valiz, Amsterdam, 2014. ISBN: 978-90-78088-87-5. 94 s.

- 1) Všechny dny, s výjimkou čtvrtka, se mají zaměstnanci stravovat vegetariánsky.
- 2) Propagační materiály se mají tisknout v černobílém provedení.
- 3) Veškeré rekvizity a kostýmy, pokud jsou vůbec součástí díla, mají být vyrobeny z materiálů, které již divadlo nashromáždilo.
- 4) Zaměstnanci a účastníci projektu musí pro cestu do divadla a zpět používat městskou hromadnou dopravu nebo kolo, dle situace mohou zůstat na nocleh v divadle; výjimkou jsou rodinné důvody, kdy je povoleno si objednat taxi, a to pouze třikrát po dobu trvání celého projektu.
- 5) Využití letecké dopravy je zakázáno, výjimkou je nezbytná cesta z důvodu finanční podpory existence divadla, a to pouze dvakrát v rámci Evropy a jednou transkontinentálně.<sup>172</sup>

Reakce ředitelů vlámských divadel byly různé a Verdonck své kolegy nepochybně uvedl do rozpaků. Nicméně tímto manifestem posunul téma udržitelnosti pryč z mrtvého bodu. Ředitel kulturního prostoru Victoria Deluxe Dominique Willaert uznal, že dnešní doba je velmi uspěchaná a úlohou právě kulturního sektoru je nabízet alternativy a tímto přivádět ostatní k zamyšlení: „Musíme zpochybňovat současný status quo a navrhopvat alternativy k hegemonii kapitalismu.“<sup>173</sup> Naproti tomu ředitel Koninklijke Vlaamse Schouwburg (KVS) v Bruselu Guy Dermul považoval manifest za produkt doby, ve které se odsuzují „kuřáci, masožravci, řidiči automobilů a další obětní beránci.“<sup>174</sup> Dle Dermula byl jediným bodem manifestu, který by dával smysl, zákaz používání letecké dopravy, nicméně ani tím se řídit nehodlal, jelikož letecká doprava hraje důležitou roli při rychlé komunikaci se světem. Podobně odmítavou reakci měl i ředitel divadla Toneelhuis Bart Meuleman, který prohlásil: „Myslím, že svět se nemění k lepšímu prostřednictvím uměleckých nebo symbolických akcí. Svět se změní, pouze když někdo pochopí, jak na této změně může vydělat peníze. Je to problém? Ne,

---

<sup>172</sup>HENDRICKX, Sébastien, VERDONCK, Benjamin. On the “Manifesto for the Active Participation of the Performing Arts Sector in the Transition towards a Fair Durability”. In: COOLS, Guy, GIELEN, Pascal, *The Ethics of Art, Ecological Turns in the Performing Arts*. Valiz, Amsterdam, 2012. ISBN: 978-90-78088-57-8.

<sup>173</sup>Tamtéž, s. 118.

„We really need to question the current status quo and propose alternatives to the hegemony of capitalism.“

<sup>174</sup>Tamtéž, s. 119.

“The smoker, the carnivore, the car driver and other scapegoats are being banished.”

nemyslím si to.“<sup>175</sup> Nakonec *Manifest o udržitelném rozvoji* podepsala jenom jediná organizace – malé umělecké centrum Scheld’apen, ve kterém vystupují mladí alternativní umělci. Sám autor *Manifestu* v pozdější reflexpřípouští, že pro malý umělecký soubor je jednodušší přistoupit na takováto pravidla, kdežto pro větší organizaci, jako například KVS se šedesáti zaměstnanci by souhlas s manifestem znamenal výraznou změnu profilace souboru.

Výsledkem střetu vlámských divadel s Verdonckovým *Manifestem o udržitelném rozvoji* bylo poznání, že povědomí jednotlivců (nebo institucí) o rozsahu ekologické krize je v západní Evropě minimální. Z toho také vyplývá, že pro člověka není prioritou dodržovat pravidla nastavená v souladu s ekologickou etikou, ovšem na úkor konkurenceschopnosti na trhu. Ekologická situace vyžaduje opravdu výraznou proměnu hodnot a priorit, které jsou ale mnohdy v opozici k hodnotám kapitalistického světa.

## **8.2 ImPulsTanz 2019, *Think Tank: Dance and Ecology* – Jérôme Bel a jeho diskuze o způsobech reflexe ekologické krize a možnostech udržitelného chování v rámci taneční komunity**

Na vídeňském tanečním festivalu ImPulsTanz zorganizoval v roce 2019 celosvětově známý francouzský choreograf a tanečník Jérôme Bel dvoudenní diskuzi na téma ekologie v tanci. Zúčastnit se této diskuze mohli jak účinkující performeři, tak diváci, kritici, teoretici, zkrátka každý návštěvník festivalu. Leitmotivem diskuze se stala otázka: Jaké metody můžeme použít, abychom přispěli k tomu, že lidé začnou žít svůj život ekologičtějším způsobem? Způsoby, jakými lze kritizovat „neekologičnost“, jsou například posílení důvěry lidí ve vědecké poznatky ekologie, šíření osvěty prostřednictvím vlastní tvorby nebo přes sociální sítě a především podpora zájmu o ekologii osobním příkladem.

Diskuze byla zahájena konkrétními otázkami: Jak minimalizovat svou ekologickou „stopu“ při cestování? Je možné vyhledávat možnosti prezentace vlastní tvorby

---

<sup>175</sup>Tamtéž, s. 120.

“I only think the world doesn’t change for the better through artistic or symbolic actions. The world will only change when somebody realises he can make money out of it. Is that a problem? No, I don’t think so.”

v blízkém okolí, abychom neznečišťovali kvůli cestování planetu? Jak může fungovat taneční průmysl, když jeho nezbytnou součástí je častokrát právě cestování? Od jedné z diskutujících zazněl názor, že bez cestování by se jako performerka neměla šanci uživit, jelikož velkou část příjmu získává sdílením svých dovedností formou workshopů pro tanečníky nebo amatéry v jiných regionech. Dalším zdrojem příjmů jsou pro tanečníky samotná vystoupení, různé typy hostování apod., což samozřejmě také obnáší cestování na tato místa.

Názor zastánců a příznivců ekologického smýšlení na celou problematiku je, že v takových případech by se za přijatelný kompromis dalo považovat cestování železniční dopravou, a to i za předpokladu, že se jedná (z důvodu větší časové náročnosti a menšího komfortu) o omezení osobního pohodlí cestujícího. Otázkou ovšem zůstává, zda takovýto čin bude mít opravdu pozitivní výsledek, pokud se na něm budou podílet pouze příslušníci taneční komunity. V diskusi, kterou vedl Jérôme Bel, účastníci nenalezli konkrétní odpověď ani konkrétní strategii, jak eliminovat negativní dopad na životní prostředí a zároveň moci cestovat tak, aby jejich práce nebyla ovlivněna. Nicméně skutečnost, že taková diskuse proběhla a vyvolala velký zájem, svědčí o tom, že v současnosti taneční komunita dělá první kroky k přehodnocení pohledu na otázku etiky v ekologii.

Sám Jérôme Bel se v roce 2019 prohlásil za aktivistu<sup>176</sup> a rozhodl se necestovat letadlem i přesto, že jeho kariéra je především mezinárodní. Choreografické prostředí se podle něj bohužel zaseklo v systému extrémní globalizace převládající v současném tanci. Domnívá se, že jeho kolegové z oboru tance, kteří mají v choreografickém oboru dominantní postavení, nic nezmění, a nazývá je vězni systému, jelikož tento systém nechtějí zpochybňovat. O to větší paradox ale je, když známí lidé podepisují petice spojené s životním prostředím, ale ve skutečnosti k žádné ekologické akci nedochází. Bel porovnává tuto situaci se současnými politiky, kteří nejsou připraveni ztratit žádné ze svých privilegií i přesto, že hrozí katastrofa.

Jérôme Bel je ochoten podílet se na dekonstrukci a reformaci. V interview pro francouzský internetový časopis *Sceneweb* uvádí příklad, kdy přijel na festival

---

<sup>176</sup> NOISSETTE, Philippe. *Jérôme Bel : « Je deviens un activiste »* [online] 29. 7. 2020. [22. 2. 2021]. Dostupné z: <https://sceneweb.fr/itw-jerome-bel-je-deviens-un-activiste/>

a podíval se na tuto akci z hlediska ekologické krize: počet tanečníků na jevišti, jejich mezikontinentální cestování, kostýmy, scéna, počet techniků, organizátorů, vedení atd. Bel tu situaci přirovnává k peklu: „sledoval jsem tání ledu, sledoval jsem násilné bouře pustošící domy, požáry a následně miliony klimatických uprchlíků, kteří měli mít mizerný život, ne-li přímo zahynout, autoritářské režimy zvolené v našich liberálních demokraciích, aby se zabránilo přílivu stejných uprchlíků.“<sup>177</sup> Jedinou správnou cestu pro změnu vidí Bel v politizaci tohoto problému. Bel své rozhodnutí, že nebude cestovat, záměrně zveřejnil, čímž vyvolal zájem médií o téma ekologie.

Prvním příkladem online spolupráce byla lecture performance *Isadora Duncan*, kterou nazkoušel v Paříži s francouzskou tanečnicí Elisabeth Schwartzovou a také s Catherine Gallant z New Yorku. Belovým záměrem bylo stvořit dvě verze: jedna z těchto tanečnic by cestovala po Evropě a druhá po severovýchodě Spojených států. Obě mají cestovat pouze vlakem. Tanečnice Catherine Gallant s Belem zkoušela svoje taneční sólo o průkopnici moderního tance Isadore Duncan přes platformu Skype, přičemž ona v tu chvíli byla v New Yorku a on v Paříži. Zkoušení přes Skype zahrnuje množství potenciálních komplikací pro tvůrčí proces, např. tanečnice musí počítat s omezeným prostorem svého pohybu, než bude vyříznuta ze záběru kamery, nebo také s přerušováním Wi-Fi připojení, technickými komplikacemi s počítačem apod. I přesto, že efekt takového zkoušení může být značně poškozen a u účinkujících způsobuje úzkost a zklamání, Jérôme Bel uvádí v interview pro *New York Times*, že takovou cenu je ochoten zaplatit. Bel také vyjadřuje radikální názor, že pokud to nepůjde online, tak bude žít na venkově a učit tancovat děti.<sup>178</sup>

Nicméně tato zkušenost mu způsobila vzhledem k situaci, která nastala v roce 2020, náskok. Dle informací z internetového časopisu *The Guardian* Jérôme Bel může být jediným choreografem, který během koronavirové pandemie stále nabízel pracovní nabídky. Zatímco se „taneční umění všude zastavilo, v jednu chvíli se francouzský konceptualista – známý drzými způsoby, jakými zpochybňoval konvenční taneční

---

<sup>177</sup>Tamtéž.

<sup>178</sup>JACOBS, Julia *When the Choreographer Won't Fly, the Dancers Rehearse by Skype*. [online] cit. [22. 2. 2021]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2019/09/23/arts/dance/jerome-bel-isadora-no-flying.html>



moudrost, a svou práci s netanečnický – ocitl v práci na ‚sedmi projektech najednou‘<sup>179</sup>.

Umělci Katie Mitchell a Jérôme Bel ve spolupráci s Théâtre Vidy-Lausanne založili projekt *No Travel*, jehož záměrem je tvoření inscenace metodou nových postupů směřem k udržitelné produkci. Základním pravidlem, na kterém se tento projekt zakládá, je pravidlo necestování. V souvislosti s tím skupina vymyslela alternativní způsob mezinárodní účasti v jejich projektech. Aby nebylo potřeba cestovat, budou k dispozici multimediální skripta, která podrobně popisují nejen samotné výkony (tj. texty a inscenační indikace), ale také všechny kroky, které je třeba podniknout k jejich opětovné fázi (od castingu po technické konstrukce přes vztahy s publikem a finanční aspekty), a také související otázky týkající se udržitelnosti. Na základě těchto scénářů bude každý mezinárodní partner produkovat, přizpůsobovat a prezentovat svou vlastní verzi performance ve spolupráci s místním režisérem, místním producentem a místním obsazením.<sup>180</sup> Projekt také zahrnuje spolupráci mezi umělci a vědci, která je pro efektivní výsledek dokonce vyžadována.

Výzkum udržitelnosti vždy došel k závěru, že je zapotřebí radikálních změn v chování. Vědci si uvědomují, že teoretické informace, které zveřejňují ve svých pracích, negenerují – a nemohou generovat – změny, které vyžadují. Někteří z nich dospěli k závěru, že k vytvoření nových výzkumných procesů a šíření myšlenek jsou zapotřebí emoce a citlivost a že k překonání současné krize je zapotřebí vytvořit nové příběhy a kolektivní imaginární myšlenky.<sup>181</sup>

Projekt *No Travel* řeší otázky spojené s udržitelným fungováním v kontextu kapitalistického systému, konkrétně např. jak financovat nové náklady vyplývající

---

<sup>179</sup>CAPPELE, Laura. *Jérôme Bel: 'Dance is going through drastic change – we must stay in sync'*. [online] cit. [22. 2. 2021]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/stage/2020/oct/05/jerome-bel-dance-is-going-through-drastic-change-we-must-stay-in-sync>

<sup>180</sup> European Theatre Convention. *Our Experiments: A Radical International Collaboration*. [online] 27.1.2021 cit. [20. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.europeantheatre.eu/publication/our-experiments-a-radical-international-collaboration>

<sup>181</sup> Tamtéž:

“Research in sustainability invariably comes to the conclusion that radical changes in behavior are needed. But at the same time, scientists know or eventually notice, much to their dismay, that the theoretical information they publish in their papers is not generating – and cannot generate – the changes they are calling for. Some of them came to the conclusion that emotions and sensitivity are needed for setting up new research processes and spreading ideas, and that the creation of new narratives and collective imaginaries is required to overcoming the current crisis.”

z transformace směrem k udržitelnosti, nebo jak se vypořádat s rozpory mezi ekonomickým modelem, uměleckými ambicemi a ekologickými cíli, resp. jak rozhodovat o prioritách. Další otázkou je, jakým způsobem měnit styl interakce s publikem a občany v rámci uměleckého díla.

## Závěr

Předkládaná diplomová práce uvedla problematiku ekologie do širších sociálně-politických souvislostí a ukázala možnosti propojení ekologického diskurzu s kontextem současného tance a performance. Po zkoumání širokého pole ekologie se zjistilo, že ekologická filozofie zahrnuje kritiku západního myšlení a nastoluje nové paradigma neboli pohled zahrnující prizma ekologie. Dle vědců, biologů a filozofů zanedlouho přijde čas, kdy otázka ekologie bude problémem číslo jedna.

První část této práce je teoreticky hutná; obsahuje nejenom teatrologické teorie, ale především vysvětluje postuláty filozofie ekologie, které jsou posléze propojeny s oblastí performance a současného tance. Velká část této práce je věnována filozofii ekologie záměrně – je nezbytné poukázat na základy neantropologického přemýšlení, jelikož toto pole je pro teatrologii v českém prostředí zatím ještě neprobádané. Dále se tato práce věnovala rovněž sociologickému rozměru problematiky současného tance a performance. Tento rozměr je velice důležitý, jelikož jak obsah performance, tak i její organizace a produkce jsou v přímé závislosti na tržním systému.

Možností propojení performance a ekologie může být více, nicméně v této práci je zvoleno hledisko vztahu subjekt – objekt ve smyslu člověka a přírody. K propojení ekologického a performativního diskurzu byly v této práci využity tři přístupy, na jejichž základě vznikla určitá typologie. Prvním je přístup, dle kterého postuláty ekologického myšlení a kritika antropocentrismu (tedy kritika subjektu) v představení proměňuje estetiku performativní události. V práci byly představeny strategie upozadění lidského těla v performanci nebo také přenechávání centrální pozice non-human entitě. Performativní umění a současný tanec se angažují v tématu kritiky antropocentrismu i přesto, že lidské tělo a tělesnost jsou hlavními výrazovými prostředky performancí. Eko performance porušují centrální roli lidského těla a lidského konfliktu v představení a redefinují vztah člověka a přírody, živého a neživého, human a non-human.

Druhá možnost, jak propojit performance a ekologii, je opačná – ukazuje, jak skrze ztělesněnou zkušenost může divák poznat ekologické hledisko, neantropocentrickou etiku, a tím poznat blíže přírodu. Jedná se o přístup, který předpokládá, že performativní událost je situace, ve které se divák (obvykle pasivní pozorovatel děje

na jevišti) stává aktivním účastníkem. Takové zúčastnění klade důraz na tělesnou účast, přímé zapojení, a tím i na větší míru prožívání problematiky.

Třetí přístup – propojení současného tance, performance a ekologie v reálném světě do tzv. udržitelné produkce – poukazuje na komplikace, se kterými se potýkají konkrétní umělecké společnosti a instituce, a také na souvislost s aktuálním tržním systémem, který svými charakteristickými znaky k obnovení ani vytvoření nových metod práce a fungování nepřispívá. Nicméně je třeba poznamenat, že skutečnost, že se o ekologii v různých sférách již hovoří, je velmi slibná. Angažování umělců z oblasti současného tance v udržitelné produkci je ovšem poněkud problematické, a to z toho důvodu, že tento konkrétní druh umění je obzvláště závislý na leteckém cestování, které není ekologické. Tato problematika vyžaduje přehodnocení, hledání nových metod práce; velmi užitečné v tomto směru mohou být například digitální technologie.

Pro další existenci lidstva je nezbytné témata ekologie v souvislosti s ostatními oblastmi života mediovat a šířit. Performativní umění a současný tanec mají obrovský potenciál pro otevření a komunikování tohoto diskurzu (a to nejen z jednoho úhlu pohledu), jelikož disponují početným množstvím nástrojů. Některé z nich jsou uvedeny v této práci, ve skutečnosti jich je ale mnohem více. Téma ekoperformance je v česky mluvícím akademickém prostoru rozsáhlým neprozkoumaným polem. Předkládaná magisterská diplomová práce záměrně nenabízela jednotný pohled na problematiku ani jeden jasný teoretický koncept, místo toho se snaží být dalším příspěvkem k rozvíjející se diskuzi na toto téma.

V českém prostředí se jedná o problematiku teoreticky i analyticky dosud jen okrajově tematizovanou,<sup>182</sup> perspektiv dalšího nazírání na zde zkoumaný fenomén se však zdá být nespočet. V našem kontextu se například otevírá možnost primárního výzkumu, které z osobností, jakým způsobem a jak dalece ekologická témata ve své tvorbě reflektují, totéž platí i pro nejrůznější umělecké platformy a festivaly.

---

<sup>182</sup> Kromě v Úvodu zmiňovaného výzkumu Mila Jurániho se problematikou ekologie ve vztahu k současným Performing Arts konsekventně zabývá například brněnská platforma Terén, fungující na umělecké i teoretické bázi (časopis CEDIT).

Jiným podnětným úhlem pohledu by mohl výzkum obohacený o sociologické, politologické i obecně kulturní aspekty a jak spolu komunikují co do diskuze a tematizace ekologické problematiky v jednotlivých zemích. Je angažovanost umělců intenzivnější tam, kde je všeobecně přístup k přírodě, problematice udržitelnosti zdrojů a ekologie šetrnější a diskutovanější, nebo naopak tam, kde vláda a jednotlivá průmyslová odvětví tento globální apel stále ještě nedostatečně respektují?

## Seznam použitých pramenů a literatury

### Prameny:

INGVARTSEN, Mette. *The Artificial Nature Projekt*. [performance] Dostupné online: [The Artificial Nature Project \(2012\) on Vimeo](#)

FIKSDAL, Ingri. *Diorama*. [performance] Trailer. Dostupné online: [Diorama - trailer on Vimeo](#)

FIKSDAL, Ingri. *Diorama*. [performance] Dostupné online: <https://vimeo.com/289464419>

Recoil Performance Group. *As I Collapse*. [taneční inscenace] Dostupné online: <https://vimeo.com/219833316>

Recoil Performance Group. *As I Collapse*. [online instalace] Úvodní video. Dostupné online: <https://vimeo.com/415515941>

Maria Lucia Cruz Correia. *Voice of Nature: The Trial*. [site-specific performance]. Dostupné online: <https://vimeo.com/466113922>

### Literatura

#### Publikace a vědecké články a studie

ALDO, Leopold. *A Sand County Almanac*. New York: Oxford University Press, 1949.

ALDO, Leopold. *Obrázky z chatrče a rozmanité poznámky*. Prešov: Abies, 1995, ISBN 80-88699-13-4.

ARONS, Wendy, MAY, J. Theresa. *Reading in Performance and Ecology*. New York: Palgrave Macmillan. 2012. ISBN 978-1-349-34077-4.

BARAD, Karen. 2003. *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*. Signs: Journal of Women in Culture and Society DOI:10.1086/345321

BINKA, Bohuslav. *Environmentální etika*. Brno: Masarykova univerzita. 2008. ISBN 978-80-210-4594-1.

BROWN, Wendy. 2015. *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*. New York: Zone Books, 2015. ISBN 978-1-935408-53-6.

CÍLEK, V., 2016. Antropocén – velké zrychlení světa. *Vesmír* [online], [cit. 17. 01. 2019], 3. čís., dostupné z <https://vesmir.cz/cz/casopis/archiv-casopisu/2016/cislo-3/antropocen-velke-zrychleni-sveta.html>

COOLS, Guy, GIELEN, Pascal. 2014. *The Ethics of Art, Ecological Turns in the Performing Arts*. Amsterdam: Valiz, 2012.

DEVALL, Bill, SESSIONS, George. *DEEP ECOLOGY*, Salt Lake City: Gibbs Smith Publisher Peregrine Smith Books. 1985, ISBN 13: 9780879052478, s. 264.

DRENGSON, Alan. *The Deep Ecology Movement: An Introductory Anthology*. Berkeley: North Atlantic Books 1995. ISBN 1556431988.

FISCHER-LICHTE, Erika. 2012. *Estetika performativity*. Mníšek po Brdy: Na Konáři, 2012.

GUATTARI, Felix. 2008. *The Three Ecologies*. Londýn: Bloomsbury Publishing PLC, 2008.

GARNER, Stanton B. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Ithaca: Cornell University Press 1994. ISBN: 0801482186.

CHAUDHURI, Una. S. *Research Theatre, Climate Change, And The Ecocide Project: A Casebook*, New York: Palgrave MacMillan. 2014. ISBN 978-1-137-39662-4.

GIANACHI, G, STEWART, N. *Performing Nature: Explorations in Ecology and the Arts*. Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften; ISBN-13 : 978-3039105571.

GIL, José. Paradoxical Body [online]. *TDR: The Drama Review*, 50(4), 2006 s. 21-35. Dostupné z: <<http://muse.jhu.edu/article/206577>>.

HAECKEL, Ernst, *Generelle Morphologie der Organismen*, Berlín: De Gruyter, 2010.

HALPRIN, Anna.; KAPLAN, Rachel. *Moving Toward Life: Five Decades of Transformational Dance*. Wesleyan University Press. 1995. ISBN: 0819562866.

HENDRICKX, Sébastien, VERDONCK, Benjamin. On the “*Manifesto for the Active Participation of the Performing Arts Sector in the Transition towards a Fair Durability*”. In: COOLS, Guy, GIELEN, Pascal, *The Ethics of Art, Ecological Turns in the Performing Arts*. Amsterdam: Valiz, 2014, s. 109–126.

CHAUDHURI, Una. *There Must Be a Lot of Fish in That Lake": Toward an Ecological Theater*. 1994. Dostupné online:

[https://www.academia.edu/4311607/There\\_Must\\_Be\\_a\\_Lot\\_of\\_Fish\\_in\\_That\\_Lake\\_Toward\\_an\\_Ecological\\_Theater?auto=download](https://www.academia.edu/4311607/There_Must_Be_a_Lot_of_Fish_in_That_Lake_Toward_an_Ecological_Theater?auto=download)

CHERKAOUI, Sidi Larbi, UYTTERHOEVEN, Lise. On Collaboration and Navigating between Dance Cultures. An Ethics of Reconciliation. In: COOLS, Guy, GIELEN, Pascal. 2012. *The Ethics of Art, Ecological Turns in the Performing Arts*. Amsterdam: Valiz, 2014, s. 247-258.

JACKSON, Naomi M. Ecology, Dance Presenting, and Social Justice. In: COOLS, Guy, GIELEN, Pascal. 2012. *The Ethics of Art, Ecological Turns in the Performing Arts*. Amsterdam: Valiz, 2012. s. 197 – 226.

KOLÁŘSKÝ, Rudolf, SUŠA, Oleg. *Filosofie a současná ekologická krize*. Morální a politická filosofie; sv. 5, 1. vyd. Praha: Filosofía, 1998.

KOHÁK, Erazim. *Zelená svatozář: Kapitoly z ekologické etiky*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON). 1998. 978-80-85850-86-4.

KOMÁREK, Michal. *PRÁVO*. Právo: Nezávislé noviny. 3. 5. 2012. Praha: Borgis, a.s., 2012. ISSN 1211-2119

KREBS, C. J. *Ecology: The Experimental Analysis of Distribution and Abundance*, New York: Harper & Row, Publishers, 1972.

LAMSER, Zdeněk. *Sociologický slovník*. [online] 10. 11. 2018. [cit 10. 8. 2020]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Ekologie>

LAZZARATO, Maurizio. *Signs and Machines: Capitalism and the Production of Subjectivity*. Los Angeles: Semiotext(e), 2014.

LEPECKI, André. *Singularities: Dance in the Age of Performance*. Oxfordshire: Routledge, 2016.

MIDGARD FIKSDAL, Ingrid. *Affective Choreographies*. Oslo: National Academy of the Arts. 2019.

MORTON, Timothy. *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

MORTON, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World (Posthumanities)* University of Minnesota Press, 2013. ISBN: 978-0816689231

MORTON, Timothy. *The Ecological Thought*. Cambridge, Mass.; London, Harvard University Press. 2012. ISBN 9780674064225

MCKENZIE, John. *Performer Else: From Discipline to Performance*. Oxfordshire: Routledge. 2001. ISBN: 978-0415247696



NAESS, Arne. The shallow and the deep, long-range ecology movement. A summary. *Inquiry*, 16:1-4, 95-100, 1973 DOI: 10.1080/0020174730860168295-100

NAESS, Arne. *Ekologie, pospolitost a životní styl*. Tulčák: Abies. 1998. ISBN 80-88699-09-6.

NORTON, Bryan. *Sustainable Values, Sustainable Change: A Guide to Environmental Decision Making*. University of Chicago Press. 2015. ISBN-13: 978-0226197456.

ODUM, Eugene. *Ecology, the link between the natural and the social sciences (Modern biology series)* New York: Holt, Rinehart and Winston, 1975.

ONDOK, Josef Petr. *Člověk a příroda: hledání etického vztahu*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1998.

PEETERS, Jeroen. Imagination, Experience and Meaning as Quality of Life. In: COOLS, Guy, GIELEN, Pascal. *The Ethics of Art. Ecological Turns in the Performing Arts*. Amsterdam: Valiz, 2014, s. 89 – 107.

SKÝBOVÁ, Marie. *Etika a příroda*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2011. ISBN978-80-87378-80-9

SCHWEITZER, Albert. *Kultúra a etika*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1986.

ŠMAJS, Josef. 1995. *Ohrožená kultura. Od evoluční ontologie k ekologické politice*. Brno: Zvláštní vydání, 1995.

TAYLOR, Paul. *Respect for Nature: A Theory of Environmental Ethics*. Princeton: Princeton University Press. 1989. ISBN-13: 978-0691150246.

WOYNARSKI, Lisa. *Ecodramaturgies: Theatre, Performance and Climate Change*. New York: Pgrave Macmillan. ISBN 978-3-030-55852-9.

### **Internetové zdroje:**

Arcolatheatre web. [online] Dostupné z: <https://www.arcolatheatre.com/about/sustainability/>

SOMVIELE, Charlotte De.2019. *In het Amazonewoud ruik je geen jungle meer, maar olie* [online] 28. 2. 2019. [cit 10. 8. 2020]. Dostupné z: [https://www.standaard.be/cnt/dmf20190227\\_04214424](https://www.standaard.be/cnt/dmf20190227_04214424)

NELLIS, Steff. 2019. *Voice Of Nature: The Trial – Maria Lucia Cruz Correia*. [online] 06. 3. 2019. [cit 10. 8. 2020]. Dostupné z: <https://e-tcetera.be/voice-of-nature-the-trial-maria-lucia-cruz-correia/>

INGVARTSEN, Mette. 2013. *The Artificial Nature Project – Or how to make choreography for nonhuman performers*. [online] Dostupné z:

[https://www.metteingvartsen.net/texts\\_interviews/the-artificial-nature-project-or-how-to-make-choreography-for-non-human-performers/](https://www.metteingvartsen.net/texts_interviews/the-artificial-nature-project-or-how-to-make-choreography-for-non-human-performers/)

Evropian Theatre Convention. Our Experiments: A Radical International Collaboration. [online] Dostupné z: <https://www.europeantheatre.eu/publication/our-experiments-a-radical-international-collaboration>

JACOBS, Julia *When the Choreographer Won't Fly, the Dancers Rehearse by Skype*. [online] Dostupné z:

<https://www.nytimes.com/2019/09/23/arts/dance/jerome-bel-isadora-no-flying.html>

CAPPELE, Laura. *Jérôme Bel: 'Dance is going through drastic change – we must stay in sync'* [online] Dostupné z:

<https://www.theguardian.com/stage/2020/oct/05/jerome-bel-dance-is-going-through-drastic-change-we-must-stay-in-sync>

NOISETTE, Phileippe. Jérôme Bel : « Je deviens un activiste » [online] Dostupné z: <https://sceneweb.fr/itw-jerome-bel-je-deviens-un-activiste/>

GARFIELD, Mette. *As I Collapse* – digital version på Cph Stages Internationale Dage. [online] cit. [9. 10. 2020]. Dostupné z: <https://bastard.blog/kritik/>

NAOUFAL, Nayla. Recoil performance group, MASS - bloom explorations Overgaden Institut for Samtidskunst and Dansehallerne, Copenhagen, May 1–6, 2018.[online] 17.10.2018 cit. [9. 10. 2020]. Dostupné z: <https://esse.ca/en/mass-bloom-explorations-recoil-performance-group-overgaden-institut-samtidskunst-and-dansehallerne>

## **Informační a obrazová příloha**

### **1. Diorama**

**Koncept a choreografie:** Ingri Fiksdal

**Hudba:** Jenny Hval a Lasse Marhaug

**Kostýmy:** Fredrik Floen

**Performeréři:** Rannei Grenne, Pernille Holden, Harald Beharie, Louis Schou-Hansens and Jeffrey Young

**Premiéra:** 2017



**Zdroj:** web Ingri Fiksdal

**Dostupné z:** <http://ingrifiksdal.com/work/diorama-2017/>





## **2. The Artificial Nature Projekt**

**Concept and choreography:** Mette Ingvartsen

**Tanečnici:** Franziska Aigner, Sidney Leoni, Martin Lervik, Maud Le Pladec, Guillem Mont De Palol, Manon Santkin, Christine De Smedt

**Lighting design:** Minna Tiikkainen

**Sound design:** Peter Lenaerts

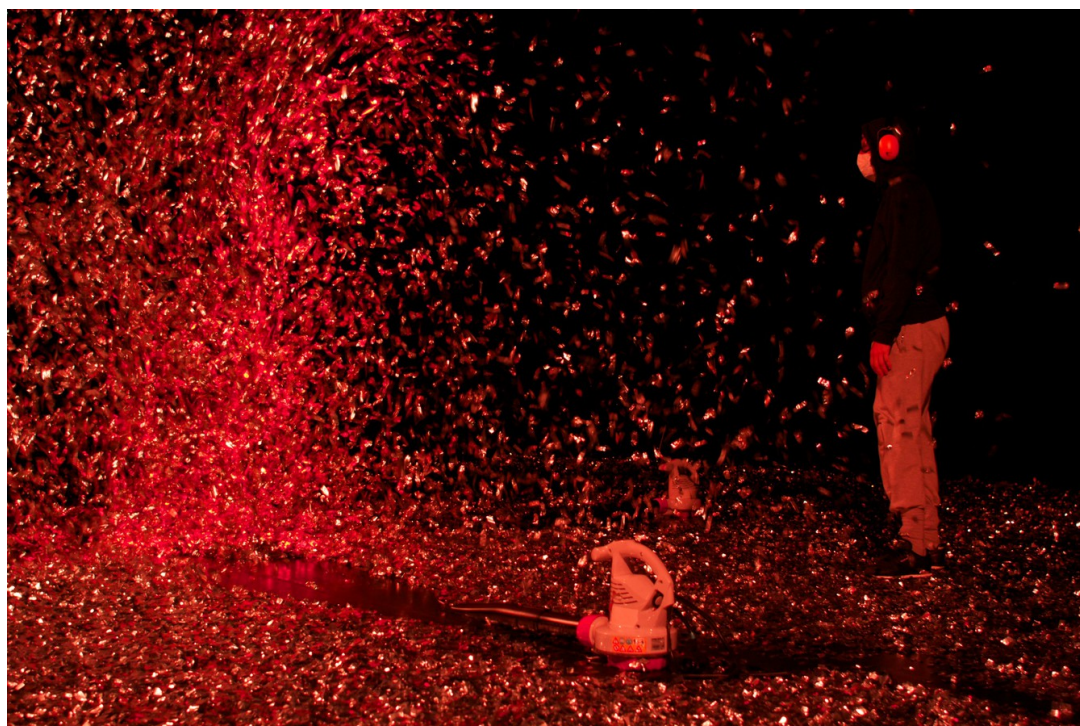
**Dramaturgie:** Bojana Cvejic

**Technik:** Phillipe Baste

**Produkcce:** Elise Simonet

**Light design:** Milka Timosaari

**Premiera:** 2012



**Foto:** PeterLenaerts



Foto: Jan Lietaert



### **3. As I Collapse**

**Choreografie, režie:** Tina Tarpgaard

**Tanečníci:** Hilde I. Sandvold, Sam Denton, Nelly Zagora, Edward Lloyd, Joy Kammin

**Light design:** Minna Tiikkainen

**Scenografie:** Sille Dons Heltoft

**Design kostýmu:** Sandra Møller Svendsen & Leanne Nielsen

**Dramaturgie:** Inge Agnete Tarpgaard

**Light technik:** Yaw Darko

**Premiéra:** 22.03.2017



**Zdroj:** web recoil performance group

**Dostupné z:** [As I collapse - performance 2017 - Recoil Performance \(recoil-performance.org\)](http://recoil-performance.org)

**Foto:** Søren Meisner





#### 4. As I Collapse online instalace

**Koncept a choreografie:** Tina Tarpgaard

**Performerka:** Nelly Zagora

**Text:** Ida Marie Hede and Nelly Zagora

**Zvukový a video design:** Mikkel Larsen

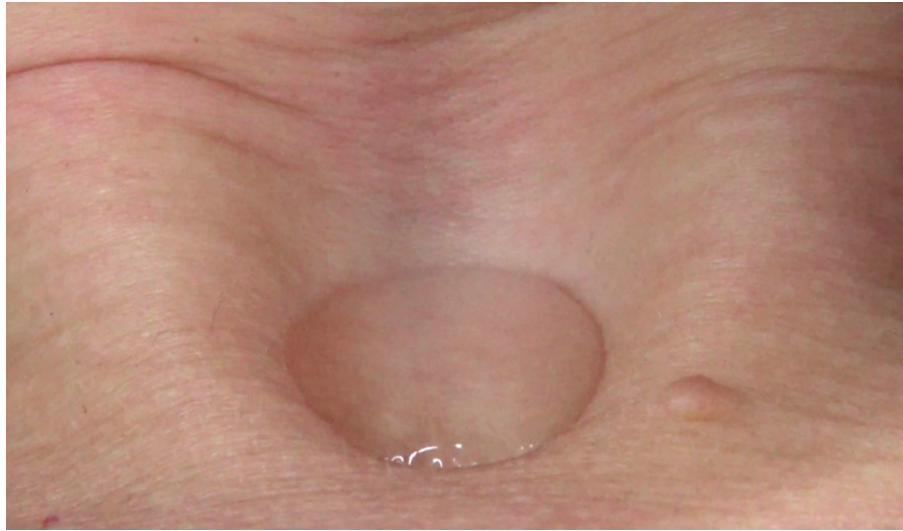
**Premiéra:** říjen 2020



**Zdroj:** web recoil performance group

**Dostupné z:** [As I collapse - performance 2017 - Recoil Performance \(recoil-performance.org\)](https://www.recoil-performance.org/)

**Foto:** Søren Meisner



## **5. Mass – bloom exploration**

**Choreografie:** Tina Tarpgaard

**Performer:** Hilde I. Sandvold

**Design instalace:** Pei-Ying Lin

**Text:** Ida Marie Hede

**Technický design:** Minshu Huang

**Sound design:** Søren Knud

**Dramaturgie:** Inge Agnete Tarpgaard

**Premiéra:** 28.3.2018



**Zdroj:** web recoil performance group

**Dostupné z:** <https://recoil-performance.org/productions/mass-bloom-explorations/>

**Foto:** Foto: Søren Meisner





## 6. Voice of Nature

**Koncept a režie:** Maria Lucia Cruz Correia

**Dramaturgie:** Ingrid Vranken

**Performerka:** Caroline Daish

**Sound Design:** Joao Bento

**Light Design:** Vinny Jones

**Video:** Mark Pozlep

**Design kostýmu:** Anne-Catherine Kunz

**Premiéra:** únor 2019



**Zdroj:** web Maria Lucia Cruz Correia [Maria Lucia Cruz Correia | VOICE OF NATURE: THE TRIAL \(mluciacruzcorreia.com\)](http://mluciacruzcorreia.com)





## 7. Planetary Dance

**Autor konceptu:** Anna Halprin

Rituál se koná každý rok v různých místech světa a akce jsou organizované lokálně dle konceptu Anny Halprin



Zdroj online: [Inspirational ‘Planetary Dance’ at Yerba Buena Gardens – The San Francisco Examiner \(sfexaminer.com\)](https://www.sfexaminer.com/inspirational-planetary-dance-at-yerba-buena-gardens/)



Zdroj online: [Planetary Dance – Festival de la Terre – Lausanne \(objectifterre.ch\)](https://www.objectifterre.ch/planetary-dance-festival-de-la-terre-lausanne/)





Zdroj online: [Anna Halprin's 38th Annual Planetary Dance - Tamalpa Institute](https://www.tamalpa.org/announcements/anna-halprins-38th-annual-planetary-dance)



Zdroj online: [PLANETARY DANCE - Anna Halprin, A Life of Dance \(dancesforanna.org\)](https://dancesforanna.org/)



**NÁZEV:**

Ekologický obrat v současném tanci a performanci

**AUTOR:**

Bc. Albina Feofilaktova

**KATEDRA:**

Katedra divadelních a filmových studií

**VEDOUcí PRÁCE:**

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D

**ABSTRAKT:**

Magisterská diplomová práce pojednává o ekologickém obratu v performativním umění a současném tanci. Problém ekologie je propojen s aktuálním sociálně-politickým kontextem. Diplomová práce seznamuje čtenáře nejdříve s postuláty ekologické filozofie a posléze reflektuje zmíněnou teorii v souvislosti s kapitalistickým tržním systémem. Hlavním cílem této práce je propojit problematiku ekologie a performativního umění, přičemž důraz je kladen na metody (re)prezentace a implikování široké problematiky ekologie. V analytické části jsou představeny příklady performativních událostí, které tematizují ekologii v kontextu lidského těla, redefinují vztah human a non-human entit, reflektují ekologickou etiku. Příklady v analytické části zastupují typy strategií, kterými lze pojímat ekologickou problematiku v oblasti performativního umění a současného tance.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

Ekoperformance, decentralizace subjektu, bioperformativita, udržitelná produkce

**TITLE:**

Ecological Turn in Contemporary Dance and Performance

**AUTHOR:**

Bc. Albina Feofilaktova

**DEPARTMENT:**

The Department of Theatre, and Film Studies

**SUPERVISOR:**

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

**ABSTRACT:**

The master's diploma thesis deals with the ecological turn in performative art and contemporary dance. The problem of ecology is connected with the current socio-political context. The diploma thesis acquaints the reader first with the postulates of ecological philosophy and then reflects the mentioned theory in the context of the capitalistic market system. The main goal of this work is to connect the issues of ecology and performative arts, with emphasis on methods of (re)presentation and implication of broad issues of ecology. The analytical part is comprised of examples of performative events that follow up ecology in the context of the human body, redefine the relationship between human and non-human entities, reflect ecological ethics. The examples in the analytical part represent the types of strategies that can be used to deal with ecological issues in the field of performative art and contemporary dance.

**KEYWORDS:**

Eco performance, decentralization of the entity, bio performativity, production sustainability