

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2022

Kateřina Korychová

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Dramaturgické principy v
procesu tvorby Elišky Brtnické a
kolektivu v projektu Thin Skin**

Bc. Kateřina Korychová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.

Studijní program: Divadelní studia – Televizní a rozhlasová
studia

Olomouc 2022

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Dramaturgické principy v procesu tvorby Elišky Brtnické a kolektivu v projektu Thin Skin* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum:

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila poděkování svému vedoucímu práce Mgr. Martinu Bernátkovi Ph.D. za trpělivé vedení, četné konzultace, všechny rady, připomínky a slova podpory. Velmi mu děkuji zejména za dodání odvahy podniknout vlastní výzkumu v terénu. Rovněž bych chtěla poděkovat celému tvůrčímu týmu v čele s Eliškou Brtnickou za otevřenost a vřelost, se kterou mi umožnili nahlédnout do jejich procesu tvorby. Za konzultace a povzbudivá slova děkuji Barboře Liškové. Rovněž bych chtěla poděkovat Renatě Baxové a Rachel Duchkové za jazykovou korekturu. Děkuji svým rodičům Monice a Josefovi, že nikdy nepřestávali věřit v úspěšný konec mého studia. A v neposlední řadě děkuji mému milovanému Davidovi László.

Obsah

1. ÚVOD.....	6
2. METODOLOGIE	11
2.1. Současná teoretická debata o dramaturgii v pohybovém divadle	11
2.2. Uvedení do problematiky dramaturgie pohybového divadla a cirkusu.....	14
2.3. Kvalitativní výzkum – východiska.....	19
3. KVALITATIVNÍ VÝZKUM – PŘÍPADOVÁ STUDIE	23
3.1. Formulace výzkumné otázky.....	24
3.2. Vzorkování – výběr zkoumané tvorby	24
3.3. Triangulace	25
3.4. Metody sběru dat a proces výzkumu.....	26
<i>Zúčastněné pozorování</i>	<i>27</i>
<i>Terénní deník.....</i>	<i>29</i>
<i>Rozhovory.....</i>	<i>29</i>
<i>Práce s prameny.....</i>	<i>30</i>
<i>Analýza dat.....</i>	<i>30</i>
<i>Etické otázky</i>	<i>31</i>
<i>Omezení studie</i>	<i>31</i>
3.5. Interpretace výzkumných dat	32
4. PROSTOROVOST	36
4.1. Kulturní instituce a rezidenční pobyty	37
<i>Začátek projektu – sólový výzkum materiálu</i>	<i>38</i>
<i>Cirqueon – centrum pro nový cirkus.....</i>	<i>39</i>
<i>Kulturní dům Mlejn.....</i>	<i>43</i>
<i>DIOD.....</i>	<i>46</i>
4.2. Materiál v prostoru a prostor s materiálem	48
5. PROJEKTOVOST	51
5.1. Postavení umělce nového cirkusu v České republice.....	52
5.2. Způsob práce na jednotlivých projektech.....	54
5.3. Čas v projektu.....	56
6. PROCESUALITA SPOLUPRÁCE	59
6.1. Tým, který se zvětšuje.....	59
6.2. Tvůrčí konstelace	60
<i>Nejužší jádro</i>	<i>60</i>
<i>Impulzy, zpětná vazba, dotvoření.....</i>	<i>61</i>
<i>Zpětná vazba diváků.....</i>	<i>64</i>
<i>Sebereflexe pomocí video záznamů.....</i>	<i>66</i>
<i>Moje pozice v projektu</i>	<i>67</i>
<i>Komunikační kanály tvůrčí skupiny.....</i>	<i>68</i>
7. DISCIPLÍNA.....	69
7.1. Specifika disciplíny	70
7.2. Od železné tyče k teorii relativity.....	71
8. VYHODNOCENÍ VÝZKUMU	75
9. ZÁVĚR	77
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY.....	79
SEZNAM PŘÍLOH	87

1. Úvod

Tématem dramaturgie v novém cirkuse jsem se začala zabývat již v rámci předchozího studia na Katedře divadelní vědy na FF UK v Praze. Zde jsem obhájila bakalářskou práci s názvem *Dramaturgie českého nového cirkusu – tvorba Elišky Brtnické*. V metodologické a teoretické části jsem se zabývala vývojem pojmu dramaturgie. Můj historický popis vývoje pojmu začal Gottholdem Epharaimem Lessingem a Bertoldem Brechtem. Podrobněji se práce zabývala vývojem pojmu dramaturgie v českém kontextu. Čerpala jsem převážně od Artura Závodského a Zdeňka Srny,¹ Zdeňka Hořínek² či Jana Císaře.³ V diplomové práci tuto cestu zkoumání divadelní dramaturgie vycházející z textu (divadelní hry či literární předlohy) opouštím a ve vztahu k cirkusu se zaměřuji na jiný druh dramaturgie.

V návaznosti na aktuální diskusi v oblasti cirkusu a transformaci dramaturgie v kontextu postdramatického divadla, jsem si položila otázku, jak dramaturgii jako pojem v diskurzu fyzického divadla (kterým nový cirkus je) používat. Ze stejného důvodu opouštím i strukturalistický a sémiotický přístup a problematiku cirkusové dramaturgie zkoumám metodou kvalitativního výzkumu, protože mi umožnil sledovat variabilnost pojmu v praxi. V práci využívám a aplikuji koncepty kolaborativního myšlení teoretičky Maaïke Bleeker⁴ a projektové časovosti Bojany Kunt.⁵ Odkazuji se na studie o dramaturgii v tanci André Lepeckého⁶ a Pil Hansen⁷ a vycházím z textů dramaturgyně a teoretičky Bauke Lievens,⁸ které vyvolaly v oboru nového cirkusu rozsáhlou diskusi o rozličných dramaturgických konceptech. Na ni se odkazují další teoretické práce (například

¹ ZÁVODSKÝ, Artur - SRNA, Zdeněk. *Úvod do divadelní vědy (teatrologie)*. Brno: Universita J. E. Purkyně v Brně – Filosofická fakulta, 1972.

² HOŘÍNEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost v Praze, 1981.

³ CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie I. Situace*. Praha: Akademie múzických umění, 1999.

⁴ BLEEKER, Maaïke. Thinking No-One's Thought. In: *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Palgrave Macmillan, 2015. s. 67-87.

⁵ KUNST, Bojana. *Umělcův čas: projektová časovost*. In: *Návrat do budoucnosti*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová. 2019. s. 235-252.

⁶ LEPECKI, André. Errancy as Work: Seven Strawn Notes for Dance Dramaturgy. In: *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Palgrave Macmillan, 2015. s. 51-67.

⁷ HANSEN, Pil. Dramaturgy of Performance Generating Systems. In: *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Palgrave Macmillan, 2015. s. 124-145.

⁸ LIENVENS, Bauke. *First Open Letter to the Circus. The need to redefine*. [online]. [cit. 29. 12. 2020]. Dostupné z: <https://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/>.

Sebastiana Kanna či Elišky Brtnické). Podrobnému zhodnocení literatury se věnuji v následující kapitole.

Během fáze příprav, rešerší a četných dialogů s mým vedoucím práce jsem došla k závěru, že se moje pozornost se nyní nebude upínat jen na analýzy hotových děl performerky Elišky Brtnické. V hledání odpovědi na otázku, co je to dramaturgie nového cirkusu a její principy, jsem se rozhodla přesunout důraz na konkrétní proces vzniku nového díla, jeho aktéry v proměnlivých tvůrčích rolích, celkové prostředí a okolnosti zkoušení.

Pro tento typ výzkumu jsem zvolila metodologii kvalitativního výzkumu, která mi umožnila zkoumat nejen dramaturgii jako součást tvůrčího procesu ale uchopit ji v její šíři, která obsahuje vztahy a komunikaci jednotlivých tvůrců, tvůrčí prostředí a další materiály, které generují komplexní obsahy. Soustředím se na procesuální povahu dramaturgie a procesy rozhodování, které lze lépe zkoumat právě na zkouškách než na hotovém díle. Za nejcennější rozhodnutí považuji odhodlání se podniknout terénní výzkum, se kterým jsem do té doby neměla žádné zkušenosti. Jako zdroj hlavních teoretických východisek a metod kvalitativního výzkumu využívám publikaci Jana Hendla s názvem *Kvalitativní výzkum. Základní teorie, metody a aplikace*.⁹ Konkrétním metodám a postupu práce věnuji samostatnou kapitolu. Pokud je mi známo, metodou kvalitativního výzkumu se (přínejmenším v českém prostředí) dosud na cirkusovou dramaturgii nikdo nedíval, v této práci bych chtěla ověřit užitečnost tohoto přístupu.¹⁰

Jeden z mých prvních blízkých kontaktů s komunitou českého nového cirkusu přišel prostřednictvím mé pracovní zkušenosti v Cirqueon – centrum pro nový cirkus, kde jsem při studiu začala v roce 2016 pracovat na recepci a jako asistentka provozu. V Cirqueonu jsem pracovala tři roky. Během této doby jsem se seznámila s částí cirkusové komunity a postupně začala s reflexí jejich tvorby a dalších současných cirkusových souborů a jednotlivců v *Tanečních aktualitách*, na webu *Cirqueonu* a později v *Taneční zóně*. Tato výchozí pozice mi umožnila

⁹ HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum. Základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál, 2016, s. 437.

¹⁰ Kvalitativní výzkum se používá zřídka i v kontextu (českého) divadla. Příkladem využití tohoto přístupu je jen několik – KUBALA, Petr. *Pokušení romantické soudržnosti: Rutina a revoluce v experimentálním divadle*. Disertační práce. Brno: Masarykova Univerzita, Fakulta sociálních studií, Katedra sociologie, 2020. 275 s. nebo závěrečná práce HAVRÁNKOVÁ, Nikola. *Proces vzniku divadelního představení herců v Divadle Aldente*. Olomouc, 2020. Bakalářská práce. Univerzita Palackého, Pedagogická fakulta, Ústav speciálněpedagogických studií. 88 s. Podrobněji se těmito pracemi zabývám v kapitole o metodě kvalitativního výzkumu.

snadno a bez problémů domluvit terénní výzkum a dostat se i k dalším potřebným materiálům. Dlouhodobá reflexe cirkusové tvorby mi v této práci připravila půdu pro lepší pochopení významu procesu zkoušení, dramaturgických příprav a procesu rozhodování. Cirqueon a komunitu kolem něj znám velmi dobře. Tento typ výzkumu mi i přesto přinesl hlubší pohled do zkoumané specifické umělecké komunity, který se tímto textem pokusím zprostředkovat. Ocítla jsem se v pozici badatelky, která se v rámci zúčastněného pozorování stala součástí zkoumaného prostředí. Toto překročení hranice představuje badatelskou výzvu k reflexi vlastní situovanosti v divadelní kultuře.

Osobnost a tvorbu Elišky Brtnické jsem si vybrala z několika důvodů. K tvorbě zmíněné performerky chovám velké divácké sympatie. V průběhu psaní mé bakalářské práce a seznámení i s její teoretickou prací se moje zaujetí ještě prohloubilo. Brtnickou lze považovat za multimedialní osobnost. Do výčtu jejích činností musíme, kromě její vlastní umělecké tvorby na pozici performerky, přiřadit současně i pozice dramaturgyně, choreografky či režisérky. Kromě sólových projektů (které převažují) se zapojuje i do skupinových performancí na pozici performerky nebo dramaturgyně/supervizorky. Dále nelze opomenout její působení v centru Cirkus Mlejn, lektorskou činnost či organizaci festivalu Fun Fatale. Jsem přesvědčená, že její umělecká činnost přispívá k rozvoji inspirativní tvůrčí poetiky a teoretického diskurzu v oblasti nového cirkusu. Právě díky její převažující sólové tvorbě je velmi zajímavé sledovat proces dramaturgických rozhodnutí a vznik mnou zkoumané skupinové performance.

Mou motivací k pokračování výzkumu v této oblasti je přispět k diskuzi o dramaturgii nového cirkusu, nabídnout jiné perspektivy a možnosti její reflexe. Tímto tématem se zabývám, protože chci přiblížit praktickou tvorbu a teoretické akademické prostředí, na jejíž propasti jsem občas při výzkumu narážela. Mým tématem je dramaturgické myšlení a zároveň praktiky jejíž hranice – teorie a praxe, se neustále prolínají. Je příhodné a osvobozující si tyto hranice dovolit volně překračovat.

V práci nabízím stále ne příliš obvyklou perspektivu. V textu se zaměřuji na proces vzniku, na osoby a místa, které ho ovlivňují a pozměňují. V současné době

na téma cirkusové dramaturgie vznikají různé akademické práce.¹¹ Mnoho z nich je ale psáno z pozice performerera, který popisuje svůj vlastní tvůrčí postup, nebo se zabývají analýzou již hotových performancí. Moje pozice výzkumnice, která se sice integrovala do tvůrčí skupiny, ale nestala se její úplnou účastnicí,¹² může přinést poznatky, které prohloubí poznání problematiky dramaturgie a zvýší citlivost ke specifickým procesům, které doposud zůstávaly mimo zorné pole výzkumu cirkusu či fyzického divadla.

Velkou inspirací mi byla teoretička a dramaturgyně Bauke Lievens a diplomová práce performerera Sebastiana Kanna. Jejich práce vnímám jako největší popud opustit pojem dramaturgie v kontextu dramatického divadla a problematiku dramaturgie nového cirkusu zkoumat na základě teorie postdramatického divadla. Ke zdrojům inspirace možného metodologického pohledu na problematiku dále řadím disertační práci Petra Kubaly a rovněž diplomovou práci Ondřeje Kazíka. Obě uvedené akademické práce mi poskytly vhled do možné podoby výzkumu kulturních průmyslů a jeho členů za použití etnografického výzkumu, který zkoumá sociální struktury a mechanismy daného prostředí. Také díky těmto pracím jsem se začala více zabývat procesem spíše než analýzou hotového tvaru. Při tomto výčtu nelze vynechat disertační práci Elišky Brtnické, která v ní poskytuje otevřený náhled na její tvorbu. Tato práce obsahuje východiska a metody její vlastní tvorby, která nevnímám dogmaticky, ale spíše jako možný pohled na problematiku. Podrobnému komentáři literatury se budu věnovat v samostatné kapitole. Všechny zmíněné práce mě vedly ke směřování mého výzkumu, sběru materiálů metodou zúčastněného pozorování a na základě takto získaných dat k popisu dramaturgického procesu tvorby performance (terénního deníku, rozhovorů, zažitých zkušeností v komparaci s veřejně dostupnými propagačními materiály k projektu a odbornou literaturou).

Během čtyřměsíčního terénního výzkumu na rezidenčních pobytech jsem se snažila reflektovat svou pozici badatelky a udržet si tak nutnou reflexivitu výzkumu. V rámci intenzivních týdenních bloků zkoušek jsem se ale postupně stala

¹¹ Možné je zmínit závěrečné práce, které vznikají na Janáčkově akademii múzických umění v Brně. Například závěrečnou práci Marty Kuczyňské s názvem *Možnosti dramaturgie představení nového cirkusu na základě analýzy specifických performancí „La Veillée des Abysses“ (James Thiérree), „Secret“ (Cirque ICI, Johann Le Guillerm) a „Le Grand C“ (Compagnie XY)* nebo práci Daniela Kvašňovského s názvem *(Nový) cirkus a jeho možná dramaturgie*.

¹² HENDL, Jan. Kvalitativní výzkum. Základní teorie, metody a aplikace. Praha: Portál, 2016, s. 195.

aktivní součástí skupiny, která mě zařadila i do seznamu tvůrců projektu (jako process documentation). Účastnila jsem se naprosté většiny zkoušek, interních rozhovorů na zkouškách, obědových pauz, konzultací se supervizory a hudebníkem a dostala jsem přístup do facebookové skupiny, ve které byla sdílena videa ze zkoušek.

Z vyhodnocení všech materiálů, které jsem v rámci terénního výzkumu nasbírala, jsem vytvořila desítky kódů, které mi pomohly v orientaci v datech. Při další fázi vyhodnocení dat jsem z nich sestavila čtyři hlavní kategorie s názvy – prostorovost, projektovost, procesualita spolupráce a disciplína. Všechny dílčí kapitoly přispívají k hlavní výzkumné otázce, kterou formuluji v kapitole o metodologii a která bude shrnuta v závěru.

Cílem této práce je popsat tvůrčí proces na základě nasbíraných dat, analyzovat zapojení tvůrců, jejich role v uměleckém procesu a jejich přístupy k tvorbě, analyzovat role supervizorů a konzultantů, aspekt projektovosti, času a místa. Motivací k tomuto přístupu mi byla snaha o pochopení konkrétního tvůrčího procesu v oblasti nového cirkusu. Svou pozornost jsem zaměřila na výzkum oblasti dramaturgických principů, které nacházím v celé šíři tvůrčího procesu – estetické i více produkční. Při výzkumu jsem si kladla otázku: Jaké prvky či osoby ovlivňují dramaturgická rozhodnutí v průběhu procesu zkoušení nové performance Elišky Brtnické?

V následující části blíže vyhodnotím literaturu a pojmenuji teoretické koncepty, se kterými jsem při tvorbě diplomové práce pracovala. Dále představím metodologii mého výzkumu, následně sběr dat a kódování a své výzkumné otázky, které jsem si v průběhu výzkumu pokládala.

2. Metodologie

2.1. Současná teoretická debata o dramaturgii v pohybovém divadle

Cílem této kapitoly je vymezení pojmu dramaturgie, který v různých variacích tematicky rámuje celou mou práci. Tradiční chápání pojmu dramaturgie se obecně vztahuje spíše k dramatickému divadlu, ale vzhledem k tematickému zaměření na odlišnou oblast se zde těmto definicím a debatám věnovat nebudu. Pozornost zaměřuji na dramaturgii, která označuje specifickou praxi, jež dramatické divadlo přesahuje. Řeč je o postdramatickém divadle, fyzickém divadle, tanci, ale hlavně o mém tématu výzkumu – novém cirkuse. I v této oblasti se čím dál častěji objevují mezi výčty tvůrců osoby na pozici dramaturga/dramaturgyně. Je proto potřeba si položit otázku, co s pojmem *dramaturgie* přechod od dramatického divadla k postdramatickému divadlu, fyzickému divadlu, tanci a novému cirkusu, udělal. Jaká jsou v této oblasti specifika a odlišnosti, které jsou nutné brát v potaz?

Tuto otázku si pokládá i editorka publikace *The Routledge Companion to Dramaturgy*,¹³ Magda Romanska. Ve svém úvodním textu shrnuje kontext příchodu postdramatického divadla, které se začíná vymezovat v reakci na digitální revoluci a nová média v 60. letech 20. století. Přizpůsobuje se tak poptávce publika, které očekává sofistikované vyprávění, které nebude primárně formou lineárního příběhu.¹⁴ S příchodem postdramatického divadla a posunem k interdisciplinaritě přichází nutnost redefinice pojmu dramaturgie, potažmo postavy dramaturga/dramaturgyně. Romanska tento posun vnímá převážně v rozvolnění jasné divadelní funkce jedné osoby v průběhu zkoušení. Dramaturgie se podle ní stává nutnou dovedností celého tvůrčího týmu v procesu.¹⁵

Hans-Thies Lehmann a Patrick Primavesi ve studii s názvem *Dramaturgy on shifting grounds*¹⁶ vidí zmíněné rozvolnění i v hierarchizaci divadelních prvků. Vzhledem k odklonu od nadřazenosti textu se nutně mění i pozice dramaturgie, která se má zaměřit na balanc jednotlivých prvků, které jsou si v postdramatickém

¹³ ROMANSKA, Magda. *The Routledge Companion to Dramaturgy*. Routledge, 2015, s. 569.

¹⁴ Tamtéž, s. 5.

¹⁵ Tamtéž, s. 8.

¹⁶ LEHMANN, Hans-Thies. PRIMAVESI, Patrick. *Dramaturgy on shifting grounds*. In: *The Routledge Companion to Dramaturgy*. Routledge. 2015. s. 169-173.

divadle všechny rovny. Za velmi podstatný aspekt změny, kterou přinesla pokročilá technologie, považují autoři i novou možnost „sebereflexe“ divadla či performance.¹⁷ Jinými slovy naznačují, že pozici dramaturga jako pozorovatele s odstupem, který umožní reflexi, může díky technologickému pokroku nahradit například kamera. O nutné změně vnímání dramaturgie mluví i v oblasti tance, který se také oprostil od znakových systémů a tvoří si svůj jedinečný jazyk.

Rozšířením pozornosti na proměny dramaturgie v kontextu různých druhů divadla a tance očekávám detailnější ohledání celkového teoretického chápání pojmu dramaturgie v oblasti nového cirkusu, který na teorie z postdramatického divadla a tance navazuje a inspiruje se jimi. Zároveň si pokládám otázku: Má oblast nového cirkusu nějaké rysy, které vyžadují specifickou definici dramaturgie platnou jen pro ni? Dramaturgii v tomto kontextu chápu nejen na úrovni myšlenek a plánování, ale i jako způsob praktikování a zkoušení. Díky tomu, jsem před analýzou hotové umělecké formy, upřednostnila v této práci výzkum procesu zkoušení za použité metody kvalitativního výzkumu.

Impulz k zabývání se cirkusovou dramaturgií mi (stejně jako jiným) přinesla právě badatelka a cirkusová dramaturgyně Bauke Lievens, především její studie *Open Letters to the Circus*.¹⁸ Bauke Lievens se v tomto manifestačně formulovaném otevřeném dopise snaží poukázat na nesnáze při sloučení principů divadla a cirkusu (což se podle ní v současné cirkusové tvorbě děje). Divadlo, které je postaveno na principu vyprávění nebo využívá jevištní metafory, je podle Lievens nemožné propojit s principy cirkusu do lineárního naratologického diskursu. Definici divadla jako tvaru, který je postaven na vyprávění, využívá autorka spíše jako rétorickou polarizaci k dosažení kýženého efektu manifestu. Lievens se ve skutečnosti vymezuje jen proti dramatickému divadlu. S principy a teoretickými koncepty postdramatického divadla se ztotožňuje (v textu se přímo odkazuje na Lehmana¹⁹) a vidí v nich příležitost aplikovat je na nový cirkus. Vyzývá proto umělce k pochopení cirkusu jako formy, v jejímž centru stojí tělo. Hlavním cílem Bauke Lievens je zbavit nový cirkus nánosů nostalgie a představit

¹⁷ LEHMANN, Hans-Thies. PRIMAVESI, Patrick. *Dramaturgy on shifting grounds*. In: *The Routledge Companion to Dramaturgy*. Routledge. 2015. s. 170.

¹⁸ LIENVENS, Bauke. *First Open Letter to the Circus. The need to redefine*. [online]. [cit. 29. 12. 2020]. Dostupné z: <https://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/>.

¹⁹ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. New York: Routledge. 2006.

ho jako fyzický materiál, který lze tvarovat na základě dramaturgické myšlenky. Vybízí k celkové redefinici cirkusového umění.²⁰

S touto teoretickou a dramaturgyní a jejími tezemi o podstatě tvorby v cirkuse se ztotožňuje a odkazuje na ně i sama Eliška Brtnická. Touhu Brtnické zbavit cirkus klišé (primárně těch divadelních) můžeme hledat ve dvou rovinách. Vkládá ji přímo do své tvorby jako praktikující umělkyně (režisérka, dramaturgyně, performerka, artistka), ale i do své teoretické disertační práce.²¹ V disertaci rozvíjí a popisuje především vztah mezi formou a obsahem cirkusového díla. Z její navržené teorie vyplývá, že forma (disciplína) by měla být postavena nad obsah. Ten je podle ní obsažen již v samotném principu dané disciplíny. Tento jev nazývá termínem *dramaturgie disciplíny*.

Na Bauke Lievens se ve svých závěrečných akademických pracích odkazují i další současní teoretici a umělci. Kromě zmíněné disertační práce Elišky Brtnické, považují za inspirativní závěrečnou práci Sebastiana Kanna. Jeho tématem je cirkusová dramaturgie, na kterou aplikuje teze Bauke Lievens, které ovšem zbavuje manifestačních rysů a rozvíjí je. Navrhuje tvůrčí cestu, ve které zkoumá principy a techniku disciplíny a vývoj triku.

I když se téma dramaturgie nového cirkusu stalo v současnosti velmi oblíbeným a zkoumaným, počtem teoretických textů se stále nevyrovná diskuzím o dramaturgii na poli tance a fyzického divadla. Za účelem seznámení s aktuálním stavem diskuse, do kterého touto prací vstupuji, budu využívat i literaturu zabývající se tancem a fyzickým divadlem, kde se tato debata o definici (případně „redefinici“) dramaturgie vede déle. Domnívám se, že primární rysy a požadavky na dramaturgii mají oba tvary podobné a lze mezi nimi v tomto smyslu volně přecházet. V touze po přesnějších formulacích a poznání dramaturgie v novém cirkuse jsem se pokusila tento teoretický kontext ohledat a poté ho ověřit v českém tvůrčím prostředí. Pro svůj výzkum jsem si zvolila tvorbu Elišky Brtnické, jejíž zkoušky nové performance jsem měla možnost navštěvovat a zkoumat tento proces

²⁰ KORYCHOVÁ, Kateřina. *Dramaturgie českého nového cirkusu – Tvorba Elišky Brtnické*.

Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2019.

²¹ BRTNICKÁ, Eliška. *Vzdušná akrobacie jako východiště tvorby v cirkusovém umění. Umělecký výzkum akrobatického pohybu v rámci tvorby inscenace Enola*. Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Taneční umění. Nonverbální a komediální divadlo a teorie divadla, 2018.

tvorby pomocí případové studie. Přesnému postupu a vyhodnocení tohoto výzkumu věnuji samostatnou podkapitulu.

2.2. Uvedení do problematiky dramaturgie pohybového divadla a cirkusu

Při tvorbě a formulaci definic cirkusové dramaturgie považuji za přínosné rekonstrukci kontextu a komparace definic na výzkumném poli, kde se tato debata vede déle – fyzického divadla a tance. Za tímto účelem čerpám z *Dance Dramaturgy. Modes of Agency, Awareness and Engagement*.²² Jedná se o soubor studií, které se zabývají „redefinicí“ pohybu, tance, divadla a performancí. Jednotlivé studie se zamýšlejí nad novou estetikou a intermedialitou choreografické/dramaturgické práce a nabízí nové pohledy či přímo možné nové definice pojmu dramaturgie. V kapitole *Propensity: Pragmatics and Functions of Dramaturgy in Contemporary Dance*²³ se dramaturgyně a teoretička Bojana Bauer zabývá otázkou uznání dramaturgie (tance) v současné umělecké praxi jako profese. Pro celkové pochopení problematiky nabízí čtenáři historický exkurz do doby, kdy byla taneční dramaturgie ustanovena. Do doby, kdy umělci začínají pracovat na „volné noze“ a začínají se svobodně pohybovat mezi projekty. Právě v tomto momentě (v 60. letech 20. století) má podle Bojany Bauer počátek debata o dramaturgické praxi a postavení dramaturga. Problematické na této diskuzi bylo (a stále je) chápání postavy dramaturga jako někoho, kdo stojí v rozporu mezi teorií a praxí.²⁴ Obavy pramenily především z toho, že by teorie regulovala praxi.

Velmi výrazný posun v této problematice způsobil André Lepecki svou pobídkou redefinice dramaturgické pozice. Lepecki chce rozbít vnímání dramaturga jako racionální odosobněnou osobnost, místo toho navrhuje vnímání dramaturga jako integrovanou součást tvůrčího procesu. Tato tělesná blízkost procesu tvorby je spojená s tělesnou zkušeností a sdílení prožitků celého kreativního týmu. Dramaturg do něj může přispívat asociacemi nebo poetickými metaforami. Jinými slovy, stává

²² CALLISON, Darcey, HANSEN, Pil, ed. *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Palgrave Macmillan, 2015. ISBN 978-1-137-37322-9.

²³ BAUER, Bojana. *Propensity: Pragmatics and Functions of Dramaturgy in Contemporary Dance*. In: *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Palgrave Macmillan, 2015. s. 31-51.

²⁴ BAUER, Bojana. *Propensity: Pragmatics and Functions of Dramaturgy in Contemporary Dance*. In: *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Palgrave Macmillan, 2015. s. 32.

se také přímým tvůrcem, nikoliv „jen“ teoretikem.²⁵ Má za úkol být zapojen do estetických a emocionálních procesů, ale zároveň si zachovat kritičnost a prostor pro analýzu. K této změně chápání postavy dramaturga někteří choreografové ale dodávají, že i když se dramaturg stává svou přítomností součástí kreativního týmu, jeho důležitost tkví také ve vnějším pozorování. Zastává pozici „vnějšího oka“ (outside eye).²⁶ Tento poznatek pokládám za velmi podstatný, protože téměř totožný názor několikrát zazněl i na zkouškách Brtnické.

Studie *The dramaturgy of performance generating systems*²⁷ od editorky publikace Pil Hansen nabízí dvě možné pozice chápání dramaturgie – dramaturgie jako určovatel struktury díla či chápání dramaturgie jako soubor kreativních strategií a principů, které mohou usnadnit procesy tvorby, kompozici a vnímání publika.²⁸ Hlavní schopností dramaturga by podle Hansen měla být touha objevovat spíše než definovat. Další důležitou funkcí této pozice je uchovávání inspirativních momentů zkoušky, které může v pokročilejším stádiu tvorby připomínat či zpracovávat do propracovanějších celků.

Studie s názvem *Thinking No One's Thought* univerzitní profesorky Maaïke Bleeker nastiňuje dramaturgický koncept *kolaborativního myšlení*. Při tvorbě společného díla všichni zúčastnění přistupují ke vznikajícímu tvaru z jiné pozice, s jinými způsoby a postupy. Myšlenky, které si mezi sebou tvůrci vyměňují, je posouvají dál a ve výsledku se tyto všechny potenciály spojí. Myšlenky v představení nejsou nikoho, stávají se kolektivní činností. Tento koncept pak v důsledku dotvoří až interakce mezi umělci a diváky.²⁹ Prostřednictvím analýz různých přístupů dramaturgické práce v oblasti tance chce Maaïke Bleeker vyvrátit vnímání postavy dramaturga jako teoretika, jejím cílem je ho více začlenit do tvůrčího týmu. Stává se totiž další postavou v procesu, který sdílí své myšlenky, a tedy je přímou součástí tvorby.

²⁵ LEPECKI, André. Errancy as Work: Seven Strewn Notes for Dance Dramaturgy. In: *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Palgrave Macmillan, 2015. s. 34.

²⁶ LEPECKI, André. Errancy as Work: Seven Strewn Notes for Dance Dramaturgy. In: *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Palgrave Macmillan, 2015. s. 35.

²⁷ HANSEN, Pil. *Dramaturgy of Performance Generating Systems*. In: *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Palgrave Macmillan, 2015. s. 124-145.

²⁸ HANSEN, Pil. *Dramaturgy of Performance Generating Systems*. In: *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Palgrave Macmillan, 2015. s. 124.

²⁹ BLEEKER, Maaïke. *Thinking No-One's Thought*. In: *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Palgrave Macmillan, 2015. s. 67-87.

Vzájemné souvislosti mezi koncepty, které představuje Maaïke Bleeker, a požadavky manifestačního otevřeného dopisu Bauke Lievens, aplikované na cirkusovou tvorbu, přináší závěrečná práce Sebastiana Kanna, která byla obhájena na Utrecht University na katedře Theatre, Dance and Dramaturgy. Práce s názvem *Taking back the technical – contemporary circus dramaturgy beyond the logic of mimesis*³⁰ vznikla jako nepřímá reakce na otevřené dopisy Bauke Lievens a zmíněnou studii Maaïke Bleeker. Kann v ní zkoumá dramaturgický diskurz, který si jako výchozí bod zvolí samotnou cirkusovou techniku. Odmítá požadavek, aby cirkusová technika fungovala dramaturgicky jako mimetické znázornění, což podle něj zplošťuje cirkusový trik. Tento svůj přístup opírá o divadelního vědce spojeného s konceptem postdramatického divadla Hanse-Thies Lehmana, který tvrdí, že: „aniž bychom se osvobodili od [mimetického] modelu, nikdy si nebudeme moci uvědomit, do jaké míry je vše, co v životě rozpoznáváme a cítíme, důkladně formováno strukturou umění“.³¹ Navrhuje svůj koncept technické asambláže, který opírá o základy teorie asambláže Gillesse Deleuze a Félixu Guattariho. Velmi zjednodušeně, teorie asambláže znázorňuje vztah několika částí, které si ale zachovávají relativní autonomii. Tyto části jsou tedy schopné oddělit se od celku a zapojit se do jiných interakcí a vztahů. Tuto teorii Kann aplikuje na možné složení cirkusové performance, kde se zaměřuje na vztah lidského a ne-lidského materiálu. Kann v závěru své práce navrhuje odklonit se od mimese a obsahu a zaměřit se na proces spíše než hotový tvar. Toho se podle něj dá dosáhnout experimentováním, výzkumem techniky disciplín a improvizací.³²

K možnému ověření této teorie (vycházející z předpokladu disciplíny jako hlavního dramaturgického nástroje) v terénním výzkumu na zkouškách Elišky Brtnické bylo nutné získat přehled o její cirkusové disciplíně – závěsné akrobacii. K získání obecného přehledu o této disciplíně jsem využívala publikaci vysokoškolské profesorky Peta Tait *Circus Bodies*.³³ Peta Tait se v ní zaměřuje na definici žánru závěsné akrobacie, popisuje jeho historii, zabývá se vývojem techniky a celkovou estetikou cirkusové disciplíny související s dobovými trendy.

³⁰ KANN, Sebastian. *Taking back the technical contemporary circus dramaturgy beyond the logic of mimesis*. MA Thesis Theatre Studies. Utrecht University, 2016, s. 42.

³¹ LEHMANN, Hans-Thies. 2006 [1999]. *Postdramatic Theatre*. Translated K. Jürs-Munby. New York: Routledge.

³² KANN, Sebastian. *Taking back the technical contemporary circus dramaturgy beyond the logic of mimesis*. MA Thesis Theatre Studies. Utrecht University, 2016, s. 42.

³³ TAIT, Peta. *Circus bodies*. New York: Routledge, 2005, s. 187.

V neposlední řadě se v publikaci zabývá různými možnostmi reflexe cirkusových výstupů v kontextu genderu, míry rizika triků nebo scénografických prvků.

Další vrstvou, kterou se ve svém výzkumu cirkusové dramaturgie zabývám, je kromě estetických konceptů i otázka jeho produkčního prostředí a kontext postfordismu. Jaké je v oblasti české kultury postavení nového cirkusu v grantovém systému a rezidenčních pobytech? Za velmi důležité v kontextu této práce považuji téma projektové časovosti, jejíž koncept představuje ve své studii Bojana Kunst s názvem *Umělcův čas: projektová časovost*.³⁴ V ní se zabývá definicí projektu a práce, jehož rozdíly chápe v aspektu procesuálnosti a bytí v přítomnosti, která ale neustále plánuje budoucnost. Vychází při tom z teoretického textu Borise Groyse s názvem *The Loneliness of the Project*³⁵ a mapování vývoje procesu tvorby napříč uměleckým spektrem. Projekt podle Bojany Kunst rozměňuje hranice mezi profesionálním a osobním životem umělců, a tudíž se z něj stává nekončící součást jejich životů.³⁶ V různých proměnách lze toto pozorovat právě na projektu Elišky Brtnické a kolektivu. Pojmy a teorie z této studie budu využívat při popisu a vyhodnocení svého terénního výzkumu.

Pokud se vrátíme do českého prostředí, velmi inspirativním zdrojem informací mi jsou teoretické, historické, ale i publicistické práce Veroniky Štefanové, která se problematikou nového cirkusu dlouhodobě intenzivně zabývá. Její diplomová práce *Estetika současného cirkusu*³⁷ popisuje vývoj souborů a disciplín nového cirkusu v evropském kontextu. V disertační práci *Nový cirkus jako dramatické umění*³⁸ zasazuje Štefanová své bádání do celosvětového kontextu a detailně se věnuje vývoji žánru ve světě a v Čechách. V disertaci představuje český nový cirkus jako druh dramatického umění, který je složen z uměleckých složek a jeho základem je spojení divadelních a cirkusových postupů.

³⁴ KUNST, Bojana. *Umělcův čas: projektová časovost*. In: *Návrat do budoucnosti*. Praha: Vysoká škola uměleckopřímyslová, 2019.

³⁵ GROYS, Boris. *The Loneliness of the Project*. In: *Going Public*. Berlin: Sternberg Press, 2010, s. 75.

³⁶ KUNST, Bojana. *Umělcův čas: projektová časovost*. In: *Návrat do budoucnosti*. Praha: Vysoká škola uměleckopřímyslová, 2019, s. 236–227.

³⁷ ŠTEFANOVA, Veronika. *Estetika a poetika současného cirkusu. Od moderního cirkusu až po současný aneb Systematické prolínání umění s cílem vytvořit umění absolutní*. Diplomová práce. Praha: Karlova univerzita v Praze, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2009, s. 128.

³⁸ ŠTEFANOVA, Veronika. *Nový cirkus jako dramatické umění: Analýza inscenací nového cirkusu jako cesta k jeho estetickému diskurzu*. Disertační práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2015, s. 229.

V rámci získávání informací o mimouměleckém hledisku profesní oblasti nového cirkusu v České republice, které do své případové studie okrajově zahrnuji, považuji za přínosné statistické dotazníkové šetření Veroniky Štefanové, které se zaměřilo na mapování aktivních profesionálních umělců v oboru. Sleduje jejich příslušnost k souborům, plat, úroveň profesionality či možnosti vzdělávání. Tento statistický průzkum, zveřejněný v publikaci *Nový cirkus a nonverbální divadlo*³⁹ v edici *Český tanec v datech*, dává do kontextu a zdůvodňuje pomalý růst a rozšiřování oboru nového cirkusu v českém prostředí. Za neméně důležitou považuji konstantní publicistickou činnost (většinou v rámci Českého rozhlasu) Veroniky Štefanové. Přispívá tak k propagaci a osvětě oboru nového cirkusu i mimo odbornou veřejnost. Zde bych chtěla vyzdvihnout například cyklus s názvem *Od formy k obsahu. Artisté a artistky nového cirkusu představují cirkusové disciplíny a jak s nimi tvoří*, který se vysílal na Českém rozhlase Vltava v rámci pořadu *Mozaika*.⁴⁰ V neposlední řadě spoluzaložila a provozuje knihovnu odborných oborových publikací v rámci Centra pro nový cirkus – Cirqueon. Badatelé se díky této knihovně dostanou k, jinak v Česku prozatím nedostupné, odborné literatuře.

Výše uvedené texty se zabývají postdramatickou, cirkusovou a taneční dramaturgií ve třech aspektech. Prvním z nich je diskuze o postavení osoby dramaturga a jeho místě v procesu tvorby. Všechny texty se snaží snížit obavy tvůrců z představy dramaturgické osoby jako nositele absolutní pravdy. Lepecki ve svém textu vidí dramaturga jako součást uměleckého týmu a nabádá k rozmělnění hranic oblasti teorie a praxe. Tělesnou zkušeností z fyzického pobytu na zkouškách a sdílením nápadů a myšlenek v celém tvůrčím týmu se rozmělnuje i vymezení jednotlivých funkcí, protože v tu chvíli se podle Bleeker tvorba skládá z kolaborativního myšlení. Druhým proudem diskuzí je redefinice estetiky cirkusové dramaturgie a jiné chápání triku a disciplíny. Brtnická ve své disertaci navrhuje termín „dramaturgie disciplíny“, kterým označuje způsob tvorby, kdy ze zvolené formy uměleckého vyjádření (disciplíny) vznikne obsah. Kann navrhuje při

³⁹ ŠTEFANOVÁ, Veronika - BYČEK, Alexej. *Český tanec v datech. 4/ Nový cirkus a nonverbální divadlo*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2018, s. 56.

⁴⁰ ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Od formy k obsahu. Artisté a artistky nového cirkusu představují cirkusové disciplíny a jak s nimi tvoří*. *Český rozhlas: Vltava* [online]. 2020 [cit. 2021-01-10]. Dostupné z: https://vltava.rozhlas.cz/od-formy-k-obsahu-artiste-a-artistky-noveho-cirkusu-predstavuji-cirkusove-8382788?fbclid=IwAR3GX9TU91_14S_qGKD1pD3IebYv-XK7vng7HSPM_0_-eoCRPvElzAh6qdg.

tvorbě cirkusové performance princip technické assembláže, kterou chápe jako usouvztažnění prvků, které si ale zachovávají určitou autonomii. Oba texty odkazují k některým principům postdramatického divadla – k tělesnosti, ztrátě hierarchie jednotlivých složek. Třetí možný kontext vnímání dramaturgie vidím skrze produkční a ekonomické prostředí, který ve svých textech o projektové časovosti tematizuje Bojana Kunst. Současnými pracovními aspekty českého prostředí se zabývala v dotazníkovém šetření Veronika Štefanová.

Všechny zmíněné kontexty – postavu dramaturga, estetickou redefinici dramaturgie a projektový způsob práce, zahrnuji do vyhodnocení svého terénního výzkumu. Domnívám se, že všechny tyto aspekty jsou nedílnou součástí procesu dramaturgického rozhodování a konceptu tvorby. V mém kvalitativním výzkumu se nezabývám specifickou postavou dramaturga, ale vyhledávám dramaturgické impulzy od různých osob, které byly součástí procesu tvorby.

2.3. Kvalitativní výzkum – východiska

Vzhledem k mému rozhodnutí zkoumat téma diplomové práce, dramaturgii nového cirkusu, kvalitativní metodou za pomoci terénního výzkumu se zaměřením na proces vzniku nové performance, je nutné uvést kontext akademických prací, které mi byly v různých aspektech inspirací.

Předně bych chtěla zmínit disertační práci Petra Kubaly s názvem *Pokušení romantické soudržnosti: Rutina a revoluce v experimentálním divadle*.⁴¹ Kubala čtenáři předkládá svůj dlouholetý etnografický výzkum v divadle, které nikdy přímo nejmenuje, ale z kontextu lze jeho název snadno odhalit. Disertace je napsaná tvůrčí experimentální formou, díky níž Kubala nahlíží na problematiku z různých úhlů pohledu. Zabývá se atmosférou a historií samotné divadelní budovy, komunitou kolem divadla a pracovním rytmem. V části nazvané *Organizovaná magie* zveřejňuje svůj terénní deník, v další s názvem *Myšlení na pokračování* se věnuje teoretické části – metodologii, podrobnostem výzkumu, literatuře a v posledním oddíle nazvaném *Zkouška orchestru* dává prostor rozhovorům se členy divadla. Všechny části textu mají neobvyklou strukturu (*Myšlení na pokračování* je přepis

⁴¹ KUBALA, Petr. *Pokušení romantické soudržnosti: Rutina a revoluce v experimentálním divadle*. Disertační práce. Brno: Masarykova Univerzita, Fakulta sociálních studií, Katedra sociologie, 2020, s. 275.

fiktivního rádiového rozhovoru moderátorky a Petra Kubaly, *Zkouška orchestru* nabízí rozhovory ve formě dramatického textu).

Aplikaci kvalitativního výzkumu na oblast kulturní instituce odůvodňuje Kubala možností detailního prozkoumání jednoho případu, ze kterého pomocí analýzy dat odvodí své poznatky a z nich pak formuluje teorii.

Takže mojí ambicí je, na nejabstraktnější rovině, prostřednictvím detailního prozkoumání mého specifického případu destilovat poznatky, rozšiřovat zásobárnu citlivostí a tím přispět k obohacení, pozměňování či proměně našeho kolektivního porozumění soudržnosti.⁴²

Na základě teorií sociologů, etnografů a filozofů Bruno Latoura a jeho následovníků Johna Lawa a Annemarie Mol odmítá popis divadelní struktury a jejich vztahů jako sociálního řádu. Místo toho aplikuje ve svém výzkumu teorii založenou na síti sociálních a technických vztahů. Ty jsou podle něj ustanoveny skrze režimy uspořádání materiální, sociální, tak diskurzivní oblasti.⁴³ Při výzkumu sociálních řádů nelze oddělovat materiál od umělce, protože se navzájem ovlivňují.⁴⁴ Tuto teorii v disertační práci aplikuje ve zkoumaném repertoárovém divadle. V jeho přístupu vidím potenciál aplikace i na mnou zkoumaný projekt a jeho sociální síť. Tato teorie souvisí s výsledky mého pobytu v terénu a s výzkumem jednotlivých pozic aktérů a důležitosti místa v procesu tvorby. Komplexní pohled na problematiku mi umožnil přiblížit se odpovědi na otázku, kdo dělá dramaturgická rozhodnutí a jak se k nim v tomto konkrétním projektu dochází.

Disertace Petra Kubaly mi byla velmi cennou metodologickou oporou v několika směrech. Předně mi nabídla náhled do detailního terénního deníku, díky němuž jsem si ujasnila jeho možnou podobu a formu zápisů, kterou jsem poté sama využívala. Dále mě práce utvrdila ve využití triangulace (stejně jako ostatní práce, kterým se věnuji dále). Pomohla mi také jako inspirace při tvorbě tematických kategorií sloužící k vyhodnocení mých výzkumných dat. Díky kategoriím jsem mohla pozorovat jejich vzájemné prolínání a ovlivňování, které je způsobeno pevnou vazbou mezi materiálem a umělcem.

⁴² KUBALA, Petr. *Pokušení romantické soudržnosti: Rutina a revoluce v experimentálním divadle*. Disertační práce. Brno: Masarykova Univerzita, Fakulta sociálních studií, Katedra sociologie, 2020, s. 65.

⁴³ Tamtéž, s. 117.

⁴⁴ Tamtéž, s. 217-218.

Diplomová práce Ondřeje Kazíka *Tvůrčí producentská skupina a proces vzniku dokumentárních filmů a pořadů v České televizi*⁴⁵ je dalším příkladem využití kvalitativního výzkumu v kreativním průmyslu. I když se jedná o diplomovou práci z oblasti televizní tvorby, věřím, že její metody ohledávání kreativní tvorby specifické skupiny jsou částečně aplikovatelné i do oblasti zkoumání vzniku performance. Ondřej Kazík za pomoci etnografického výzkumu hledá odpověď na otázku: „*Jaké jsou charakteristiky konkrétní TPS společenské publicistiky a dokumentaristiky v současném systému České televize?*“.⁴⁶ Využívá metodu kvalitativního výzkumu a za pomoci triangulace (terénního deníku, rozhovorů a interních dokumentů ČT) sbírá a poté vyhodnocuje data.

Za inspirační zdroj považuji i bakalářskou práci Nikoly Havránkové s názvem *Proces vzniku divadelního představení herců v Divadle Aldente*.⁴⁷ Práce patří k jedněm z mála, které nezkoumají hotový tvar, ale za pomoci kvalitativního výzkumu se zabývají procesem tvorby. Uvádím ji zde proto, že se jedná o tematicky nejvíce podobnou práci mé případové studii. Havránková mapuje pomocí terénního výzkumu proces zkoušení jedné konkrétní inscenace a na základě něho komparuje svou přímou zkušenost z terénu s odbornou literaturou.

Všechny výše popsané metody a poznatky získané z těchto prací jsem využila při svém vlastním ohledávání tématu. Za největší výzvu aplikace kvalitativní metody při studiu umění (potažmo kulturních institucí a průmyslů) vnímám terénní výzkum a nutný osobní styk se zkoumaným prostředím a umělci. Tímto způsobem lze získat, za celkem krátké časové období, zcela jiný náhled na zkoumanou problematiku.

Kvalitativní výzkum aplikovaný na kulturní průmysl může přinést nová data z terénu, která mohou pomoci pochopit problematiku do hloubky a na základě poznatků přinést výzkumnou zprávu, která přispěje k pochopení dané problematiky širší skupinou. V případě disertační práce Petra Kubaly se můžeme zaměřit na

⁴⁵ KAZÍK, Ondřej. *Tvůrčí producentská skupina a proces vzniku dokumentárních filmů a pořadů v České televizi*. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, Katedra divadelních a filmových studií, 2018, s. 98.

⁴⁶ KAZÍK, Ondřej. *Tvůrčí producentská skupina a proces vzniku dokumentárních filmů a pořadů v České televizi*. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, Katedra divadelních a filmových studií, 2018, s. 23.

⁴⁷ HAVRÁNKOVÁ, Nikola. *Proces vzniku divadelního představení herců v Divadle Aldente*. Olomouc, 2020. Bakalářská práce. Univerzita Palackého, Pedagogická fakulta, Ústav speciálněpedagogických studií. s. 88.

rozpracovanou sít' sociálních a technických vztahů, které navíc zprostředkovává formou experimentálního psaní. Výzkum prováděl během několika let, během nichž zkoumal jednu divadelní instituci, její specifické tvůrčí a produkční mechanismy, význam divadelní budovy a sociologické vztahy a pozice jejich zaměstnanců.

Ondřej Kazík se ve svém kvalitativním výzkumu také zaměřil na funkční mechanismy kulturní instituce, ale z televizního průmyslu. Ačkoliv nestrávil v terénu tak dlouhé časové období jako Kubala, přináší komplexní výzkumnou zprávu o produkčních procesech České televize a popisuje specifika tvůrčí producentské skupiny.

Obě tyto práce pomáhají na analýze jednoho konkrétního příkladu pochopit, jak funguje určitá sociální skupina a její mechanismy ve specifickém prostředí. Moje pozornost se zaměřila na ještě užší pole výzkumu, tedy proces tvorby dramaturgie cirkusové performance. Stejně jako zmíněné práce zde přináším nejen detailní poznatky, ale i možný návrh teoretického chápání problematiky, který bude aplikovatelný i na jiné reflexe v kultuře.

3. Kvalitativní výzkum – případová studie

Tato práce je založena na kvalitativním výzkumu, který byl zvolen kvůli snaze o komplexní pochopení tématu. Tento typ výzkumu mi umožnil zkoumat dramaturgický proces vzniku jedné konkrétní performance. Díky mnou zvolené metodě jsem se mohla zaměřit na pozice jednotlivých aktérů ve vztahu k místu a danému materiálu. Výzkum jednoho konkrétního případu může, podle mého názoru, dopomoci rozvíjet odbornou debatu o problematice dramaturgie nového cirkusu.

Jan Hendl kvalitativní výzkum ve své publikaci představuje takto:

Kvalitativní výzkum používá induktivní formy vědeckých metod, hloubkové studium jednotlivých případů, nejrůznější formy rozhovorů a kvantitativní pozorování. Cílem je získat popis zvláštních případů, generovat hypotézy a rozvíjet teorie o fenoménech světa.⁴⁸

Další vlastností tohoto přístupu je jeho pružnost, která dovoluje přizpůsobovat a proměňovat plán výzkumu daným okolnostem. Umožňuje pozměňovat či rozvíjet výzkumné otázky i během sběru a vyhodnocení dat. Pro mě osobně byl velkou výzvou právě sběr dat přímo v terénu. Jednalo se o můj vůbec první takový typ vědecké práce. Výzkum jsem prováděla v delším časovém horizontu v přímém kontaktu s tvůrčí skupinou. Díky množství stráveného času přímo s tvůrci na jejich zkouškách mi byl umožněn více integrovaný pohled na problematiku dramaturgických procesů tvorby nového cirkusu. Získala jsem různorodá data, počínaje terénním deníkem, rozhovory, video záznamy zkoušek, po přístup do interní internetové komunikace.

Sbíraná data jsem průběžně kódovala a za pomoci předběžných výsledků jsem opakovala zkoumání akce a pravidel skupiny z jiné perspektivy.⁴⁹ Podrobnému popisu této fáze výzkumu se budu věnovat v samostatné podkapitole. Největší výhodou této metody v kontextu mé práce vnímám v možnosti sledovat a také analyzovat samotný proces, nikoliv výsledky. Komplexní shrnutí výhod a nevýhod takového přístupu aplikovaný na mé téma shrnuji v závěru práce.

⁴⁸ HENDL, Jan. Kvalitativní výzkum. Základní teorie, metody a aplikace. Praha: Portál, 2016, s. 437.

⁴⁹ HENDL, Jan. Kvalitativní výzkum. Základní teorie, metody a aplikace. Praha: Portál, 2016, s. 47-48.

Výzkum jsem prováděla pomocí přístupu případové studie. Podle Jana Hendla se jedná o vhodnou strategii, jestliže se zaměříme na detailní popis jednoho nebo velmi malého množství jedinců, o kterých sbíráme velké množství různorodých dat („hustý popis“⁵⁰) ve snaze zachytit komplexní situace. Robert E. Stake definuje primární rysy případové studie takto:

V kvalitativním výzkumu chceme porozumět [sociálnímu objektu]. Chceme vyhodnotit jeho jedinečnost, jeho usazení v okolí a interakce s kontextem. Hypotézy a cíle příliš zaostřují naše zaměření, minimalizují zájem o situaci a okolnosti. Proto pro určení konceptuální struktury výzkumu volím spíše stránky nebo vlastnosti případu, abych se mohl zaměřit na komplexitu a kontextualitu.⁵¹

I přesto, že je cílem komplexní pohled na problematiku, vymezila jsem si úzké zkoumané aspekty případu, které mi usnadnily následnou organizaci dat. Jejich komplexnost vnímám v jejich množství a typu. V další části mé práce se pokusím zprostředkovat svá data a jejich vyhodnocení s cílem co největší transparentnosti.

3.1. Formulace výzkumné otázky

Zvolenou metodu kvalitativního výzkumu považuji za vhodnou k zaznamenání a popsání komplexity jevů ve zvolené oblasti dramaturgie nového cirkusu. Dramaturgii, která nevychází z žádného literárního díla či dramatu, chápu jako praxi zahrnující více funkcí a forem, které se rozkládají v čase zkoušení. V této práci si pokládám otázku: Zda a jakým způsobem působí na dramaturgický proces vzniku nové performance vztah místa, jednotlivých aktérů zkoušek a materiálu?

3.2. Vzorkování – výběr zkoumané tvorby

Umělecká tvorba Elišky Brtnické byla vybrána zcela záměrně z několika důvodů. Její tvorbu konstantě sleduji již několik let a díky tomu mám velké množství dat, dobrý přístup do zkoumaného prostředí i k interním informacím. Toto vše mi velmi usnadnilo navázání kontaktu a realizaci terénního výzkumu. V rámci

⁵⁰ HENDL, Jan. Kvalitativní výzkum. Základní teorie, metody a aplikace. Praha: Portál, 2016, s. 105.

⁵¹ STAKE, Robert E. *The art of case study research*. London: Sage, 1995, s. 16.

příprav své bakalářské práce jsem získala detailní přehled o její celkové umělecké kariéře v kontextu jiných souborů na poli českého nového cirkusu. V touze po prohloubení porozumění problematice postupů dramaturgie nového cirkusu jsem se rozhodla pro omezení své pozornosti pouze na jeden její konkrétní projekt. Díky své pracovní zkušenosti v Cirqueonu – centru pro nový cirkus a tématu své bakalářské práce jsem se s Brtnickou již několikrát osobně setkala. Bylo pro mě tedy jednodušší navázat kontakt a domluvit se na realizaci tohoto výzkumu. V průběhu procesu zkoušení jsem byla seznámena s širším tvůrčím týmem. Zkoumaný proces je podle mého názoru jedinečný složením nejužšího tvůrčího týmu. Eliška Brtnická představuje úspěšnou umělkyni, která se v oblasti nového cirkusu již nějakou dobu pohybuje, ve spojení s dvěma nedávnými absolventy cirkusových univerzit, kteří mají za sebou první mezinárodní úspěchy. Zároveň ale zkoumaný soubor reprezentuje dané prostředí a umožňuje dostatečný ponor do tématu.

3.3. Triangulace

Pro zvýšení validity mého výzkumu jsem zvolila metodu triangulace, která spočívá v kombinaci různých zkoumaných materiálů. Může se tak dít díky dvěma odlišným pozicím: „různými metodami se zkoumá stejný sociální jev nebo daný aspekt; různými metodami se zkoumají různé aspekty jevu, nebo dokonce různé jevy v daném případě.“⁵² Pro účely této práce jsem zvolila metodickou triangulaci, která kombinuje způsoby získávání dat, aby se zamezilo upřednostnění jednoho zdroje, který by výzkum nechtěně zkresloval. Vzhledem k různým aspektům dramaturgie, které v této práci zkoumám, se tento přístup ukázal jako nezbytný. Pro výzkum estetických konceptů jsem čerpala více z pobytu v terénu a rozhovorů, které jsem poté komparovala s grantovou žádostí. V rozboru aspektů zaměřujících se více na produkční stránku jsem jako hlavní zdroj informací využívala facebookovou skupinu a grantovou žádost, které jsem doplnila rozhovory či terénním deníkem. Zároveň jsem všechna tato data komparovala s odbornou literaturou.

⁵² HENDL, Jan. Kvalitativní výzkum. Základní teorie, metody a aplikace. Praha: Portál, 2016, s. 151.

3.4. Metody sběru dat a proces výzkumu

Na začátku tohoto výzkumu jsem si předem určila jeden konkrétní projekt a jeho tvůrce. Žádná jiná striktní struktura pozorování kvůli povaze výzkumu záměrně určena nebyla. Tato metoda učinila sběr materiálů variabilnější a bylo díky ní možné dojít k novým závěrům, které před začátkem výzkumu nebyly předpokládány.

Jako hlavní metodu výzkumného šetření a sběru dat jsem si zvolila zúčastněné pozorování. V postupujících fázích výzkumu jsem se ocitla v roli pozorovatelky na různých pozicích (*účastnice jako pozorovatelka, pozorovatelka jako účastnice*).⁵³ Díky svému předchozímu působení v Cirqueonu jsem před zahájením výzkumu znala všechny účastníky nejužšího tvůrčího týmu. Navázání kontaktu a přístup do terénu jsem měla díky tomuto aspektu snazší. Přesto mi trvalo několik dní zkoušek najít a vyjasnit si mou pozici výzkumnice.

První den jsem se cítila jako *úplná pozorovatelka*, kterou tvůrci vzali mezi sebe, ale snaží se na její přítomnost zapomenout. Tento přístup se ale v průběhu pár hodin ukázal jako nepříjemný a nefunkční pro obě strany. Již má samotná přítomnost vnášela do zkoušení jinou dynamiku. Dále jsem plynule, podle daných okolností, střídala pozice *pozorovatelky účastnice* s pozicí *účastnice pozorovatelky*, přičemž jasné vymezení hranic je zpětně v tomto případě téměř nemožné. V první zmíněné pozici (ze začátku zkoušení) jsem se ocitla jako tichá pozorovatelka na zkouškách, která je ale zároveň přizvána na společné pauzy na oběd a postupně začleňována. V pozici *účastnice pozorovatelky* jsem se ocitla po větším začlenění do skupiny. Cítila jsem se vítaná v interních diskuzích o průběhu zkoušení, na debatách se supervizory, byla jsem přidána do soukromé facebookové skupiny tvůrčího kolektivu a zařazena mezi výčet tvůrců do anotace.⁵⁴

Pozorování jsem průběžně zaznamenávala a doplňovala o další data. V průběhu celého výzkumu jsem si vedla terénní deník, který obsahuje mé zápisky ze zkoušek, shrnutí polostrukturovaných rozhovorů a moje otázky a myšlenky

⁵³ HENDL, Jan. Kvalitativní výzkum. Základní teorie, metody a aplikace. Praha: Portál, 2016, s. 195.

⁵⁴ HENDL, Jan. Kvalitativní výzkum. Základní teorie, metody a aplikace. Praha: Portál, 2016, s. 195.

týkající se průběhu výzkumu. Deník zachycuje celé výzkumné období od listopadu 2021 do února 2022.

Kromě terénního deníku jsem zkoumala i facebookovou skupinu, do které jsem byla v průběhu zkoušení přidána. Ve skupině nazvané *MoveBent* nejužší tvůrčí tým řešil většinou termíny zkoušek a volné prostory. Sloužil také jako platforma pro nahrání záznamů pořízených na zkouškách.

Po skončení mého terénního výzkumu jsem zažádala o přístup ke grantové žádosti, kterou Eliška Brtnická na tento projekt podávala. Zajímala mě především k možnému vysledování počátečního záměru a cíle, který bylo možné porovnat s již vznikajícím tvarem.

Za velmi vzácný dokument považuji část dramaturgického deníku Elišky Brtnické, který mi zaslala s jejími inspiračními zdroji. Jedná se o česko-anglickou koláž výňatků z knih, článků a videí, jejíž přesný původ je v dramaturgickém deníku velmi těžce dohledatelný. Dále obsahuje desítky asociativních vět či slov, které se týkají témat – čas, časoprostor, meditace, fyzika, teorie relativity.

Tato data jsem doplnila jedním polostrukturovaným rozhovorem s Eliškou Brtnickou a mnoha neformálními rozhovory. Elišku Brtnickou jsem ve výběru respondenta z tvůrčího týmu upřednostnila, protože stála u zrodu tohoto projektu a po celou dobu zkoušení zůstala v jeho čele.

Časový odstup, který byl mezi jednotlivými intenzivními rezidencemi, byl přínosný jak pro můj výzkum, tak pro samotné účastníky tvůrčího procesu, kteří tento fakt několikrát formulovali. Pro mou výzkumnou činnost byl výhodný pro doplnění související literatury, dostatečné seznámení s materiály ze zkoušek, ale i pro možnost nechat projekt stranou a pak se na něj pokusit nahlédnout s odstupem času a lépe reflektovat změny. Aspektu času z různých perspektiv budu věnovat samostatnou kapitolu.

Zúčastněné pozorování

Hlavní sběr dat pro tuto práci jsem realizovala od listopadu 2021, kdy byla oficiálně v Cirqueonu zahájena první společná týdenní rezidence zkoušení nového projektu Elišky Brtnické a dalších dvou přizvaných umělců – Alžběty Tiché a Filipa Zahradnického. Další navazující rezidence proběhla v prosinci 2021 a byla

zakončena prezentací work in progress pro zvané publikum, které se skládalo převážně ze zaměstnanců či rezidentů Cirqueonu. Mezi tímto obdobím jsem realizovala jeden polostrukturovaný rozhovor s Eliškou Brtnickou pro podcastovou platformu *Cirqueon Circus Podcast*, jehož hlavním tématem byla cirkusová dramaturgie a proces zkoušení.

Kromě formálního rozhovoru jsem postupně uskutečnila několik neformálních rozhovorů se všemi členy nejuzšího tvůrčího týmu, ale i s většinou supervizorů. V lednu 2022 proběhla třetí týdenní rezidence v prostorách KD Mlejn, zakončená dalším work in progress pro zvané publikum. Poslední rezidence proběhla v únoru 2022 v Jihlavě v divadle Diod a zakončena byla work in progress pro veřejnost. Po každém work in progress následovala přibližně hodinová volná diskuze s diváky, které jsem se vždy účastnila. Proces získávání dat jsem ukončila odpoutáním se od skupiny po první pražské veřejné prezentaci projektu v polovině února 2022 v rámci festivalu Cirkopolis. Pro větší časovou přehlednost jednotlivých rezidencí jsem sestavila osu, která je k dispozici v příloze této práce. Jsou na ní vyznačeny termíny a místa rezidencí a jednotlivé work in progress.

Díky včasné domluvě mého výzkumu, šťastné shodě okolností, vstřícnosti a otevřenosti celého tvůrčího týmu, jsem měla možnost být téměř u všech fází zkoušení projektu. Účastnila jsem se první společné přípravné zkoušky všech tvůrců, příprav prostoru, prvotních improvizací a shromažďování pohybového materiálu, první konzultace se supervizorkou Markétou Vacovskou a hudebníkem Stanislavem Abrahamem, všech poloveřejných i veřejných work in progress a následných diskuzí. Přínosná se ale ukázala i moje nepřítomnost na některých zkouškách. Díky ní jsem měla možnost vyslechnout shrnutí od samotných tvůrců a jejich reflexi zkoušek.

Hlavní aktivitou mého terénního výzkumu bylo pozorování, občasná pomoc v rámci technických příprav prostoru, případně úklidu, a postupem času zapojování do rozhovorů o podobě zkoušeného materiálu. Při interních diskuzích v rámci zkoušek a při konzultacích se supervizorkou jsem byla přizvána do debat a vyzývána, abych sdělila svůj pohled a svůj názor. Všichni zúčastnění zkoušek byli postupně seznamováni s mou pozicí výzkumnice, která o procesu tvorby píše diplomovou práci. Atmosféra byla vždy velmi přátelská a vřelá.

Terénní deník

V průběhu celého období sběru materiálu jsem si vedla ručně psaný terénní deník, který jsem si ještě téhož dne večer přepsala do elektronické podoby a doplnila ho o detaily. Díky mnou zvolené metodě, při které se jednotlivé výzkumné otázky tvoří průběžně, jsem neměla jasně definovaná kritéria, na která bych se v průběhu zkoušení zaměřila. Deník jsem díky tomu vedla velmi detailně. Zápisy obsahují podrobné popisy činností na zkouškách, ale i mé interpretace okolí, mé pocity a myšlenky při zkouškách, asociace, otázky vyřčené i nikdy nepoložené, a v neposlední řadě nákresy scénografických obrazů v procesu.⁵⁵ Citace, které v této práci používám, jsou mírně stylisticky upravené. Originální zápisy jsou mnohdy v nedokončených větách s podivným slovosledem. Obsahová stránka deníku zůstala i po těchto úpravách nezměněna.

Rozhovory

Před začátkem tohoto výzkumu jsem se setkala s Filipem Zahradnickým a vedla s ním polostrukturovaný rozhovor pro *Cirqueon Circus Podcast*. Tématem rozhovoru bylo jeho studium na cirkusové univerzitě, průběh takového studia a závěrečné sólo. Otázky ke konci rozhovoru směřovaly k jeho vnímání supervizorů a dramaturgů v tvůrčím procesu, co od nich očekává a jak chápe pojem cirkusová dramaturgie. Po zahájení terénního výzkumu jsem pro stejnou platformu realizovala rozhovor s Eliškou Brtnickou. Mluvila jsem s ní o jejím přístupu k tvorbě, o pojmu dramaturgie disciplíny, který představuje ve své disertaci, a pozicích ostatních lidí v její tvorbě.

V průběhu celého cyklu zkoušení jsem byla součástí mnoha neformálních rozhovorů s širokou škálou témat. Povídali jsme si o cestě k jednotlivým cirkusovým disciplínám, rytmu zkoušení, jiných projektech a jejich financování, ale i o celospolečenských tématech (očkování, pandemii a klimatické krizi) nebo zcela osobních tématech. Během těchto rozhovorů v obědových pauzách jsem se postupně začala cítit jako součást týmu, která má důvěru.

⁵⁵ HENDL, Jan. Kvalitativní výzkum. Základní teorie, metody a aplikace. Praha: Portál, 2016, s. 201.

Práce s prameny

Se získanou důvěrou souvisí i přístup k více informacím, které jsou buď zcela nepřístupné veřejnosti nebo dostupné jen pro určitou skupinu. Zcela interními prameny jsou dramaturgické poznámky Elišky Brtnické, jejíž část mi dala k nahlédnutí. Beru to jako velmi vstřícné gesto, kterým mi umožnila na moment pomyslně nahlédnout do její hlavy. Přístupem do uzavřené facebookové skupiny jsem dostala náhled do produkčních záležitostí tvůrců, domlouvání termínů a míst rezidencí. Facebooková skupina sloužila i jako platforma pro uchovávání záznamů ze zkoušek a prezentací materiálů divákům. Poloveřejným pramenem je grantová žádost na spolufinancování projektu. Všechny dokumenty mám v osobním archivu, ale vzhledem k citlivosti dat z nich budu citovat jen nezbytné části. Neméně důležitými veřejnými prameny jsou tři odlišné anotace k veřejné prezentaci v Jihlavě a v Praze. Při jejich analýze se zaměřuji především na textovou prezentaci tvůrčího materiálu potencionálním divákům.

Analýza dat

Získaná data jsem vyhodnocovala analýzou všech textových materiálů pomocí kódování. S jeho pomocí jsem se snažila v datech vypořádat systémy a opakující se situace, které by mi pomohly vytvořit širší kategorie daného případu. Podrobným rozбором těchto kódů a kategorií se budu zabývat v další části práce. Zvolená metoda analýzy orientované na případ mi dovolila zaměřit se na proces.⁵⁶

K organizaci a vyhodnocení dat jsem využívala v počáteční fázi textový editor Word, ve kterém jsem pomocí zvýrazňovače a sledování revizí vyznačovala jednotlivé kódy. Tento způsob práce se ale ukázal jako velmi nepřehledný a neefektivní. Po zbytek vyhodnocení dat jsem využívala software Atlas.ti, který mi umožnil přehlednou analýzu všech mých textových dat ve vzájemných souvislostech. Prostřednictvím programu navrženého speciálně pro kvalitativní výzkum jsem provedla hloubkovou analýzu svých dat, která jsem opatřovala kódy. Díky uživatelsky velmi příznivým vlastnostem programu jsem si kódy později třídila do jednotlivých tematických složek, které mi pomohly v závěrečném vyhodnocení.

⁵⁶ HENDL, Jan. Kvalitativní výzkum. Základní teorie, metody a aplikace. Praha: Portál, 2016, s. 230.

Etické otázky

Před zahájením terénního výzkumu jsem se obrátila na Elišku Brtnickou, která stála v čele projektu, a získala od ní souhlas s účastí na všech zkouškách její nové performance. S mou přítomností a jejím účelem byli postupně seznámeni všichni účastníci zkoušek. V průběhu času jsem svou přítomnost na zkouškách několikrát probírala s tvůrci a ujišťovala se, zda moje přítomnost nenarušuje tvůrčí rezidence. Zároveň jsem několikrát formulovala možnost svobodného odmítnutí mé přítomnosti na interních poradách či některých zkouškách. V této práci se snažím o maximální citlivost a zachování soukromí všech zúčastněných tvůrců. Po celou dobu trvání terénního výzkumu jsem se snažila o transparentnost všech svých poznatků, myšlenek a postupů.

Dalším krokem k zajištění soukromí by bylo přistoupení k anonymizaci výzkumných dat. Vzhledem k velikosti pražské cirkusové komunity a vybrané malé specifické umělecké skupině tvůrců, by byla pouhá záměna jmen zcela nedostatečná. S daty proto pracuji tak, abych ve zkoumané skupině svým výzkumem co nejméně narušila vztahy a soukromí.

Omezení studie

Omezení této případové studie vnímám v několika aspektech. Zkoušení nového projektu začalo ještě v čase probíhající vlny koronavirové pandemie. Zkoušky sice mohly proběhnout v plném rozsahu, nicméně jednoho rezidenčního pobytu se nemohl zúčastnit jeden z tvůrců kvůli karanténě. I přesto, že průběh rezidencí byl, vzhledem k okolnostem, ovlivněn jen minimálně, téma pandemie bylo přítomno neustále. Karanténa zasáhla i do mého terénního výzkumu, který jsem díky svému zdravotnímu stavu musela na týden přerušit.

I když jsem pro tuto případovou studii podnikla delší pobyt v terénu a podařilo se mi navázat s tvůrčím týmem blízký a přátelský kontakt, bylo zcela nemožné být u všech událostí a rozhodnutí. Některé komunikační kanály mi byly nepřístupné, některé zkoušky jsem vlivem karantény vynechala, na některé interní schůzky tvůrců jsem nebyla pozvána. Chybějící témata a momenty jsem se snažila doplnit (za pomoci triangulační metody) jinými prostředky. Převážně jsem k tomuto účelu využívala polostrukturované rozhovory.

Jako omezení také vnímám osobní angažovanost, které se při tomto typu výzkumu nelze ubránit. Momentální nálady při pobytu v terénu a předchozí emoční vazby se snažím upozadit nebo je konfrontovat s jinými nasbíranými materiály. Osobní angažovanost v tomto výzkumu ale nepřesáhla hranici *úplného účastníka*.⁵⁷ Díky tomu přináším v této práci pohled „zvenku“ na zcela interní a jinak nepřístupný proces, který je obvykle popisován samotnými performery z pohledu *úplného účastníka*.

3.5. Interpretace výzkumných dat

Průběh mého terénního výzkumu nepopisuji kontinuálně v časové posloupnosti, ale pro větší kompaktnost se postupně zaměřuji na jednotlivé tematické celky. Všechny kategorie, které popíšu záhy, mají za cíl nalézt odpověď na vytyčené výzkumné otázky, které tuto práci rámuje. Zastřešujícím tématem pro všechny kategorie zůstává dramaturgie, na kterou ale nahlížím z různých perspektiv. Dramaturgie, která nevychází z textové předlohy a kterou v kontextu této práce chápu jako praxi, ovlivněnou vztahem umělce a materiálu.

První mnou vytyčenou kategorií jsem pojmenovala jako **prostorovost**. Zahrnuji do ní několik podtémat, která vyplynula z mého pobytu v terénu, a analýzy dalších materiálů souvisejících s tvůrčím procesem. Prvním podtématem jsou *rezidenční pobyty*. Mnou zkoumaná skupina je absolvovala na třech různých místech pod záštitou tří různých organizací. S tím se pojí i druhé téma *kulturních institucí* a jejich specifik a rozpoznatelný vliv na proces zkoušení. V souvislosti s touto kategorií prostoru se vracím k disertační práci Petra Kubaly, který atmosféře konkrétního divadelního domu věnuje podstatnou část textu. V kapitole se zabývám tím, jak prostory, ve kterých probíhaly *rezidenční pobyty*, mění dramaturgické uvažování o zkoušené performanci. Vzhledem k předem vytyčenému cíli Elišky Brtnické, že tvar performance bude schopen reagovat na změnu místa a přizpůsobovat se mu, vnímám tuto kategorii jako jednu ze zásadních. V průběhu mého terénního výzkumu jsem měla možnost sledovat, jak jednotlivá místa a jejich

⁵⁷ HENDL, Jan. Kvalitativní výzkum. Základní teorie, metody a aplikace. Praha: Portál, 2016, s. 195.

prostorové uspořádání přináší účastníkům tvůrčího projektu různé podněty, ale i návštěvníky/diváky, kteří se k místu přímo pojí.

Tématu rezidenčních projektů se věnuje i diplomová práce Terezy Lacmanové s názvem *Umělecká rezidence ve 21. století: případová studie*,⁵⁸ kterou v roce 2021 obhájila na Katedře Arts managementu pražské VŠE. Na fenomén rezidenčních pobytů nahlíží více z produkčního a ekonomického hlediska, jehož specifika pojmenovává, zasazuje do mezinárodního kontextu a uvádí příklady z dobré praxe, která podle ní napomáhá rozvoji oboru. Lacmanová působí jako koordinátorka Českého kulturního networku *Nová síť* a jako projektová manažerka *ART-IN-RES*. Její data a poznatky vycházejí tedy z dat vypořádaných z praxe. Organizaci *Nová síť* se budu věnovat podrobněji v kapitole o rezidenčních pobytech.

S produkčním hlediskem souvisí i má druhá vytyčená kategorie s názvem **projektovost**. Do podtémat této kategorie zahrnuji *postavení umělce na volné noze*, důraz na autorskou subjektivitu, *způsob práce ve formě jednotlivých projektů* a s tím související téma *času*, jehož chápání se v souvislosti s tvorbou v kontextu globalizace světa a příchodem postfordismu značně proměnilo. K teoretickému podkladu těchto vypořádaných rysů využívám text Bojany Kunst s názvem *Umělcův čas: projektová časovost* v publikaci *Návrat do budoucnosti*⁵⁹. Projekt podle ní stírá hranice mezi profesionálním a osobním životem. Život v projektu s sebou nese neustálé vyjednávání mezi prací a budoucností na uměleckém trhu.⁶⁰ Tento rys se pak přímo projevuje v podobě a rytmu rezidencí, a i konkrétních zkoušek, což se pokouším v kapitole přímo demonstrovat.

Tlak na výsledek a tvorbu stále nových performancí i neustálého bytí v procesu a projektu se pak přenáší i do samotného dramaturgického uvažování nad tvorbou. Méně časově náročné by podle tvůrců byla tvorba jen pomocí své vlastní disciplíny se známými triky. Jimi zvolený způsob práce v tomto projektu je však diametrálně odlišný. Je založen na uměleckém výzkumu materiálu, který vyžaduje

⁵⁸ LACMANOVÁ, Tereza. *Umělecké rezidence ve 21. století: případová studie*. Diplomová práce. Praha: Vysoká škola ekonomická v Praze, Fakulta podnikohospodářská, Katedra Arts managementu, 2021, s. 87.

⁵⁹ SKOPALOVÁ, Eva, JANOŠČÍK, Václav. *Návrat do budoucnosti*. Praha: Vysoká škola uměleckopřemyslová, 2009, s. 284.

⁶⁰ KUNST, Bojana. *Umělcův čas: projektová časovost*. In: *Návrat do budoucnosti*. Praha: Vysoká škola uměleckopřemyslová, 2009, s. 236.

větší množství času stráveného na sále v rámci rezidenčních pobytů, ale i času na „uležení“ poznatků a získání nadhledu. Kombinace tohoto produkčního prostředí a zvolený způsob tvorby vede ke změně dramaturgického uvažování nad tvarem díla.

Na pomezí výzkumu estetických rysů a produkčních problematiky stojí kategorie **procesualita spolupráce**. V rámci ní rozebírám *komunikační kanály* tvůrců a produkce, ale i *role jednotlivých osob* mimo nejuzší tvůrčí tým (hudebník, supervizoři, diskuze s diváky po work in progress,...). Zde se podle mého názoru překlápí hranice do estetičtější stránky tvorby. Se snahou pojmenovat jednotlivé *pozice aktérů v procesu zkoušení* se dostávám k otázce *dramaturgických rozhodnutí*, která tvůrci dělají, k impulzům, které do tvorby přináší, i k termínu *vnější oko*. S termínem operuje ve své disertační práci Eliška Brtnická, ale objevuje se i v pracích jiných teoretiků, například André Lepeckého. Pojem vnější oko při zkouškách Brtnické a kolektivu zmiňovali i samotní supervizoři chodící na různé konzultace materiálů. V této části si kladu otázku, zda pozici „vnějšího oka“ v tomto konkrétním procesu nepřebíraly i *video nahrávky*. O této možnosti využití technologií při kreativním procesu mluví i Hans-Thies Lehmann a Patrick Primavesi v již zmiňované studii.⁶¹ Příkladem této praxe z mého výzkumu jsou právě záznamy zkoušek, které Brtnická využívala k sebereflexi materiálů a jejich třídění.

Z hlediska převažujících estetických specifík vnímám poslední kategorii, již je **disciplína**, konkrétně závěsná akrobacie. Pozornost zaměřuji na její specifika, tedy *spojení risku, velké fyzické síly a ladnosti*. Při pozorování v rámci terénního výzkumu jsem si kladla otázky, *co je to trik a jak vzniká*. Jak probíhá *sběr materiálů* a jeho selekce. Jakým způsobem disciplína ovlivňuje celek a dramaturgické směřování performance. V této kategorii se vracím zpět k disertacím Sebastiana Kanna a Elišky Brtnické. Obě práce zkoumají, jakým způsobem přechází technická část zkoušení triku v dané disciplíně do fáze zkoušení kompaktního tvaru. Tento dramaturgický proces jsem měla možnost sledovat v rámci terénního výzkumu. Mou snahou bylo vysledovat moment, kdy se improvizace s materiálem překlápí v nalezení obsahu. V následující části práce se ho pokouším zprostředkovat z perspektivy pozorovatelky a komplexněji ho popsat.

⁶¹ ROMANSKA, Magda. *The Routledge Companion to Dramaturgy*. Routledge, 2015, s. 170.

Všechny zmíněné kategorie slouží k hlubšímu pochopení jednoho konkrétního tvůrčího procesu zkoušení v oblasti českého nového cirkusu. Rozdělení do kategorií výše jsem zvolila za účelem přehlednější orientace v tématech, která v průběhu terénního výzkumu vyplynula. Je třeba podotknout, že i když jsem podrobila svá data podrobnému kódování, což mi pomohlo v jejich třídění, některé vytyčené kategorie se volně prolínají a vymezení jejich jasné hranice není možné.

Ve snaze o přiblížení plastického obrazu zkoušení a jeho jedinečných momentů budu v kapitolách využívat citace z mého terénního deníku, které patřičně okomentuji.

4. Prostorovost

V různých fázích procesu tvorby Eliška Brtnická i ostatní členové týmu zdůrazňovali aspekt místa, který ovlivňuje zkoušený tvar i jeho výslednou podobu. Pokud je mým vytyčeným cílem přinést co nejkomplexnější obraz dramaturgického procesu a jeho vlivů na něj, nelze toto téma opomenout.

V této kapitole se nejprve zabývám problematikou kulturních institucí, ve kterých probíhaly zkoušky zkoumaného projektu. Pomocí terénního deníku, rozhovorů a grantové žádosti popisují jejich vliv na podobu a směr tvorby. Mimo organizační struktury daných institucí stručně popisují i jejich samotné prostory a jejich uspořádání.

V této části práce se zároveň zabývám problematikou rezidenčních pobytů, které v rámci kulturních institucí tvůrčí skupina absolvovala. Jedná se o současný fenomén, který se objevuje v uměleckém prostředí stále častěji. Vzhledem ke snaze zmapovat současnou aktuální situaci rezidenčních pobytů jsem si jako teoretickou oporu vybrala již zmíněnou diplomovou práci *Umělecká rezidence ve 21. století: případová studie*.⁶² Primárně mi poskytla přehled o typech a podpoře rezidencí a vhléd do aktuálních trendů. Získané poznatky jsem měla možnost sama ověřit díky mému pobytu v terénu. Snažím se o pojmenování konkrétních specifík jednotlivých rezidencí a jejich zaměření v kontextu celkového zkoumaného období.

Na základě postřehu z disertační práce Petra Kubaly: „Budovy nás nutí chodit určitými cestami, určují, kde máme trávit nejvíce času (...) věci, s nimiž zacházíme, nás spoludefinují a uvrhávají do trochu jiných realit.“⁶³ si pokládám otázky: Jak proces zkoušení ovlivnily jednotlivé rezidenční prostory (jejich atmosféra, komunita a architektonické uspořádání)? Kdyby zkoušky probíhaly jinde, vypadal by zkoušený tvar jinak? Ovlivňuje prostor materiál nebo se materiál přizpůsobuje prostoru? Mým cílem je vytvořit plastickou „miniaturu“ každého

⁶² LACMANOVÁ, Tereza. *Umělecké rezidence ve 21. století: případová studie*. Diplomová práce. Praha: Vysoká škola ekonomická v Praze, Fakulta podnikohospodářská, Katedra Arts managementu, 2021, s. 87.

⁶³ KUBALA, Petr. *Pokušení romantické soudržnosti: Rutina a revoluce v experimentálním divadle*. Disertační práce. Brno: Masarykova Univerzita, Fakulta sociálních studií, Katedra sociologie, 2020, s. 217.

jednotlivého rezidenčního místa za pomoci úryvků z mého terénního deníku a rozhovorů.

4.1. Kulturní instituce a rezidenční pobyty

Výzkum k novému projektu zahájila Eliška Brtnická již na jaře v roce 2021. Jednalo se o několik sólových zkoušek, ve kterých zahájila výzkum materiálu železných tyčí, se kterými manipulovala ve vzduchu i na zemi. Považuji za podstatné zkoušky okrajově zmínit, větší prostor ale věnuji popisu míst, kde proběhly společné rezidence kompletního nejužšího tvůrčího týmu. V tu samou chvíli jsem zahájila i svůj terénní výzkum a jsem tedy schopná přinést své vlastní poznatky z jednotlivých míst. Místa popisuji v časové posloupnosti rezidenčních pobytů, které se zde uskutečnily.

Princip uměleckých rezidencí není zdaleka nově se objevujícím fenoménem, nicméně jeho nárůst a oblíbenost v oboru kultury se díky globalizaci a touze po propojování mezinárodních umělců stává čím dál obvyklejší praxí. Velmi ho podpořila také Evropská komise, která si za svůj dlouhodobý cíl vytyčila podporu spolupráce kulturních a kreativních odvětví mezi členskými státy.⁶⁴ Nárůst možností a podpory uměleckých rezidencí potvrzuje i diplomová práce Terezy Lacmanové, která fenomén zasazuje do širšího kontextu a snaží se o jeho zobecnění. Užitečnost této práce spatřuji i v pozici autorky, která je zároveň koordinátorkou Českého kulturního networku s názvem *Nová síť*⁶⁵ a projektovou manažerkou *ART-IN-RES* a přináší tedy aktuální data z praxe.

Druhů a specifík uměleckých rezidencí v prostředí současné kultury najdeme mnoho. Princip je ale u všech případů podobný. Velmi obecně jde o poskytnutí prostoru, času a prostředků na umělecký výzkum. „Rezidenční programy poskytují hosticím či hostitelské organizace, většinou nevládní neziskové organizace

⁶⁴ LACMANOVÁ, Tereza. *Umělecké rezidence ve 21. století: případová studie*. Diplomová práce. Praha: Vysoká škola ekonomická v Praze, Fakulta podnikohospodářská, Katedra Arts managementu, 2021, s. 7.

⁶⁵ Nová síť má za cíl propojovat kulturní organizace a jednotlivé umělce v Praze, v regionech i zahraničí, a tím přispívat k decentralizaci kultury. Jedná se o podpůrnou a servisní organizaci, která chce reformovat kulturní praxi v České republice.

disponující vhodným zázemím (ateliérem, studiem, divadelním sálem, zkušebnou) a často i ubytovacím zařízením.“⁶⁶

V mnou sledovaném období Eliška Brtnická a kolektiv pro svou tvůrčí činnost využili čtyř rezidenčních pobytů ve třech různých kulturních institucích. Časový rámec ani jedné z nich nepřekročil týden v kuse. Tato praxe je v souladu s pozorovaným trendem formulovaným Lacmanovou jako: „(...) vícefázové rezidence, kdy umělci tvoří jeden projekt na více rezidenčních místech a na výsledku tak participuje více partnerů, třeba i mezinárodních.“⁶⁷

Na následujících stranách popisují konkrétní průběh jednotlivých rezidenčních pobytů v Cirqueonu – centru pro nový cirkus, v KD Mlejn a v sále DIOD. Při procesu kódování mého terénního deníku jsem narazila na opakující se témata spojená s atmosférou jednotlivých sálů a hracích míst, různých institucí a jejich komunitou, kterými je tvořena (posledním tématem se zabývám v samostatné části s názvem *Procesualita spolupráce*). Svou pozornost jsem zaměřila na specifika jednotlivých prostorů, tvůrčí zaměření rezidenčních pobytů a případné vzniklé problémy. Okrajově zmiňuji všechny rezidenční prostory, největší pozornost ale věnuji Cirqueonu, který měl, podle mého pozorování, největší vliv na podobu výsledného tvaru. Jak jsem došla k tomuto výsledku a průběh pozorování zveřejňuji níže.

Začátek projektu – sólový výzkum materiálu

První ukázkou svého výzkumu materiálu kovové tyče prezentovala Eliška Brtnická již v červnu 2021 ve studiu BUBEC. Z tohoto work in progress existuje video záznam o délce 15 minut.

Studio BUBEC v Praze Řeporyjích bylo založeno sochařem Čestmírem Suškou v jedné z bývalých skladových hal. Sloužilo převážně jako sochařský ateliér, ze kterého se postupně stalo kulturní centrum, které v současnosti poskytuje

⁶⁶ LACMANOVÁ, Tereza. *Umělecké rezidence ve 21. století: případová studie*. Diplomová práce. Praha: Vysoká škola ekonomická v Praze, Fakulta podnikohospodářská, Katedra Arts managementu, 2021, s. 12.

⁶⁷ LACMANOVÁ, Tereza. *Umělecké rezidence ve 21. století: případová studie*. Diplomová práce. Praha: Vysoká škola ekonomická v Praze, Fakulta podnikohospodářská, Katedra Arts managementu, 2021, s. 22.

prostor výtvarným umělcům všech oborů. Studio nabízí rovněž možnost zažádat si o umělecký rezidenční pobyt, o jehož uznání rozhoduje Umělecká rada studia.

Brtnická studio využila v tomto případě pouze pro prezentaci svého dosavadního materiálu. I přesto se domnívám, že toto místo zanechalo na projektu své stopy, které je podstatné aspoň takto okrajově zmínit. Vnímám je převážně v opakovaných formulacích Brtnické o touze vytvořit akční sochu.

Její sólový umělecký výzkum pokračoval v rámci letního rezidenčního pobytu v dánské Kodani. Zde svou performanci uvedla osmkrát ve venkovním prostoru. Z jedné z nich je také k dispozici amatérský záznam, který i přes jeho nízkou technickou kvalitu poskytuje přibližnou představu o tehdejší podobě performance.

Oba video záznamy nahrála Eliška Brtnická do soukromé facebookové skupiny, kterou vytvořila pro nejužší tvůrčí tým. Videá sloužila jako prezentace pohybového materiálu, který byl výchozím inspiračním bodem ke společným rezidenčním pobytům. Aspekt video záznamů a jejich funkce se ve výsledcích mého kódování dat objevoval na různých místech. Význam videa se ukázal důležitější, než se na první pohled zdálo. Jeho rozbor jsem zařadila do kapitoly zabývající se disciplínou a procesualitou spolupráce.

Cirqueon – centrum pro nový cirkus

„1. listopadu 2021

První cyklus zkoušek nového projektu s pracovním názvem Theory of Traces začal v rezidenčním prostoru Cirqueonu. Okolo desáté hodiny ráno jsme se sešly já s Bětou na domluvený sraz, na který Eliška dorazila vzápětí. Přijela na něj autem do dvora Cirqueonu. V něm přivezla naložené různě tlusté kovové tyče a malou železnou konstrukci. A spoustu věcí na jištění. Různé karabiny, jisticí smyčky a další materiál, který vůbec nevím, na co je a jak se jmenuje. I přes námitky Elišky: „Ať z tebe neděláme technika.“, jsem se zapojila do nošení tyčí. Překvapilo mě, jak jsou těžké. Procházíme kolem recepce, otevřené šatny, kde si necháváme boty, a pokračujeme dál přes velký sál až do úplně zadní největší místnosti. Když odnoseme všechno, Bětka a Eliška začínají rozvěšovat na nosné kotevní body po prázdném prostoru rezidenčky lanka, na kterých pak budou tyče. Protože se jedná o šest metrů

vysoký prostor, používají k tomu velké štafle. Už v tuto chvíli se z akce stala celkem riskantní akrobatická záležitost. Štafle nevypadají moc stabilně a vydávají divné zvuky. Leze na ně Běta. Je vidět, že ani jí to není úplně příjemné.“⁶⁸

Cirqueon – centrum pro nový cirkus je nejdéle fungující a největší organizace v České republice, která všestranně podporuje rozvoj nového cirkusu. Vytváří prostor pro mezinárodní setkávání, která tvůrce vzájemně inspirují a přispívají tak k rozvoji oboru. Díky této podpoře se kolem Cirqueonu vytvořila silná komunita, která se neustále rozrůstá. Tvoří ji pevné jádro lektorů početných kurzů, stálí rezidenti a občasní zahraniční hosté.

Cirqueon v pražských Nuslích funguje od roku 2009. Jedná se o multifunkční prostor, který slouží pro výuku dětí i dospělých, ale zároveň jako místo pro mezinárodní setkávání, tréninkové zázemí, dokumentační a informační centrum s odbornou knihovnou. K roku 2021/2022 nabízí desítky dětských kurzů rozčleněných do podrobných kategorií (například – cirkusová školka pro děti ve věku 4–6 let, cirkusová škola 7–10 let, family cirkus pro rodiče s dítětem, teens 13–17 let až po senior teens 14–18 let), ale i kurzy pro dospělé, které jsou již specializované na jednotlivé disciplíny (závěsná akrobacie, párová akrobacie, žonglování, stojky, ...). Tato celá široká nabídka kroužků a kurzů se tu odehrává každé brzké odpoledne od pondělí do pátku ve dvou halách (90 m² a 108 m²). Větší hala je navíc průchozí a skrývá za sebou ještě jeden prostor, který je určen jako rezidenční tréninkové zázemí.

V dopoledních hodinách se ve všech halách střídají rezidenti a lektoři, kteří individuálně pracují na svých nových projektech, zlepšují techniku a udržují se v kondici. Kolem dvanácté hodiny tento trénink, kterému se v Cirqueonu říká „open space“, končí. Trénující po sobě halu vždy vysají, aby je mohly ihned vystřídat dětské kurzy a večer kurzy pro dospělé. Velká hala a zadní rezidenční hala jsou ovšem propojené, což obnáší jistá omezení a specifika, i když oba prostory dělí šoupací skleněné neprůhledné dveře. Není to ideální, ale Cirqueon musel operovat s rozestavením, které má k dispozici díky umístění ve staré původní industriální hale.

⁶⁸ Teréní deník, 1. 11. 2021.

„Improvizace pokračují ve stejném duchu. Nikdo moc nemluví. Akorát vedle v sále začaly kurzy pro děti, teď kdokoliv chce pro čaj nebo na záchod, musí procházet skrze probíhající hodinu. Je to trochu nepříjemný. Ale přijde mi, že obě strany jsou na to zvyklé a už jim to nepříjde. Hluk od dětí trochu přebíjí hudba, kterou Eliška pouští.“⁶⁹

Takových nepříjemných chvil je ale v rezidenčním pobytu minimum. Tvůrci v rezidenčních prostorech si se všemi lektory navzájem vycházejí vstříc. Tento malý detail mnohonásobně vyvažuje přátelská „cirqueoní“ atmosféra. Není zde mezi lektory ani rezidenty cítit žádná rivalita. Nebo jsem ji během své práce na recepci či v průběhu terénního výzkumu nezaznamenala.

Pokud bych se vrátila k citátu: „Budovy nás nutí chodit určitými cestami (...)“,⁷⁰ v Cirqueonu tyto cesty nejsou (vzhledem k omezenému prostoru) moc spleťité. Při vstupu do budovy hlavním vchodem projde návštěvník dlouhou chodbou dozadu až ke dveřím do cirkusového centra. Cestou mine dvoje dveře, které nejsou nijak výrazně označené. V prvních sídlí kancelář a dokumentační centrum s knihovnou a v druhých je lektorská šatna. Toto oddělení různých prostorových částí je dané nedostatkem místa v hlavním prostoru centra, ale má za následek to, že lidé z kanceláře jsou většinu času odstřižení od dění, pokud ho aktivně nevyhledají.

Pokud návštěvník projde dveřmi do hlavního prostoru centra, ocitne se v prostoru recepcce s pár křesly. V tomto prostoru mohou rodiče čekat na své děti navštěvující kurz. V další části za velkými červenými dveřmi se nachází společná šatna, která je od chodby oddělená jen stěnou z šatních skříněk a paravánem. Za ní jsou už jen zmíněné tři sály, ve kterých probíhají kurzy a rezidenční pobyty.

I když je prostor po rozsáhlé rekonstrukci, stará hala, ve které se Cirqueon nachází, má občas svá specifika, která mohou na první pohled vypadat zvláště, ale zároveň mohou tvořit inspirativní prostředí: „Když Běta přišla, Eliška už byla v rezidenčce a veprostřed sálu ležela rozprsknutá izolační deska. Prý to byl hrozně hezký obraz. V kombinaci s těma tyčema to prý vypadalo, jako kdyby to bylo nainstalované. Eliška jí až pak řekla, že tam spadla izolace ze stropu ještě, než

⁶⁹ Terénní deník, 1. 11. 2021.

⁷⁰ KUBALA, Petr. *Pokušení romantické soudržnosti: Rutina a revoluce v experimentálním divadle*. Disertační práce. Brno: Masarykova Univerzita, Fakulta sociálních studií, Katedra sociologie, 2020, s. 217.

přišla. Nicméně to vzaly do hry a experimentovaly. Z experimentů i s tyčema na zemi ale měly pocit, že je to až moc uzemňuje. Říkala, že se jim líbí, když je něco poházeného po zemi. Jako ty kusy izolace.“⁷¹

Kusy izolace ze stropu nepadají každý den, chtěla jsem tím jen demonstrovat otevřenost tvůrčí skupiny vzít jakýkoliv neobvyklý prvek, který kolem sebe zaznamená, ihned do hry. Podobné experimenty nastaly i s židlí s kovovým rámem, kterou našla Běta s Eliškou vedle ve zkušebně. Nejprve ji chtěly používat jako stupátko na vysoko pověšené tyče. Postupně ji začaly ale blíže zkoumat a odmontovávat z ní dřevěné komponenty – sedátko i opěrátka. Po zbytek zkoušky pracovaly jen s kovovou konstrukcí.

V průběhu zkoušení s kovovými tyčemi se ale objevila nepříjemná vlastnost materiálu. Při improvizacích s tyčemi, které visí velkou částí ve vzduchu, ale opírají se o zem, se v podlaze začaly dělat dírky. *„Teď nejvíce řeší podlahu. Železné tyče dělají do baletizolu díry, takže je nutné mít podlahu vlastní. Řeší podklad – koberec, svůj baletizol nebo nějaký jiný materiál – bublinková folie, ...“⁷²* Baletizol, koberec ani jiný podklad se po dobu mé přítomnosti u zkoušení nakonec nekupoval. Akce performance se přizpůsobila podlaze tak, aby se v ní minimalizoval vznik nových prohlubní.

Dispozicím prostoru se přizpůsobilo i rozsazení diváků při prvním work in progress. Tvůrci využili světlé zdi, která zvýraznila černé tyče a v kombinaci se světly dopomohla hře se stíny. Do prvního work in progress a rozestavení světel se se s rovinou stínů vůbec nepočítalo.

„18. prosince – 6. den druhé rezidence – sobota

První prezentace pro pozvané. Do Cirqueonu přichází postupně kolem dvaceti diváků. V sále, kde se zkoušelo, je všechno jinak. Při přípravách jsem nebyla, proměnou jsem hodně překvapená. Největší změnou jsou rozestavená světla. Hodně malých reflektůrků zepředu, pak čtyři velké ze stran. Na stěnách a podlaze se tvoří různě výrazné stíny. Sál dostává zcela jinou atmosféru.“⁷³

Touto prezentací těsně před Vánoci rezidenční pobyty po dobu mého výzkumného období v prostoru Cirqueonu skončily. Jednalo se o úplně první dva

⁷¹ Terénní deník, 5. 11. 2021.

⁷² Terénní deník, 26. 1. 2022.

⁷³ Terénní deník, 18. 12. 2022.

intenzivní týdny společného zkoušení nejužšího tvůrčího jádra. Cílem těchto rezidencí byl výzkum materiálu, ohledávání jeho možností a limitů. Za dva intenzivní pobyty nashromáždili tvůrci mnoho materiálu, který po rezidenci v Ciqueonu primárně třídili, vyhazovali přebytečné motivy, aby je pak mohli uspořádat do jednoho kompaktnějšího celku. V reflexích po prezentaci tohoto materiálu bylo několikrát formulováno přání umístit performanci do mnohem většího prostoru. Vlivem okolností a již domluvených rezidencí a příslibeného výstupu na festivalu Cirkopolis se tvar musel naopak přizpůsobovat menším a menším prostorům.

Kulturní dům Mlejn

„31. ledna – 4. února

Třetí cyklus zkoušek v KD Mlejn

Jsem v karanténě, Filip taky. Zkouší Bětka (které karanténa skončila v neděli) s Eliškou a od středy zkouší ještě se supervizorkou Ilonou Jäntti. S Eliškou jsem v kontaktu přes messenger. Říkala, ať si z toho nic nedělám, že kolem ní je spousta lidí v karanténě a ona taky na začátku ledna byla. Že se pak můžeme sejít a popovídat si. I tak cítím frustraci, že to nejde podle plánu. Koukám se na videa, která sdílají do společné facebookové skupiny. Na videích je i Ilona, která se také věší na tyče. Zkoušejí pověsit na jedno lanko tři tyče a postupně je ohýbat. Tohle předtím na zkouškách nikdo nedělal. Snad stihnu aspoň v sobotu work in progress. Ten ještě také není veřejný, bude zase jen pro pozvané.“⁷⁴

Kulturní dům (dále KD) Mlejn zahájil svou činnost již v roce 1988 na Praze 13. Pořádaly se zde kulturní i vzdělávací akce. Prostor využívali například umělci Ctibor Turba, bratři Formanovi nebo soubor Buchty a loutky. V roce 2010 prodělalo centrum rozsáhlou rekonstrukci, která, kromě celkové modernizace budovy, umožnila upravit prostory i pro zkoušky a performance nového cirkusu. Řeč je hlavně o disciplínách závěsné akrobacie, pro jejíž trénink jsou potřeba nosné závěsné body v dostatečné výšce.

V současné době je KD Mlejn domovskou scénou několika souborů – Cirkusu Mlejn, Folklorního souboru Lučinka a amatérského divadla D13. Program

⁷⁴ Teréní deník, 1. 2. 2022.

KD Mlejn je sestaven z performancí pohybového divadla a nového cirkusu, programu pro děti, ale i koncertů a vzdělávacích programů. Každoročně se zde pořádá i mezinárodní festival nového cirkusu s názvem *Fun Fatale*, který dává prostor výhradně ženským performerkám a akrobatkám. Pořadatelem festivalu je Cirkus Mlejn (soubor, který v současné době tvoří jen Eliška Brtnická), spolupořadatelem je jihlavský DIOD. Součástí KD Mlejn je i malá kavárna.

Budova Kulturního domu Mlejn je mnohem větší a spletitější než prostory, které má k dispozici Cirqueon. O tento dům se ale musí dělit několik různorodě zaměřených skupin. Vedle akrobatických kurzů zde probíhají i hudební, taneční, divadelní, ale i keramické kroužky. Týden rezidenčního pobytu sledované tvůrčí skupiny probíhal ve velkém sále, kde se obvykle také odehrávají večerní veřejné produkce. Sál je vybaven několika kotevnými body ve výšce 8 metrů, pro závěsnou akrobacii je tedy ideální.

Vzhledem k tomu, že se této rezidence nemohl účastnit jeden z ústřední trojice tvůrců, byly zkoušky zaměřené na seskupování materiálů a sestavování tvaru jen pro dva performery. Po celou dobu rezidence byla přítomna supervizorka Ilona Jäntti, která byla přizvaná Eliškou Brtnickou. Jako praktikující artistka mohla, kromě pohledu z venku, přinést do procesu i svůj pohybový materiál, protože se aktivně účastnila. Do zkoušek se začalo zapojovat i mnohem více dalších lidí, primárně z oblasti techniky a zvuku. Jednotlivým osobám v procesu a tomu, co do něj přinesly, věnuji samostatnou kapitolu.

Vzhledem k narušení terénního výzkumu karanténou kvůli nákaze koronavirem jsem se této rezidence nemohla zúčastnit v plném rozsahu. Informace jsem si doplnila při setkání jen s Eliškou Brtnickou a zhlédnutím video záznamů zkoušek. Elišky Brtnické jsem se při rozhovoru ptala na jejich průběh, její pocity z nich a na prostor. Vzhledem k tomu, že se jedná o její oficiální domovskou scénu, prostor znala již předtím lépe než kdokoliv jiný. Znala velmi přesně jeho výhody i limity. V rámci nového projektu ale nastávají situace, kdy je potřeba na všechny své dřívější zkušenosti zapomenout a pustit se do objevování známého prostoru odznova. Podívat se na známé jako na neznámé.

Největší změnou, kterou rezidence přinesla a se kterou se dál v procesu pracovalo, bylo jiné divácké uspořádání. Elevace, která byla u většiny mnou navštívených produkcí postavena, byla pryč a diváky přivítal jen prázdný prostor.

Z ničeho se v průběhu performance stane něco. Tvůrci pracují s opuštěním kukátkového uspořádání hlediště ve snaze přinést novou perspektivu, osvobodit se od očekávání, které je s ním spojené.

„5. února 2022

Work in progress ve Mlejně

Začátek chvílku po páté odpoledne, původně se mělo hrát od sedmi a work in progress měl být veřejný. Nakonec byl opět jen pro zvané. První veřejný bude až v Jihlavě. Přicházíme zadním vchodem, u kterého nás postupně vyzvedává produkční. V prázdném sále je cca pět lidí z technického týmu a supervizorka Ilona, většinu lidí jsem v průběhu předchozí rezidence neviděla. Postupně přicházejí další pozvaní diváci, je nás o dost méně než v Cirqueonu – cca deset lidí (včetně dvou batolat). Okolo prázdného prostoru jsou dokola rozestavené židle. I když je sál rozlohou větší než v předchozí rezidenci, uspořádáním si tvůrci značně hrací prostor zmenšili. Diváci posazení do kruhu pocitově přidali aspekty blízkosti, intimity a napojení. Někdy až moc. Divácké reakce hrály v průběhu performance roli tak moc, že ke konci za jedním z rodičů s naříkajícím miminkem přišla produkční a poprosila ho, jestli by nemohli odejít.“⁷⁵

Work in progress proběhl opět s kompletním nasvícením prostoru a zvukem. I když byla zdůrazněna akce performerů ve vnitřním prostoru kruhu, nešlo se ubránit i pozorování okolního dění, které bylo konkrétně v průběhu této prezentace materiálu velmi výrazné. V reflexích od tvůrců i diváků, kteří měli porovnání s Cirqueonem, zaznívalo, že jim chyběla světlá plocha. V soukromé facebookové skupině to Eliška Brtnická shrnula pro interní tvůrčí tým takto: „*ve zkratce: v prostoru s divakama dokola to funguje jinak nez s pozadím, ne uplne blbe, ale vynikne vic telo nez tyce. svetlo by se melo kazdopadne pridat a byt vic v plose. (...)* podlahu jsme zatim vyresili tak, ze jsme na parketach a snazime se je neznicit.“⁷⁶

Oproti předchozím rezidenčním pobytům zde bylo mnohem více cítit zaměření na hotový tvar. Materiál, který v Cirqueonu skupina nasbírala, se dále nerozšiřoval, naopak došlo k jeho razantní selekci. Sál KD Mlejn má svou podobou mnohem blíže ke klasickým sálům na kulturní produkce, možná i proto došla

⁷⁵ Terénní deník, 5. 2. 2022.

⁷⁶ Z archivu autorky, 6. 2. 2022.

skupina k rozhodnutí experimentovat s umístěním diváckého sezení. Tato rozpracovaná verze se přesunula se skupinou do sálu DIOD v Jihlavě. Zde proběhl poslední rezidenční pobyt před veřejným work in progress v rámci festivalu Cirkopolis, kterým byl můj terénní výzkum ukončen.

DIOD

„Vrátily jsme se s Eliškou v rozhovoru ještě na chvíli k Jihlavě. Ptala jsem se na to, jak se dostali právě k prostoru DIOD. Prý se přihlásili do výběrového řízení rezidentů na rok 2022 a vybrali je. Podmínka rezidence byla jeden veřejný výstup. Klady této rezidence vidí v tom, že celý tým byl v jiném prostředí a nikam nikdo nespíchal – za jinou práci, učením nebo kamkoliv jinam. Na tomto rezidenčním pobytu byla nejcennější větší koncentrace všech zúčastněných.“⁷⁷

Prostor s názvem DIOD vznikl v roce 2011 rekonstrukcí části budovy jihlavské sokolovny, kde se do té doby nacházelo kino Sokol. Provozovatelem stále zůstala Tělocvičná jednota Sokol Jihlava. Multižánrový sál hojně využívají hostující soubory z oblasti tanečního a pohybového divadla, nového cirkusu, ale i činohry. Pořádají se zde také filmové projekce, přednášky a program pro děti. Pod záštitou Sokola se zde zungují i kurzy nového cirkusu pro děti a dospělé. Odehrává se tu také mnoho festivalů, ať již zmíněný Fun Fatale nebo jihlavská část programu Tance Praha a Malé inventury.

DIOD je součástí organizace *Nová síť*, která se snaží o propojení kulturních institucí s uměleckými skupinami či jednotlivci. Podporuje uskutečňování rezidenčních pobytů, ze kterých mohou čerpat výhody obě zúčastněné strany. Pro umělce přinášejí rezidenční pobyty šanci intenzivní práce na nových uměleckých projektech v jiném prostředí a případně získání reflexe od jiné skupiny diváků. Pro poskytovatele rezidencí je to příležitost k navazování partnerství, rozvoj kulturního prostředí v daném místě nebo zajištění divácky atraktivního programu.⁷⁸

Budova je uzpůsobena pro profesionální kulturní produkce. Hned u hlavního vstupu je malá šatna na kabáty diváků, vedle divadelní bar, který je otevřen i přes den. Za šatnou se nachází krátká chodba, na jejímž konci jsou po pravé straně dveře

⁷⁷Terénní deník, 21.2. 2022.

⁷⁸ LACMANOVÁ, Tereza. *Umělecké rezidence ve 21. století: případová studie*. Diplomová práce. Praha: Vysoká škola ekonomická v Praze, Fakulta podnikohospodářská, Katedra Arts managementu, 2021, s. 53-54.

do hlavního sálu. Kromě herecké šatny, která je umístěna pod prostorem jeviště, jsem tentokrát neměla možnost budovu důkladněji prozkoumat. Oproti Cirqueonu, kde se i já cítím „jako doma“, tento prostor svým uspořádáním vzbuzoval respekt „skutečné“ divadelní budovy, kam má přístup jen vybraný okruh lidí.

„Sraz v divadle v Jihlavě je v jedenáct hodin dopoledne. Celý tvůrčí tým byl v Jihlavě celý týden. V rámci této rezidence je i ubytování. V sále teprve začínají pomalu stavět půl kruh z židlí pro diváky na večer. Současně se nechává v části sálu postavená elevace, nepočítá se ale s jejím využitím. Na zadním horizontu je natažené bílé plátno. (...) Přichází osvětlovač, který se ptá Elišky, jestli nebude vadit, když pověsí světla. Eliška ho nechává. Znamená to ale, že horní trussy jedou dolů a nedá se zkoušet. „Krokovací“ zkouška, kde se budou řešit hlavně světla, začne až po obědě.“⁷⁹

Půlkruhovým uspořádáním hlediště, návratem třetího performerera a dominancí černé barvy, se hrací plocha opět opticky zmenšila. Manipulaci se zavěšenými tyčemi doprovázely obavy o bezpečí přihlížejících diváků, kteří se ocitli ve velmi těsné blízkosti.

„Od 19:30 začíná work in progress. Přišlo celkem hodně lidí, odhadem kolem třiceti. Připravený půlkruh se zaplnil, plní se i první řada v elevaci. Performance je zase o dost jiná než ve Mlejně. A to jsem si myslela, že jsem byla téměř u všech momentů zkoušení. (...) Je kladen důraz na vytvoření stínových efektů na bílém horizontu, což v diskuzi hodně diváků zmiňovalo. V představení se ale stalo hodně chyb, které je tři trochu rozhodily. Byl vidět spěch a možná nervozita. Možná jsem to ale viděla jen já. Performanci jsem viděla v různých fázích mnohokrát a pozoruji jiné věci než ostatní. Nikdo z diváků takové pocity nesdílil.“⁸⁰

Tímto veřejným work in progress se cyklus rezidencí v mém zkoumaném období uzavřel. Jak jsem se snažila v textu výše demonstrovat, každá z nich byla něčím specifická. Svou úlohu v nich hrálo právě specifikum jednotlivých míst, která se v některých chvílích nepřímo podílela na dramaturgických rozhodnutích o podobě tvaru performance. Veřejnému vystoupení v rámci festivalu Cirkopolis se na tomto místě záměrně věnovat nebudu. Mým cílem není analyzovat hotový tvar, ale spíše odkrývat a pojmenovávat proces vzniku a jeho mechanismy.

⁷⁹ Terénní deník, 15. 2. 2022.

⁸⁰ Terénní deník, 15. 2. 2022.

4.2. Materiál v prostoru a prostor s materiálem

Mezi předem formulované cíle Elišky Brtnické, které se týkaly prostoru, patřila schopnost performance přizpůsobovat se danému prostředí. Tento záměr formulovala již v prvním informačním e-mailu o projektu, který jsem od ní na začátku svého terénního výzkumu dostala: „*Mým cílem je vytvořit performanci otevřeného formátu, kdy pokaždé vznikne trochu jinak zohýbaný objekt (...), který bude schopný individuálně reagovat na místo konání – bude možné uvést venku i uvnitř, za denního světla či za tmy (nasvícené), v nedivadelním prostoru, ale i v divadelním, v galerii či kdekoli, kde se to bude zdát esteticky vhodné.*“⁸¹

O motivacích k opuštění divadelních budov mluví Eliška Brtnická i v cyklu s názvem *Od formy k obsahu* Veroniky Štefanové:

Základní otázka, ke které se vždycky vrátím je, proč to teda vlastně celé dělat. Co by mělo být cílem vůbec vzniku toho díla. Mám občas pocit, že do divadel, kterých všichni hrajeme, pořád chodí ti stejní diváci. Jsme uzavřeni v bublině a díváme se vzájemně sami na sebe a nikam se to neposouvá. Proto mě začal zajímat veřejný prostor, a to, jak se dostat k lidem, kteří do divadla nepřijdou.⁸²

Tímto způsobem tvoří Brtnická již několik let. Kromě několika improvizovaných performancí k příležitosti zahájení festivalu Fun Fatale vytvořila v roce 2020 performanci s názvem Hang out. Jedná se o příklad performance, která je variabilní podle daného veřejného prostoru, do kterého ho performerka zasadí. Performance se odehrává na veřejně místech – na střechách budovách, mostech nebo komínech. Upozorňováním na místa, na která se z různých důvodů nesmí, ohledává Brtnická hranice veřejného prostoru. Diváky od náhodných kolemjdoucích odlišují sluchátka, která pohyb Brtnické doprovázejí hudbou, zvuky a mluveným slovem.

V projektu Hang out jsem se zabývala tím, jestli existují nějaké hrazdy ve veřejném prostoru. Kovové konstrukce, po kterých by se dalo nějakým způsobem šplhat a pohybovat. A

⁸¹ E-mailová komunikace mezi mnou a Eliškou, 11. 10. 2021.

⁸² ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Od formy k obsahu. Artisté a artistky nového cirkusu představují cirkusové disciplíny a jak s nimi tvoří.* [zvukový záznam Český rozhlas Vltava]. Dostupné na: <https://vltava.rozhlas.cz/od-formy-k-obsahu-artiste-a-artistky-noveho-cirkusu-predstavuji-cirkusove-8382788/2>

našla jsem různé požární žebříky, zábradlí, žebříky na komín. Což oslovuje i náhodné kolemjdoucí.⁸³

V případě performance Hang out otázku hraní ve veřejném prostoru překlopila Brtnická i do samotné dramaturgické koncepce. V tomto popisovaném zkoumaném projektu veřejný prostor explicitním tématem není, ale i přesto se domnívám, že cyklus rezidenčních pobytů jeho tvar ovlivnil. Každé místo přineslo do tvorby určité směřování, které se s příchodem do dalšího prostoru rozvíjelo a upravovalo. V Cirqueonu ovlivnila zkoušení přítomnost silné komunity a její podpora a zpětná vazba při work in progress na závěr rezidenčního pobytu. Nebo například samotná industriální budova a její specifika. Ve Mlejně skupina ohledávala možnosti multifunkčního sálu kulturního domu, jehož velikost umožnila změnit uspořádání sezení pro diváky. V prostoru DIOD se spojil fungující princip s bílým pozadím, který zdůraznil černé zavěšené tyče, v kombinaci s kruhovým sezením diváků. Vzhledem k tomu, že ani „hotový“ tvar nebudou performeři hrát na tom samém místě, považuji využití tří kulturních institucí a jejich rezidenčních prostor za velmi strategické rozhodnutí. Neustálá změna prostorů, přetavování materiálů a podoby zkoušek jim pomohla dostat do jednoho z principů samotné performance procesovost a neukončenost.

V pramenech, které jsem analyzovala, se opakovaně vyskytovala souvislost mezi prostorem, rezidenčními pobytů, projektovostí a materiálem. Konkrétně architektonické uspořádání a vybavení místa zvoleného pro rezidenční pobyt zkoušený tvar přímo ovlivňovalo. V Cirqueonu to bylo umístění rezidenčního sálu do zadní části budovy, pro jeho opuštění bylo nutné projít skrze probíhající kurzy. Pohyb mimo rezidenční sál se tak omezil, což vedlo k větší koncentraci. Dalším specifickým sálu byl baletizol, do kterého kovové tyče v určitý moment dělaly díry. Bylo tedy nutné zkoušený tvar přizpůsobit podlaze nebo odstranit baletizol. V prostoru KD Mlejn byla práce na projektu specifická díky neúčasti jednoho člena tvůrčího týmu. Zkoušky se tedy přizpůsobovaly nejen novému prostoru, ale i jinému uskupení tvůrčího týmu. V rezidenčním prostoru DIOD se pohybový materiál začal formovat do kompaktního tvaru. Velká část pozornosti byla

⁸³ ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Od formy k obsahu. Artisté a artistky nového cirkusu představují cirkusové disciplíny a jak s nimi tvoří.* [zvukový záznam Český rozhlas Vltava]. Dostupné na: <https://vltava.rozhlas.cz/od-formy-k-obsahu-artisté-a-artistky-noveho-cirkusu-predstavuji-cirkusove-8382788/2>

věnována i zkouškám světel, což umožňoval profesionální divadelní sál. Umělecký materiál zůstal ve všech prostorech takřka totožný, jediné, co se měnilo, bylo jeho rozložení v prostoru, okolnosti prezentace (jeho nasvícení, hudba) a diváci. Ve skupině kódů tématu „prostorovosti“, se objevily přímé souvislosti i s aspektem projektovosti, rezidenčními pobyty a diváky. Díky procesu zkoušení v rámci rezidenčních pobytů se změnilo nejen prostředí, na které musel zkoušený tvar reagovat, ale i zmínění diváci, kteří v tomto projektu měli významné místo. K oslovení jiné divácké skupiny (cíl, který Brtnická formulovala) posloužil nejvíce rezidenční pobyt v Jihlavě. Ten, umělecké skupině přinesl první diváckou zpětnou vazbu, se kterou tvůrci následně pracovali dál. S blížící se veřejnou prezentací vzrostl ale tlak na výsledek a hotový tvar, který vygradoval festivalem Cirkopolis.

I když jsem v průběhu psaní této kapitoly zjistila, že bych problematice *místa* mohla věnovat celou práci, v tuto chvíli toto téma opustím a otevřu další, které považuji za stejně podstatně k pochopení komplexním způsobem dramaturgického procesu tvorby Elišky Brtnické a kolektivu.

5. Projektovost

V této kapitole se zaměřuji na další kategorii, ke které jsem dospěla při vyhodnocení mého terénního výzkumu. Do kategorie, kterou jsem nazvala *projektovost*, zahrnuji způsob práce na nové performanci Elišky Brtnické a kolektivu s ohledem na aspekty času a postavení jednotlivých umělců na trhu práce. V současném kulturním prostředí jsou umělci pod stálým tlakem množství projektů, které se vyskytují v profesním, ale i osobním životě. Pojem „projekt“ představuje teoretička Bojana Kunst takto:

V umění začal být termín „projekt“ používán k popsání vysoce různorodých praktik spojených se spoluprací s dalšími autory, znejasňujícími hranicemi mezi uměním a životem, a s de-hierarchizací způsobů práce.⁸⁴

Tohoto způsobu tvorby v projektu jsem se dotkla již v kapitole o prostorovosti a rezidenčních pobytech. Na „projektu“ Elišky Brtnické se setkali různí umělci, kteří spolu trávili v průběhu zkoušení velmi intenzivní týdny rezidenčních pobytů. Téma projektů bylo v průběhu mého terénního výzkumu několikrát formulováno i samotnými tvůrci. Obvykle bylo jimi spojováno s neustálým tlakem na tvorbu dalších projektů, které jsou ve většině případů vázány na grantové žádosti, které se podávají se značným předstihem. V grantové žádosti k této konkrétní performanci je přímo kolonka, která vybízí k doložení kredibility žadatele o podporu projekt realizovat. Dostatečnou kredibilitu produkce Elišky Brtnické zdůvodnila takto: „Soubor pracuje nepřetržitě od roku 2009 se stejným uměleckým vedením Elišky Brtnické, která se dlouhodobě zabývá výzkumem v oboru choreografie ve vzdušné akrobacii.“⁸⁵ Právě tato nepřetržitost tvorby, neustálé plánování a tlak na výsledky, je jednou z frustrací ovlivňující samotnou tvorbu. Tento rys se pak přímo projevuje na podobě a rytmu rezidencí i konkrétních zkoušek.

Přítomnost je z hlediska svých vztahů k tomu, co se teprve stane, otevřená, což dělá z projektu ambivalentní časovou konstelaci. Projekt otevírá přítomnost z hlediska

⁸⁴ KUNST, Bojana. *Umělcův čas: projektová časovost*. In: *Návrat do budoucnosti*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2009, s. 237.

⁸⁵ Grantová žádost k projektu, z archivu autorky.

experimentování s jejími proměnami a trváním; zároveň je ale tato otevřenost vůči přítomnosti limitována budoucností – tím, co ještě není uskutečněno a stále leží před námi.⁸⁶

5.1. Postavení umělce nového cirkusu v České republice

Situace v oblasti nového cirkusu se v Česku každým rokem mění. Od založení prvního festivalu nového cirkusu Letní Letná v roce 2004 se současný stav diametrálně liší. Uměleckých skupin, volnočasových škol, festivalů a profesionálních umělců rychle přibývá. Nový cirkus ale stále nepatří do samostatného druhu umění, který by spadal do specifické oblasti podpory. Tvorbu nového cirkusu ale i přesto spolufinancuje Ministerstvo kultury, které jednou ročně vypisuje grantové programy na celostátní úrovni. „Samostatný Odbor umění, literatury a knihoven spravuje profesionální umění a jednou ročně vypisuje grantové řízení v pěti oblastech, přičemž nového cirkusu se týkají oblasti hned dvě: Tanec, pohybové a nonverbální divadlo a Divadelní umění.“⁸⁷

Odhad počtu umělců působících v novém cirkuse se podle dotazníkového šetření Veroniky Štefanové z roku 2016 pohybuje kolem 60 osob. Štefanová podotýká, že není snadné stanovit přesný počet. Většina umělců působících v tomto oboru se z finančních důvodů věnuje zároveň dalším profesím. Uvedené počty českých artistů ve vyhodnocení dotazníku a jejich příjmy již dávno nejsou aktuální. Průzkum, který by mapoval současnou situaci, však k dispozici není. Některé faktory, na které Štefanová v závěru svého vyhodnocení dotazníkového šetření poukazuje, jsou ale stále platná. Z průzkumu vyplynuly informace o hlavních překážkách v rozvoji nového cirkusu v Čechách, které Štefanová vidí v nedostatečné institucionalizaci oboru prostřednictvím profesionálních vzdělávacích institucí, nedostatečném zázemí pro tvorbu a tréninky a v nízké podpoře odborné reflexe v rámci aplikovaného uměleckého výzkumu.⁸⁸

Z neformálních rozhovorů, které jsem v rámci terénního výzkumu podnikla, vyplývá, že v současné době není nemožné se uživit profesí nového cirkusu.

⁸⁶ KUNST, Bojana. *Umělcův čas: projektová časovost*. In: *Návrat do budoucnosti*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2009, s. 237-238.

⁸⁷ Cirqueon – centrum pro nový cirkus. *Nový cirkus v České republice*. [cit. 2022-01-03] Dostupné z: <https://www.cirqueon.cz/novy-cirkus-v-ceske-republice>.

⁸⁸ ŠTEFANOVÁ, Veronika – BYČEK, Alexej. *Český tanec v datech. 4/ Nový cirkus a nonverbální divadlo*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2018, s. 21.

Znamená to ale skoro bezpodmínečně přistoupit na projektový způsob práce. „Artisté také často nejsou členy pouze jednoho souboru, ale pracují na projektové bázi, tedy objevují se v nezávislých i komerčních projektech (eventy pro firmy, reklamní agentury), což zvyšuje šanci na uživení se v oboru.“⁸⁹ Projektový způsob práce s sebou ovšem nese mnohem větší nároky na plánování, produkci a komunikační dovednosti. To komplikuje soustředění na zkoušení aktuálního projektu, protože je potřeba plánovat další. V průběhu zkoušek se k tomuto tématu dostali všichni z tvůrčího týmu několikrát. Často se stávalo, že byly zkoušky ukončeny odchodem jednoho z tvůrců kvůli jiné pracovní povinnosti (pedagogické činnosti nebo zkouškám s jinou skupinou).

Ani úspěšná koordinace několika projektů najednou či časté hraní na festivalech a firemních eventech není zárukou jistého příjmu. Hned při první rezidenci umělci sdíleli své špatné zkušenosti s organizátory některých akcí, na kterých měli vystupovat. Často se prý stává, že si organizátoři domluví větší počet umělců, než jsou schopni zaplatit, a pak vyvíjejí tlak, aby šli umělci s cenou vystoupení dolů. Někteří pak díky těmto složitým a mnohdy nepříjemným domluvám využívají služeb produkčních. Čas ušetřený na produkčních a ekonomických záležitostech pak mohou opět více věnovat umělecké tvorbě.

Realita je ovšem taková, že mnoho umělců si produkční, která by zařizovala kompletní plán projektů a festivalů, dovolit nemůže. Při vyhodnocování dat z terénního deníku se často vyskytovaly kódy související s únavou, multitaskingem, organizací času, změnou začátku zkoušek. I když byly tyto rezidence plánovány dopředu, v průběhu nich tvůrci plánovali nebo koordinovali své další projekty. Zkoušky byly tedy občas přerušovány pracovními telefonáty, vyřizováním neodkladných emailů nebo konzultací jiného projektu s umělcem ve vedlejší sále.

„Eliška dneska vypadá hodně unaveně. Ptám se jí, jestli jí je dobře. Říkala, že toho má poslední dobou hrozně moc, že zařizuje nějaké zájezdy s jinou performancí, koordinuje hlídání svých dětí a k tomu má ještě spoustu zařizování s vystoupením na festivalu Cirkopolis.“⁹⁰

⁸⁹ ŠTEFANOVÁ, Veronika – BYČEK, Alexej. *Český tanec v datech. 4/ Nový cirkus a nonverbální divadlo*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2018, s. 21.

⁹⁰ Terénní deník, 9. 2. 2022.

5.2. Způsob práce na jednotlivých projektech

Často jediným možným způsobem, jak zvládnout časovou koordinaci všech umělců, jsou právě rezidenční pobyty, které jsou naplánované několik měsíců dopředu. Ve sledované skupině se vždy jednalo o intenzivní týden, ve kterém se upřednostnil právě zkoušený materiál. V rozhovorech mezi jednotlivými zkuškami se mnou tvůrci sdíleli své zkušenosti z předchozích projektů a pojmenovávali přístupy, které považují za ideální či naopak zcela nefunkční.

„Bětka sdílí zkušenosti ze zkoušení závěrečného ročníkového představení s režisérem, který prý nebyl zvyklý pracovat s cirkusáky a tanečníky. Už na první zkoušku přišel s hotovým scénářem a jasnou představou. Takhle podle ní cirkus nefunguje. V jejím vlastním projektu s názvem Vles v les spolupracovala s Adamem a Dorkou Krátkými. Oba jsou absolventi DAMU Katedry alternativního divadla. Adam k improvizacím, které na zkouškách dělali, vždycky říkal asociace a jeho obrazy, které pak skládal do hotových celků a aranžmá. Ani to podle ní není ideální cesta: „Já potřebuju víc času. Potřebuju to sama cítit, tohle na mě bylo moc rychlé a nefungovalo to.“ Třetí projekt, o kterém vyprávěla, byl diametrálně odlišný. Běta říkala, že se dala dohromady se skupinou umělců z různých míst. Tento projekt by měl být hotový až za tři roky. Na intenzivnější zkoušení se čeká se na jednoho kluka, až dostuduje cirkusovou univerzitu. Ale už měli nějaké rezidence, kde se objevila poptávka po hotovém představení a je hrozně těžké vysvětlovat, že to bude až za tak dlouho. Lidé to nechápou a nejsou na to moc zvyklí. Eliška říká, že je ráda, že nejsem na její samostatné zkoušce, že ta je ještě více specifická. „Třeba jen hodinu ležím a přemýšlím. I to je důležitá součást procesu. Když jsem v nějaké větší skupině, tak to musí mít hmatatelný řád.“⁹¹

Povídá o zkoušení *Voyeur*, které bylo rozděleno na tři dílny se třemi různými ženami. Od začátku byly dané termíny a premiéra. Už na začátku byl velmi jasně formulovaný tvar a téma. Takový postup práce podle Elišky ale vůbec nepočítá s výzkumem materiálů, a navíc je prý dobré to všechno nechat uležet. Třeba po měsíci se přístup k tvorbě úplně změní. Každý proces má své výhody a nevýhody, ale Eliška preferuje sólovou tvorbu. Prý při ní cítí více volnosti v tvorbě, ale i v časovém harmonogramu.

⁹¹ Teréní deník, 3. 11. 2022

Eliška Brtnická i Alžběta Tichá mluvily o tom, jak cítí velký tlak na konečný výsledek, hlavně v souvislosti s grantovými žádostmi. Pokud si chtějí žádat o grantovou podporu, musí každý rok premiérovat jeden nový projekt, na reprízy předchozího mají jen jeden rok. Upozorňují také na velký tlak na neustálou produkci a zároveň okolím nepochopení faktu, že tvorba potřebuje čas.

„Třeba tento projekt – setkáváme se na jeden týden v měsíci, pak pauza, další měsíc třeba další týden, popisuje mi Eliška. Pak mně obě pojmenovávají, jak tento cyklus zkoušení vnímají ony. Tady v tomto projektu každý zkoumá sám. Ale k interakcím dochází, díváme se na sebe navzájem, a to ovlivňuje naši akci. Ale chce to hrozného času. Nejen na zkouškách, ale důležité jsou i ty pauzy mezi tím. Když někdo dělá jen svoji disciplínu, tak dlouhý čas, podle jejich slov, nepotřebuje. Ale tady na tom projektu třeba zkoumají jiné principy, materiály a možnosti.“⁹²

Po tomto popisu ideálního procesu tvorby samotnými tvůrci jsem se při pročítání mých terénních zápisek přistihla, že se zaměřuji na momenty, kdy je patrná nějaká větší akce v prostoru. Mnoho stránek v deníku jsem věnovala popisu a sledování improvizací ve snaze nenechat si nic uniknout. Mým přáním na začátku terénního výzkumu bylo zúčastnit se všeho, být u všech zkoušek, aby mi neunikl „ten moment“. Ta chvíle, kdy se všechen materiál a myšlenky uspořádají, spojí a vznikne hotová performance. Postupně jsem si uvědomila, že tento cíl není možný splnit. I kdyby se mi podařilo být u všech společných zkoušek, diskuzí a setkání, stále v procesu zůstává to mnohokrát popisované období, kdy se vše nechává uležet. Mezi materiály jednotlivých rezidencí byl na zkouškách vysledovatelný rozdíl. Posun se ale udál v prostoru a čase, kdy podle plánu neproběhlo „nic“. V tu dobu se objevil název performance – *Thin Skin*, anotace, vznikl upravený text z knihy *Einsteins's Dreams*, ale i koncept výstavy z ohýbaných tyčí. Za slovem „nic“, se v tomto případě skrývá kontinuální činnost jednotlivých osob v procesu. Jediný člen tvůrčího týmu, kdo měl přehled a všechny aktivity zároveň koordinoval, byla Eliška Brtnická. Tvůrci koukali na videa, hledali inspirativní materiály, o tvorbě přemýšleli. Tento proces mezi rezidencemi téměř nelze celým člověkem z venku obsáhnout.

⁹² Terénní deník, 3. 11. 2022.

5.3. Čas v projektu

Projektový způsob práce často rozměňuje hranice mezi prací a volným časem. Tomuto jevu, tedy prolnutí profesní části života s ostatními, se věnuje Bojana Kunst ve své již zmíněné studii *Umělcův čas*, která je součástí její knihy *Umělec v práci*: „Projekt je vlastně dočasným, a občas také stálým, stažením se ze života (...). Projekt je tudíž poznamenán nesouladem časovostí. Když pracujeme na projektu, jsme odděleni od času tak, jak ho zažívá společnost a komunita.“⁹³ Jediné vysvobození pak čeká v termínu odevzdání, které naplní očekávanou budoucnost, ke které projekt od začátku směřuje. Mnohdy se ale různé projekty prolínají nebo na sebe ihned navazují. To může být příčinou zmíněného tlaku na neustálou produkci, která nenechává čas na nic jiného.

Možným způsobem, jak z tohoto permanentního stresu vystoupit, je přijmout neustálý proces jako součást dramaturgického rozhodnutí. Eliška Brtnická v rozhovoru zmínila, že tento zkoušený materiál třeba nikdy hotový nebude. Vnímá ho prý jako pohyblivý tvar. Poslední dobou jí prý dávají mnohem větší smysl improvizace, které se přizpůsobují místu a aktuálnímu momentu. Žádné secvičené choreografie.“⁹⁴ Smířit se s nekonečnou procesualitou jako nedílnou součástí uměleckého tvaru. S podobnou výzvou přichází i Bojana Kunst:

Umělecký projekt nemůže být hodnocen jako výsledek – jinými slovy, nemůže s jistotou říct, jestli byl jeho cíl naplněn, nebo ne (jestli projekt splnil, co měl). (...) V těchto podmínkách už není umění chápáno jako produkce umělecké tvorby, ale jako dokumentace života v projektu, bez ohledu na výsledek. (...) Umění se již neprojevuje jako něco jiného, jako objekt úvah vyrobený umělcem, ale jako jiný různorodý časový rámec uměleckého projektu, který je tak i dokumentován.⁹⁵

Díky odlišné situaci všech tří ústředních tvůrců není možné vysledovat pravidelný rytmus zkoušení a hraní. Kompaktní skupinou se stávají pouze na velmi omezený čas jednotlivých rezidenčních pobytů. Jejich tempo zkoušení udávají jen naplánované termíny veřejných prezentací materiálů – work in progress a nutnost vykázat premiéru v rámci přiznaného grantu.

⁹³ KUNST, Bojana. *Umělcův čas: projektová časovost*. In: *Návrat do budoucnosti*. Praha: Vysoká škola uměleckopřemyslová, 2009, s. 245-246.

⁹⁴ Terénní deník, 22. 12. 2021.

⁹⁵ KUNST, Bojana. *Umělcův čas: projektová časovost*. In: *Návrat do budoucnosti*. Praha: Vysoká škola uměleckopřemyslová, 2009, s. 249.

Pokud se navíc jedná o projekt, ve kterém kooperuje více umělců (jako v tomto případě), žádná jiná možnost než práce v intenzivních rezidenčních blocích nezbyvá. Společné rezidenční pobyty přesto dávají vzniknout jen jedné vrstvě tvorby, která je z venku nejvíce viditelná. Další se odehrává ve zmíněném „mezičase“. Podobný rytmus zkoušek popisuje Petr Kubala ve své disertaci. Aplikuje teorii Annemarie Mol, díky níž dokazuje heterotopní aspekt divadla, jehož činnost se odehrává i mimo zkoušky a divadelní budovu. „Různá, soukromá místa mají různé rytmy, a jak jsme viděli i ty je potřeba sladovat, aby nedošlo k destabilizaci kolektivu. Kolektiv se tak uskutečňuje i na jiných místech, než je jen budova Divadla.“⁹⁶

Zmíněné „sladování“ se v tomto projektu Elišky Brtnické děje například pomocí sociálních sítí – uzavřené facebookové skupiny, kde si její členové mezi sebou sdílí materiály, nebo skrze průběžné soukromé schůzky pouze nejužšího tvůrčího týmu. Tyto metody a platformy pomáhají udržovat přehled všech zúčastněných a podporovat kontinuitu projektu. Cílem je co nejvíce sjednotit individuální práci na projektu každého jednotlivce, o které jsem psala výše. Podrobněji se lidem zapojeným do procesu a jejich komunikaci věnuji v následující kapitole.

Aspekt projektového způsobu práce vnímám jako důležitou součást zkoumaného celku, protože se jeho rysy překlápí do dramaturgického konceptu tvorby. Do samotného průběhu procesu zkoušení v rámci rezidenčních pobytů, ale v jistém smyslu i do tématu projektu, který (možná nevědomě) čas, jeho nevyhnutelný běh, ale i období zastavení a bezčasí, tematizuje. Bez tvorby tímto způsobem by celkový proces, a tím i výsledný tvar, vypadal zcela jinak. Specifický čas v projektu se odráží i na vztahu a spolupráci jednotlivých tvůrců. I zde se projevuje již zmíněná vazba mezi materiálem a umělcem, která se oboustranně ovlivňuje. Žádnou z jeho částí tedy nelze zcela vynechat.

Při vyhodnocování pramenů se v tématické skupině s názvem „projektovost“ často opakovaly kódy související s časem, jeho nedostatkem, s plánem, změnou plánu, lidmi v procesu a s tlakem. Toto zjištění jsem spojovala s teorií Bojany

⁹⁶ KUBALA, Petr. *Pokušení romantické soudržnosti: Rutina a revoluce v experimentálním divadle*. Disertační práce. Brno: Masarykova Univerzita, Fakulta sociálních studií, Katedra sociologie, 2020, s. 255.

Kunst o projektové časovosti. Popisuje tlak na umělce, kteří se několik měsíců před samotnou tvorbou musí zavázat k plánu, který se ale pravděpodobně vlivem tvůrčího procesu změní. Konkrétně v mnou zkoumaném projektu toto souvisí například s absencí sochařky v celém mém zkoumaném rezidenčním období.

6. Procesualita spolupráce

6.1. Tým, který se zvětšuje

Na úplném začátku procesu stála Eliška Brtnická, která oslovila ke spolupráci Alžbětu Tichou a Filipa Zahradnického. Kvůli jiným projektům a závazkům těchto dvou umělců začala Brtnická umělecký výzkum sama. Stručný průběh jsem již popsala v kapitole o prostorovosti. Během jednotlivých rezidenčních pobytů se tvůrčí tým začal zvětšovat. Zkoušky v poslední mnou zkoumané fázi začaly navštěvovat supervizorky, hudebník a technický tým. Každý z nich do procesu přinesl určitý impulz, podle kterého se performance upravila. V této kapitole si kladu otázku, jestli byla role jednotlivých tvůrců vymezená jen na určitou oblast či se stávali součástí kolektivní tvorby, kde se hranice zcela ztrácí. Svou pozornost se snažím zaměřit na to, kdo dělal dramaturgická rozhodnutí a kdy. Jestli byl tento proces součástí zkoušek a stojí za ním jeden člen týmu nebo tento tvůrčí vklad nelze jasně definovat a vysledovat. Ve snaze nalézt odpověď na tyto dílčí otázky analyzuji nejen přímou komunikaci v průběhu zkoušek, ale zkoumám i další komunikační kanál (facebookovou skupinu). Platforem, přes které komunikace probíhala, je ale mnohem více (soukromý skupinový chat, osobní chat, e-mail). Na tomto místě jsem narazila na rozdělení tvůrčího týmu na nejužší okruh (Brtnická, Tichá, Zahradnický a produkční Eva Roškuňaková), který má přístup na všechny komunikační kanály.

Tvůrčí tým a pozice jednotlivých tvůrců se v průběhu rezidenčních pobytů mírně měnily. První rezidenční pobyt sloužil převážně k nasbírání co nejvíce pohybového materiálu, který vycházel z volných improvizací. Tato rezidence se zaměřila hlavně na zavěšené tyče. Během ní se připojila supervizorka Markéta Vacovská. Ve druhé rezidenci se tvůrci zaměřili na improvizace s tyčemi na zemi a spojení těchto dvou prvků v jeden celek. Kromě konzultace s Markétou Vacovskou se do procesu přidal i skladatel, hudebník Stanislav Abraham a dramaturgyně Viktorie Knotková, která pro performance upravovala texty. Třetí rezidence se kvůli absenci jednoho z performerů zaměřila na sběr pohybového materiálu k verzi performance pro dva. V ní velmi výrazně působila druhá supervizorka Ilona Jäntti a zároveň se do procesu přidala větší část technického týmu. Čtvrtá (závěrečná)

rezidence v Jihlavě se soustředila na sestavení kompaktního celku před veřejnou prezentací materiálu před diváky. Zde byl tým již kompletní.

6.2. Tvůrčí konstelace

Nejužší jádro

V čele celého procesu stála Eliška Brtnická, která projekt iniciovala. Jménem jejího souboru Cirkus Mlejn se podávaly grantové žádosti, v rozpisu rezidenčních místností bylo vždy uvedeno „Eliška Brtnická a kol.“, stejně jako v propagačních materiálech k veřejným výstupům. Jakožto hlavní člen si do projektu vybírala další umělce, které oslovovala ke spolupráci. Do nejužšího týmu pozvala jedny z prvních českých absolventů zahraničních cirkusových univerzit – Alžbětu Tichou a Filipa Zahradnického. V grantové žádosti budoucí spolupráci popisuje takto: „Autorka projektu Eliška Brtnická oslovila významnou artistku Alžbětu Tichou a úspěšného českého žongléra Filipa Zahradnického, kteří do projektu přinesou nový pohled na objekt a způsob práce s ním.“⁹⁷ Výběr těchto dvou performerů mi Brtnická ještě více specifikovala v jednom z prvních e-mailů, které jsme si spolu vyměnily: „Filipa jsem chtěla proto, ze se mi zda „zonglovani“ vhodnou technikou, jak s tema tyceama nalozit. Betka zase sama zkousela davat draty do lana, aby drzelo konkretni tvar.“⁹⁸

Brtnická zůstala po celou dobu zkoušení ústředním bodem, který komunikuje se všemi osobami v procesu i v samostatných konverzacích. Vzhledem k výzkumu materiálu, který zahájila dříve než ostatní členové tvůrčího týmu, byla její výchozí pozice jiná. „*Přátelská, vřelá a otevřená atmosféra. Při rozložení věci v zadním sále Cirqueonu nám Eliška předává poznatky z minulých zkoušek, které měla na stáži. Eliška v těchto chvílích vystupuje jako hlavní člen skupiny, který má o tvaru jasnou představu a už má výzkum v procesu.*“⁹⁹ I když měla z předchozích zkoušek nasbíraný svůj pohybový materiál, nikdy do improvizací ostatních přímo direktivně nezasahovala. Všichni tři členové nejužšího tvůrčího týmu si průběžně poskytovali zpětnou vazbu, která jejich improvizace posouvala dál.

⁹⁷ Grantová žádost projektu.

⁹⁸ E-mailová konverzace, 11. 11. 2021.

⁹⁹ Terénní deník, 1. 11. 2021.

Alžběta Tichá a Filip Zahradnický přináší do procesu nový materiál a impulzy. Hlavní disciplínou Alžběty Tiché je vertikální lano, na které se zaměřila v rámci studia na cirkusové univerzitě Codarts – University of Arts v Nizozemsku. Má ale i vystudovanou taneční konzervatoř Duncan Centre. Disciplínou Filipa Zahradnického je žonglování. Zaměřil se na něj na cirkusové univerzitě The Academy of Modern Circus v dánské Kodani. Oba patří do první generace českých absolventů cirkusových univerzit.

Hned od první zkoušky rozpracovaný materiál Elišky Brtnické splynul v jeden společný s ostatními tvůrci. Filip i Alžběta se zapojují svými improvizacemi, které nemají žádné zadání ani omezení. Na sále je k dispozici předmět uměleckého výzkumu – železné tyče. S nimi oba improvizují na zemi, Alžběta a Eliška také ve vzduchu. Interakce s ostatními performery v rámci improvizací přináší do procesu většinu času Filip. Ostatní interagují spíše skrze pozorování akce ostatních, které následně komentují a přináší zpětnou vazbu.

Více času na zkouškách strávila Alžběta, Filip byl zapojen do dalších projektů, a navíc je vázán angažmá v Cirk La Putyka, které má před všemi ostatními projekty přednost. Třetího rezidenčního pobytu se nemohl účastnit vůbec kvůli nákaze koronavirem. Tato skutečnost ho z kolektivní tvorby pocitově natolik oddělila, že byla vyslovena i otázka, jestli by se z projektu neměl oddělit a vytvořit svoje sólo. Nejistotu utvrzoval fakt, že jeho pohybový materiál a improvizace byly jiné, protože se jako jediný nevěnuje závěsné akrobacii. Obavy byly ale ostatními velmi rychle rozptýleny. Filip totiž do tvorby přinášel specifickou dynamiku, která při sestavování verze performance jen pro Alžbětu a Elišku chyběla. I přes zmíněné pochybnosti v průběhu rezidencí byla v konečné fázi mého výzkumného pobytu vidět souhra všech tří členů.

Impulzy, zpětná vazba, dotvoření

K supervizi byla přizvána finská choreografka Ilona Jäntti, se kterou Brtnická v minulosti spolupracovala na inscenaci se zavěšeným kovovým pletivem *To Every Cloud*. Ke spolupráci na sound designu performance byl osloven Stanislav Abrahám, se kterým Brtnická dlouhodobě spolupracuje. Scénografií pro projekt vytvoří sochařka a malířka Dagmar Šubrtová, která jednak přímo pro performance namaluje sérii obrazů a zároveň vytvoří koncept, jak pokroucené tyče v závěru přetavit do výtvarné instalace, jakési

“action sculpture”. Sama se ve své tvorbě dlouhodobě věnuje geologickým procesům a ne/časovosti univerza.¹⁰⁰

Kromě zmíněných umělců, kterým se podrobněji věnuji v další části, se do procesu zkoušení v rámci první rezidence přidala performerka a choreografka Markéta Vacovská. Do tohoto projektu byla Eliškou Brtnickou oslovena jako supervizorka. Vacovská postupně navštěvovala zkoušky v různých fázích rozpracovaného materiálu. V rámci její účasti na zkouškách tvůrčí tým prezentoval všechen nashromážděný materiál v jedné kompaktní polostrukturované improvizaci. Tyto prezentace trvaly něco mezi hodinou a dvěma. Po nich následovala dialogická zpětná vazba, která probíhala ve velmi přátelském a přívětivém duchu: *„Nejprve docela detailně popisovala, co viděla, pak co jí to připomínalo a asociovalo, a nakonec emoce, co u toho cítila. Říkala, že pro ni to byla meditace, že má hodně ráda jednoduché linie. Ve světě, kde jsme obklopeni vizuálním odpadem, byla prý tohle úleva. Tahle jednoduchost vystihuje podstatu. Přišlo jí, že by to mohlo být ještě o něco pomalejší, že nějaké věci a akce vůbec nestihla. Ale že i teď v rozpracovaném tvaru ji hrozně baví se na to koukat. Pak začala mluvit o jejich projektu s Tantehorse. O změně klimatu, změně duševní krajiny, duševní odolnosti. Že jí tento projekt do toho jejich nějakým způsobem zapadá. Začala mluvit o možnosti spolupráce, ale že to není jen její projekt, že by to musela probrat. Pak se společně bavili o tom, kde by se to mohlo hrát. Markéta říkala, že za ni by tomu tvaru slušely velké prostory. Pak se bavili o kostýmech (rychle se shodli, že by chtěli něco civilnějšího).“¹⁰¹*

Markéta Vacovská navštívila všechny rezidence (kromě Jihlavy) a měla přístup ke všem materiálům v rámci soukromé facebookové skupiny. Na její zpětnou vazbu se všichni tři performeři stále odkazovali a vraceli se k ní. Nejzásadnějším a nejviditelnějším impulzem, který do procesu přinesla, je kniha *Einstein's Dreams*¹⁰² od Alana Lightmana. Jedná se o beletrii rozdělenou do 30 kapitol, ve kterých jsou čtenářům popsány vyfabulované sny Einsteina, který právě pracuje na své teorii relativity. Každá kapitola čtenářům popisuje jeden sen, převážně o vnímání času.

¹⁰⁰ Grantová žádost k projektu, v archivu autorky.

¹⁰¹ Terénní deník, 5. 11. 2021.

¹⁰² LIGHTMAN, Alan. *Einstein's Dreams*. Little, Brown Book Group, 2012, s. 144.

Knihy Elišku Brtnickou natolik zaujala a inspirovala, že ji vzala do procesu tvorby. Oslovila ke spolupráci dramaturgyni Viktorii Knotkovou, která pro účely performance vybrala určité pasáže z knihy a upravila je. *„Do procesu se v pauze mezi rezidencemi zapojila Viktorie Knotková, která předtím spolupracovala s Eliškou na projektu Hang Out. Ale protože je Knotková v Brně, tak se prý s Eliškou spojuje jen po telefonu. Eliška ji přidala do soukromé facebookové skupiny, kde jsou k dispozici záznamy ze zkoušek a podle nich a rozhovorů s Eliškou upravila texty, které budou zaznívat v performanci.“*¹⁰³ Viktorie Knotková se tedy do procesu zkoušení zapojila přípravou textového materiálu, ale za celou dobu trvání mého terénního výzkumu nenavštívila ani jednu rezidenci. Nicméně byla v úzkém kontaktu s Eliškou Brtnickou, která ji také poté přidala do facebookové skupiny.

Tvůrci se rozhodli, že text, který napsala Knotková, bude zaznívat v reprodukované formě společně s hudbou. Anglický text načetla oslovená rodilá mluvčí, performerka Hannah Lennox. S takto připraveným textem poté nejvíce pracoval sound designer a hudebník Stanislav Abrahám.

Se Stanislavem Abrahámem spolupracovala Eliška Brtnická na většině svých projektů, pro které jí skládal hudbu. Do tohoto projektu se také nejprve zapojil skrze facebookovou skupinu, kde zhlédl videa ze zkoušek první rezidence. Do procesu zkoušení se zapojil v rámci druhého rezidenčního pobytu, kam se přišel podívat na zkoušku. Shodou okolností tam byla jen Eliška a já, takže žádná ukázka nebyla možná. *„Abrahám si začal celou scénu obcházet, cinkal tyčema, na všechno sahal, prohlížel si. V současném stavu tam bylo po zkoušce s Filipem hodně cihel. Hudebník řekl, že je zklamaný. Že na videu, které mu Eliška posílala, to vypadalo zajímavěji (video z první dílny, pověšené jen tyče, bez cihel). Že tohle vypadá jako staveniště a moc industriálně. Většinu času si povídali o té scéně. Eliška pak dala pryč cihly a navěsila zpět tyče. Na to řekl, že je to hotové. Že tohle je ono. Říkal Elišce asociace k současné scéně – litografie, rozsypaná rýže, jemné linky, černá a bílá. Na závěr položil otázku, která zůstala viset ve vzduchu – v jakém vztahu je tělo k litografii?“*¹⁰⁴

¹⁰³ Terénní deník, 13. 12. 2021.

¹⁰⁴ Terénní deník, 14. 12. 2021.

Vzhledem k tomu, že Brtnická s Abrahámem spolupracovala skoro na všech svých projektech a znají tedy navzájem svůj styl, konzultace o hudební stránce performance se překlopila do konzultace o scénografii, materiálech a dramaturgické koncepci. Další inspirativní zdroje k vizuální stránce sdílel i na facebookové skupině s ostatními členy tvůrčího týmu. Na rezidenci v KD Mlejn přinesl starý kotoučový magnetofon, ze kterého pak zněla textová nahrávka, a zároveň se stal součástí scénografie.

Na rezidenci v KD Mlejn a v Jihlavě se připojila supervizorka Ilona Jäntti. Jak jsem zmiňovala, rezidence ve Mlejně byla specifická, protože nejužší trio nebylo kompletní. Rezidence se zaměřila na hledání materiálů pro performance jen pro dvě artistky. V tomto směru byla přítomnost Ilony Jäntti ideální, protože je sama vzdušnou artistkou a mohla tedy sama nabídnout svůj vlastní pohybový materiál a improvizace. *„Eliška zmiňovala, že bylo pro spolupráci s Ilonou výhodné to, že sama má také zkušenosti s výzkumem materiálu. Dříve s ní pracovala na projektu s pletivem (To Every Cloud). Ilona se v tomto procesu zkoušení zapojovala i do výzkumu materiálu, sama se věšela na tyče a Eliška s Alžbětou na ni koukaly, sdílely spolu zkušenosti a nápady, a díky tomu přicházely na další materiál.“*¹⁰⁵

Zpětná vazba diváků

Specifickou pozici měli v tomto projektu diváci. Diváky neveřejných work in progress tvořila skupina vybraných osob, která byla složená převážně z jiných artistů, performerů a kamarádů. Ti byli po work in progress pozváni na diskuzi o jejich dojmech, pocitech, impulzech k zapracování. Nejobsáhlejší debata proběhla po prvním work in progress v Cirqueonu, na kterou dorazilo nejvíce pozvaných: *„Po prezentaci je ve vedlejší místnosti dlouhá diskuze. Nezůstávají všichni, někdo beze slova odchází. Eliška představila projekt a jeho myšlenku. Pak dává volný prostor. Diskutující na sebe navazují. Baví se o risku úrazu tyčí, kdo se bál. O hereckém výrazu – neutrální, civilní, který ale prý není stále. O stylizovaných nebo neutrálních pohybech. Hlavně na zavěšování. Někdo si všímá flexu na noze, když Alžběta leze na tyč. Alžběta reaguje, že to není jen estetické, ale že to je praktická věc, že když se zatnou jiné svaly, nohy na tyči lépe drží. Baví se i o dlouhém tvaru – na někoho to taky bylo moc rychlé. Ocenili by jen pár vybraných prvků, které by se*

¹⁰⁵ Terénní deník, 9. 2. 2022.

rozehrály. Někdo navrhuje, že si to umí představit jen v tichu. Že mu ta hudba k tomu vůbec neseseděla. Někdo říká, že by si dokázal představit, že to trvá třeba tři čtyři hodiny, sedí se na polštářích a pije se u toho čaj. Je to zastavení, událost, meditace.“¹⁰⁶

Na druhý work in progress do KD Mlejn dorazilo podstatně méně diváků, ani diskuze tam nebyla dlouhá. Nejvíce se tématizovalo kruhové uspořádání hlediště: „*Mluvílo se tam o rozsazení diváků. Eliška se ptala, jak nám to přišlo. Někdo tam mluvil o tom, že diváci s dětmi hodně chodili a díky tomu se nemohl soustředit na akci. Také díky ztrátě světlého pozadí zmizel akcent na tyče a přesunul se na tělo, což je podle dotyčného škoda. Pak tam prý bylo navíc málo světla a tyče zanikly.*“¹⁰⁷

Ve třetím veřejném work in progress v Jihlavě tvůrci přizpůsobili sezení podle poslední divácké diskuze – nechali půlkruhové uspořádání a přidali světlé pozadí a intenzitu světla. Tato debata byla tvůrci nejvíce moderovaná pokládánými otázkami. Ptali se, jestli se diváci necítili v ohrožení kvůli tyčím, zda rozuměli anglickému textu a jestli jim celkově performance nepřišla moc „divná“. Větší impulzy ke změně z této diskuze nevyplývaly.

Divácké reakce a podněty tvůrci považovali za relevantní a s většinou z nich poté dál pracovali (například poznámka o uspořádání sezení). Některé myšlenky vzali tvůrci na vědomí, ale do tohoto projektu je zatím nezpracovali a možná ani nezpracují. Reakce se ale třeba staly inspirací k tvorbě dalšího projektu: „*Elišce se hodně líbil nápad dlouhého formátu s čajem. Je podle ní hrozně moc performancí na hodinu, které nestihnou v divácích nic nechat. Chrlí se každý rok nové a nové. Ji by se líbilo, kdyby tohle byla událost.*“¹⁰⁸

V projektu se naopak po dobu mého terénního výzkumu vůbec neuskutečnila plánovaná spolupráce se sochařkou Dagmar Šubrtovou. I když je zmíněná v grantové žádosti, Brtnická mi o jejím plánovaném zapojení psala e-mail a několikrát se o jejím zapojení tvůrci bavili, na žádnou rezidenci nedorazila. Je možné, že její zapojení do procesu teprve přijde v některých z dalších fází. „*Moc ráda bych pojala vzniklý objekt (objekty, bude-li jich víc) jako sochu – takovou*

¹⁰⁶ Terénní deník, 18. 12. 2021.

¹⁰⁷ Terénní deník, 5. 2. 2022.

¹⁰⁸ Terénní deník, 22. 12. 2021.

„action sculpture“. Nejsm však úplně výtvarník a tápu, jak s tím naložit. Zda nejsem příliš troufalá nazývat zkroucenou tyč sochou a pomýšlet na nějakou její prezentaci. Nevím, zda by bylo něco takového reálné, a proto jsem se rozhodla oslovit sochařku ke konzultaci nebo zapojení se do následného zpracování těchto tyčí... jejich zasazení do něčeho, zavěšení, spojení vícero tyčí, prostě domyslet to, dotvořit... Vše je zatím velmi otevřené a ve vývoji včetně toho, kam se výzkum vyvine a co dalšího přinese.“¹⁰⁹

Plánované zapojení jednotlivých tvůrců do procesu a následná konfrontace s realitou, která plán nemusí nutně naplnit, je zcela v souladu s formou projektové práce. Jak jsem popisovala v předchozí kapitole, umělci jsou nuceni naplánovat svůj tvůrčí proces a popsat zapojení jednotlivých postav, realita živé tvůrčí činnosti se ale může značně lišit.

Sebereflexe pomocí video záznamů

V určité fázi tvorby, kdy bylo potřeba nashromážděný materiál vyselektovat, vedla Brtnická diskuze s Tichou, Zahradnickým a supervizory. Konečná dramaturgická rozhodnutí dělala ale převážně ona sama. Kromě zmíněných dialogů s ostatními tvůrci a později diváky se rozhodovala i na základě video záznamů ze zkoušek a work in progressů. Záznamy Brtnická pořizovala v různých momentech skoro každý den v rámci všech rezidenčních pobytů. V ten samý den je také nahrávala do soukromé facebookové skupiny, do které měl přístup postupně celý tvůrčí tým.

Video záznam se v tomto procesu stal jakýmsi „technickým vnějším okem“, které sloužilo k sebe-supervizi samotných performerů. „Teď Elišku prý čeká koukání na video z poslední veřejné prezentace. Chce si ho pustit několikrát po sobě a rozhodnout se které momenty chce zachovat a rozpracovat a které vyhodit.“¹¹⁰

O tomto možném sebereflexivním využití technologie v performanci mluví i Hans-Thies Lehmann a Patrick Primavesi ve své studii *Dramaturgy on shifting grounds*¹¹¹. Důležitost těchto záznamů zmiňovala Eliška Brtnická při rezidencích několikrát. Sloužily jí nejen k reflexi materiálů, ale také jako nástroj komunikace

¹⁰⁹ E-mailová konverzace, 11. 11. 2021.

¹¹⁰ Terénní deník, 20.12. 2021.

¹¹¹ LEHMANN, Hans-Thies. PRIMAVESI, Patrick. *Dramaturgy on shifting grounds*. In: *The Routledge Companion to Dramaturgy*. Routledge. 2015. s. s. 169-173.

s oslovovanými tvůrci, kteří se procesu tvorby nemohli přímo fyzicky zúčastnit. Video záznam byl podstatný i při posledním rezidenčním pobytu v Jihlavě. Jeho prohlížením začal poslední den zkoušky před veřejným work in progress. Záznam z předchozího dne si pouštěli zrychleně všichni tři performeři dohromady a probírali některé scény a akce, které chtějí udělat jinak.

Při tvorbě v novém cirkuse je postup s natáčením video záznamů zcela běžný. Často se používá i při sólovém tréninku artistů i žonglérů, díky němuž mohou například vychytávat chyby při zkoušení nového triku. Nebo naopak mohou záznamy tvořit materiál pro bohaté portfolio. Ta nejlepší krátká videa pak někteří umísťují na sociální sítě, protože díky nim mohou třeba dostat nabídku do dalšího projektu.

Moje pozice v projektu

Na tomto místě bych chtěla jen velmi stručně reflektovat svou pozici v průběhu terénního výzkumu. Po celou dobu výzkumu jsem se ve skupině snažila o maximální transparentnost a upřímnost. I přesto se na začátku výzkumu objevily obavy z mé pozice při uměleckých rezidencích: „*Eliška formuluje svoji frustraci. Prý přemýšlí o tom, jestli to pro mě není ztráta času a nemudím se.*“¹¹² Čím více času jsem s tvůrčí skupinou trávila, tím se obavy typu („*Nejsem si ale zcela jistá, jak moc do toho můžu mluvit. Nikdo se mě na nic neptá, tak nechci zasahovat do procesu a měnit ho. I když se to už nějakým způsobem děje mojí přítomností.*“)¹¹³ zmenšovaly. V průběhu rezidenčních pobytů jsem se skupinou trávila velké množství času na zkouškách, ale i na obědových a kávových pauzách, což se na vzájemném vztahu také projevilo. Postupně se moje pozice stala pro tvůrce i pro mě více stabilní.

V průběhu druhé rezidence jsem si začala připadat oficiálně zahrnutá do širšího okruhu tvůrčího týmu: „*Eliška ke mně přijde s otázkou, jestli si taky myslím, že je to úplně jiné představení. Ona prý cítí rozpor. Od přidání cihel je tam hrozně moc materiálu a neví, jestli to nakonec nebude až moc.*“¹¹⁴ Díky těmto drobným gestům jsem začala být v procesu více angažovaná. Podobně jako popisuje Petr

¹¹² Terénní deník 3. 11. 2021.

¹¹³ Terénní deník, 2. 11. 2021.

¹¹⁴ Terénní deník, 14. 12. 2021.

Kubala svou rozporuplnou pozici výzkumníka v divadle,¹¹⁵ jsem se i já přes všechna vstřícná gesta ze strany tvůrců (společné obědy, pozvání na kafe, přidání do facebookové skupiny) cítila „navíc“. Za tak krátkou dobu je téměř nemožné stát se součástí tak pevné komunity, jako mají cirkusoví umělci.

Komunikační kanály tvůrčí skupiny

V průběhu výzkumu jsem kromě navštěvování zkoušek v rámci rezidenčních pobytů průběžně analyzovala i soukromou facebookovou skupinu, do které jsem byla v průběhu druhého cyklu zkoušek přidána. Při průběžném vyhodnocování svých předchozích dat jsem totiž došla k výsledku, že fyzické zkoušky na sále jsou jen jednou z částí procesu zkoušek. Na facebookové skupině členové sdílí odkazy na vizuální inspirativní materiály, produkční skupiny domlouvá termíny a místa zkoušek a premiéry. Probíhá zde ale také rozhodování o propagačních materiálech, sdílí se videa ze zkoušek a prezentací work in progress. Její součástí jsou všichni členové týmu, které jsem popsala výše, plus jejich produkční.

Facebooková skupina je ale jen jedním z mnoha kanálů, kde konverzace probíhá. Do dalších vrstev komunikace (například uzavřený skupinový chat skupiny) jsem ale přístup nedostala. I když jsem byla přítomná u většiny zkoušek, u některých změn v podobě performance nejsem ze své pozice schopná vysledovat všechny fáze dramaturgického a produkčního rozhodování o projektu. Tento poznatek potvrzuje aktuálnost tématu rozmělnění hranic mezi osobním a pracovním časem, který jsem popisovala v kapitole o projektovém způsobu práce. Při provádění kvalitativního výzkumu se podle těchto poznatků nelze zaměřit jen na pobyt v terénu, ale je nutné do sběru dat zahrnout i sociální sítě, které slouží jako platforma ke sdílení inspirativních materiálů a informací, ale mnohdy také jako místo, kde se dělají i podstatná dramaturgická rozhodnutí.

¹¹⁵ KUBALA, Petr. *Pokušení romantické soudržnosti: Rutina a revoluce v experimentálním divadle*. Disertační práce. Brno: Masarykova Univerzita, Fakulta sociálních studií, Katedra sociologie, 2020, s. 225-226.

7. Disciplína

Poslední zvolenou kategorií, v rámci které se snažím pojmenovat odlišné dramaturgické přístupy v tvorbě, je práce s disciplínou. Během pobytu v terénu jsem si kladla otázky: co je to trik, jestli s ním umělci vědomě pracují a jak vzniká. V tomto projektu tvůrci pracují se specifikem cirkusové disciplíny, kterou ale v průběhu výzkumu materiálu rozloží. Tento rozklad disciplíny vnímám především v opuštění tradičních materiálů (hrazda, vertikální lano,...) a zahájení výzkumu specifík jiného. V tomto případě to jsou železné tyče. Zkoumala jsem, jak probíhá tento konkrétní umělecký výzkum, sběr pohybového materiálu, od koho pocházejí inspirativní impulzy k další tvorbě, jak probíhá selekce materiálu, kdo dělá dramaturgická rozhodnutí. Tato kapitola je pomyslnou syntézou všech předchozích kategorií. V otázkách rozkladu disciplíny narážím na téma přizpůsobení se materiálu prostoru, při tématu sběru pohybového materiálu a jeho selekci se vracím ke kapitole Procesualita spolupráce, při výzkumu celkového procesu a jeho času nelze vynechat odkaz na kapitolu Projektovost. V kapitole se vracím k disertaci Elišky Brtnické a závěrečné práci Sebastiana Kanna, kteří zkoumají, jakým způsobem lze propojit technickou část zkoušení triku v dané disciplíně a další fázi tvorby performance.

Této kategorii se věnuje většina teoretických prací, které vznikají v rámci ukončení studia na uměleckých školách. Umělci v nich většinou popisují průběh svého uměleckého výzkumu, proces tvorby závěrečné performance a jejich motivace. V této kapitole bych chtěla využít své specifické pozice výzkumnice, která se stala součástí procesu ale pouze jako zúčastněná pozorovatelka. I když jsem s tvůrčím týmem strávila několik týdnů v rámci rezidenčních pobytů, byla součástí diskuzí nad tvarem a dalším postupem, nikdy jsem se nestala aktivní člen, což mi pomohlo udržet jistou míru odstupu, který usnadnil reflexi.

Výchozím bodem této kapitoly se stal cyklus krátkých rozhovorů, který vedla Veronika Štefanová s pěti různými umělci z oblasti nového cirkusu. V každém díle respondent představuje svou disciplínu – ekvilibristiku, visutou hrazdou, žonglování, vertikální lano či žonglování ústy s pingpongovými míčky. Postupně respondenti pojmenovávají specifika svých disciplín a přibližují jejich

uměleckou tvorbu. Jednou z umělkyň je i Eliška Brtnická, která v rozhovoru přibližuje své vnímání uměleckého výzkumu, jejímž momentálním cílem je rozšířit chápání disciplíny visuté hrazdy:

Mě teď asi zajímá, co ta hrazda by mohla všechno být. Jestli je to teda jenom tyčka, nebo jestli by to mohla být trošku ohnutá tyčka, jestli má nebo nemá lana. Jaká jsou ta lana... Teď pracuji na projektu, kde by ty lana vůbec nebyly. Celé by to bylo kovové a přidělané ke stropu, k zemi, ke stěně. A zároveň mě teď hodně zajímá i to, že by ta hrazda sama byla trošku umělecký objekt jako socha. – od formy k obsahu.¹¹⁶

7.1. Specifika disciplíny

Závěrečnou poznámku „od formy k obsahu“ vnímám jako klíč k současnému procesu tvorby Elišky Brtnické, který v pozměněné podobě přenáší i do mnou zkoumaného projektu. Na začátku celého cyklu rezidenčních pobytů byl kladen důraz na improvizace s materiálem, jeho pozorování a výzkum. Na úplně první společné zkoušce Eliška v krátkosti shrnula svůj dosavadní sólový výzkum materiálu, ale samotná zkouška probíhala beze slov. Důraz byl kladen na seznámení se s materiálem, jeho specifiky a možnými interakcemi s tělem. Na téhle zkoušce byla jen Eliška s Alžbětou, výzkum materiálu probíhal tedy převážně ve vzduchu: *„Pozornost se soustředí na jednu pověšenou tyč. Zkouší se na ni věšet a pozorují ji a přestávají mluvit. V pozadí hraje neutrální hudba. Eliška podotýká, že je tento proces jiný v tom, že je to ohledávání materiálu, který se chová nezvykle. Klouže, jsou potřeba jiné úchopy a jiná rovnováha. Zatím prý neodporovaly, jak se ta tyč bude chovat, je to pro ně dost vratké. Následuje další pozorování v tichu, výzkum trajektorie, hudba, věšení další tyče, cvakání karabin. Postupně pověsily pět tyčí, každá si pracuje na své tyči, vůbec spolu neinteragují.“¹¹⁷*

Výzkum materiálů probíhá stejně i po zapojení posledního performerera. Tyče se akorát nezavěšují, dává se více prostoru hledání pohybového materiálu na zemi. Při těchto společných zkouškách lze pozorovat různé přístupy, které jsou patrné

¹¹⁶ ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Od formy k obsahu. Artisté a artistky nového cirkusu představují cirkusové disciplíny a jak s nimi tvoří. Český rozhlas: Vltava* [online]. 2020 [cit. 2021-01-10]. Dostupné z: https://vltava.rozhlas.cz/od-formy-k-obsahu-artiste-a-artistky-noveho-cirkusu-predstavuji-cirkusove-8382788?fbclid=IwAR3GX9TU91_14S_qGKD1pD3IebYv-XK7vng7HSPM_0_-eoCRPvElzAh6qdg.

¹¹⁷ Terénní deník, 1. 11. 2021.

dané určitou uměleckou praxí s vlastní disciplínou. Zatímco performerky, které jsou zvyklé pracovat se závěsnou akrobacií, hledaly spíše možné interakce těla s materiálem, performer, kterému je vlastní disciplína žonglování, při improvizacích dával mnohem větší důraz jen na materiál a svou postavu upozadoval. *„Alžběta zkoumá ohnutou kovovou tyč. Tanečnickými pohyby reaguje na materiál. Zkoušela si dávat tyče na různé části těla a přizpůsobit se jim. Zkoumá, jak se její tělo změní, když s nimi jen bude stát, chodit s tyčí na hlavě nebo se pohybovat v předklonu a tyče přidržovat na různých částech těla. Filip oproti ní dělá spíše instalace. Využívá cihly, zapíchává do nich ohnuté i rovné tyče. Pak je rozpohybovává – roztáčí. Vydávají zvláštní vrzání. Veškerá pozornost je upnutá na materiál.“*¹¹⁸

Tento sběr pohybového materiálu byl prvním krokem ke společné zkušenosti, která pak vedla ke společným diskuzím. Stejně jako anotace k projektu začíná slovy: „Bývala to hrazda, býval to i žonglovací míček.“¹¹⁹ I před tvůrci stála v další fázi tvorby otázka specifík vybraného materiálu. Na jejich nalezení je ale potřeba čas, kterého je v projektech většinou málo. Na ohledávání materiálu byla vyčleněna první rezidence a část druhé, poté se ale muselo přistoupit k jeho třídění a úpravám. Tohoto tlaku na výsledky jsem se dotkla již v kapitole Projektovost. Potřeba tvůrců mít na projekt delší časové období je podle nich dána i samotným způsobem tvorby, který si zvolili: *„Když někdo dělá jen svoji disciplínu, tak dlouhý čas nepotřebuje. Ale tady na tom projektu třeba zkoumáš úplně jiné principy, materiály a možnosti.“*¹²⁰

7.2. Od železné tyče k teorii relativity

Kromě výzkumu samotné techniky, která je potřeba pro práci se specifickým materiálem, se tvůrčí tým zabýval i další vrstvou, která na tuto první fázi navazovala. Vyznění kompletního tvaru performance, jeho myšlenky a záměr vycházely v tomto typu tvorby ze samotného materiálu. „Eliška Brtnická: Já se v té disciplíně samotné snažím najít to, co je schopná sdělit. To, že člověk visí ve

¹¹⁸ Terénní deník, 13.12. 2021.

¹¹⁹ Anotace k performanci:

https://www.palacakropolis.cz/work/33298?event_id=32215&no=62&page_id=33824.

¹²⁰ Terénní deník, 3. 11. 2021.

vzduchu a není na zemi.“¹²¹ V tomto případě Brtnická téma našla v principu ohýbání železných tyčí. Svoje myšlenky a asociace sdílela na společných zkouškách v rámci rezidencí: „*Čas nejde vrátit, stejně jako ohnutá tyč. Vybavilo se mi to jako paralela, když jsem je začala ohýbat, a celkem se mi to líbí.*“¹²² Na tento prvotní impulz se pak začaly nabalovat další. Zmíněná publikace *Einstein's Dreams*, kterou doporučila supervizorka Markéta Vacovská, inspirační materiály sdílené všemi členy týmu v uzavřené facebookové skupině, divácké reakce v diskuzích v rámci work in progress, zpětná vazba supervizorek, záznamy ze zkoušek, Eliškou vyhledané články a videa o teorii relativity, soustředění, čas. A mnoho dalších, které (ač se mnou Eliška Brtnická sdílela část svých dramaturgických poznámek) nejsem schopná vysledovat.

Tento postup umělecké činnosti – od disciplíny ke sdělení, Brtnická popisuje ve své disertační práci s názvem *Vzdušná akrobacie jako východisko tvorby v cirkusovém umění*.¹²³ Při své umělecké tvorbě odmítá jeden z možných (a v cirkusovém prostředí stále používaných) postupů tvorby), tedy aplikaci tématu na danou disciplínu. Místo toho představuje jiný koncept, který nazývá „dramaturgie disciplíny“: „Na základě sledování vztahu obsahu a formy vznikl můj koncept dramaturgie disciplíny, v němž jde o přístup k tvorbě skrze její formu, z níž je samotný obsah čerpán.“¹²⁴ Brtnická vychází mimo jiné (Phillippe Goudard nebo Jean-Michel Guy) z tezí teoretičky Bauke Lievens, která se ve svých otevřených dopisech vztahem mezi formou a obsahem zabývá. Jedním z jejích důvodů k využití tohoto postupu je touha po odmítnutí spektakulárnosti akrobatického pohybu.

V projektu, který jsem v rámci této práce zkoumala, tato touha přetrvává. Spatřuji ji v ohledávání hranic disciplíny, jejím rozkladu a zvolení jiného materiálu,

¹²¹ ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Od formy k obsahu. Artisté a artistky nového cirkusu představují cirkusové disciplíny a jak s nimi tvoří. Český rozhlas: Vltava* [online]. 2020 [cit. 2021-01-10]. Dostupné z: https://vltava.rozhlas.cz/od-formy-k-obsahu-artiste-a-artistky-noveho-cirkusu-predstavuji-cirkusove-8382788?fbclid=IwAR3GX9TU91_14S_qGKD1pD3IebYv-XK7vng7HSPM_0_-eoCRPvElzAh6qdg.

¹²² Terénní deník, 2. 11. 2021.

¹²³ BRTNICKÁ, Eliška. *Vzdušná akrobacie jako východisko tvorby v cirkusovém umění. Umělecký výzkum akrobatického pohybu v rámci tvorby inscenace Enola. Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Taneční umění. Nonverbální a komediální divadlo a teorie divadla, 2018.*

¹²⁴ BRTNICKÁ, Eliška. *Vzdušná akrobacie jako východisko tvorby v cirkusovém umění. Umělecký výzkum akrobatického pohybu v rámci tvorby inscenace Enola. Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Taneční umění. Nonverbální a komediální divadlo a teorie divadla, 2018, s. 60.*

který nahradil klasické akrobatické nářadí. Dále v záměru opuštění divadelních prostor a budov. Ale i v cíli formulovaném již v grantové žádosti, sestavit pohyblivý tvar, ve kterém bude převažovat improvizace.

O využívání principů techniky disciplíny v kombinaci s improvizací mluví ve své práci Sebastian Kann. Podle jeho výzkumu teorie cirkusového triku, který zakládá na teoriích postdramatického divadla Hanse-Thies Lehmana, textů Maaïke Bleeker a teorií Gillesse Deleuze Félixu Guattariho. Předkládá v ní koncept technické asambláže (technical assemblage), kterou chápe jako spojení těla, techniky (disciplíny) a objektu/prostředí.¹²⁵ V kombinaci s improvizací se může podle jeho teorie dojít k omezení klišé, která cirkus provázejí (spektakulárnost, využívání triků jako ozvláštňení příběhu).

Při pozorování tvorby Elišky Brtnické, která se v tomto specifickém způsobu tvorby vymyká většině současné české tvorby ostatních umělců či souborů, se nabízí otázka, zda tento tvar, který opouští tradiční nářadí disciplíny závěsné akrobacie, by odpovídal popisovanému ideálu „redefinované“ podoby cirkusu podle Bauke Lievens či Sebastiana Kanna. Jisté je, že současná tvorba Elišky Brtnické a kolektivu naplňuje principy postdramatického divadla. V novém projektu vyzdvihují tělesnost, snaží se o potlačení stylizovaných triků (opouští tradiční disciplínu) a tematizují vztah těla k materiálu. Tělo i materiál, přičemž zůstávají na stejné významotvorné úrovni.

Odpověď na otázku, jak taková díla nového cirkusu reflektuje současná kritika, by vydala na samostatnou práci. Zde tuto problematiku záměrně vynechávám. Nicméně, v souvislosti s tímto dílem Elišky Brtnické a kolektivu, jsem na recenze velmi zvědavá. Vidím v nich potenciál nabídnout umělcům zpětnou vazbu od lidí, kteří v žádné fázi nebyli součástí procesu. V případě této performance Elišky Brtnické a kolektivu, se možná dokonce součástí stanou díky napsanému textu. Vzhledem k tomu, že během mého výzkumu neproběhla premiéra, vyšel o performanci jen jeden odstavec v rámci souhrného textu o celém festivalu Cirkopolis.

Svůj aktuální umělecký výzkum na samotný závěr festivalu prezentovala Eliška Brtnická. Z work-in-progress *Thin Skin* spolu s Alžbětou Tichou a Filipem

¹²⁵ KANN, Sebastian. *Taking back the technical contemporary circus dramaturgy beyond the logic of mimesis*. MA Thesis Theatre Studies. Utrecht University, 2016, s. 15.

Zahradnickým vyplynulo, že se zaměřila na detailní práci s kovovými pruty, časovostí a kinetickými obrazy. Geometrickou přesnost a fyzikální zákony vystavila tlaku lidského těla, které se vedle kontrastu civilní a stylizované manipulace opřelo o vzdušnou akrobacii.¹²⁶

¹²⁶ STREJČKOVÁ, Hana. *Cirkopolis: O komorním festivalu s velkým srdcem*. [online]. 2022. [cit. 2022-20-03]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/cirkopolis-o-komornim-festivalu-s-velkym-srdcem/?pa=2>.

8. Vyhodnocení výzkumu

V této případové studii jsem popsala a interpretovala vznik nového projektu Elišky Brtnické a kolektivu. Zaměřila jsem se především na oblast dramaturgie, kterou v oblasti uměleckého tvaru vycházející z textové předlohy, chápu jako škálu multifunkčních funkcí a intenzit. Při vyhodnocování mnou nasbíraných dat jsem došla k jejich rozčlenění na kategorie – prostorovost, projektovost, procesualita spolupráce a disciplína. Jejich jasné hranice přesto nelze dogmaticky definovat. Navzájem se v čase procesu prolínají a ovlivňují.

V kategorii s názvem Prostorovost jsem se zaměřila na to, jakým způsobem vybrané místo ovlivňuje zkoušený tvar. Cirqueon – centrum pro nový cirkus poskytl tvůrčímu týmu prostor plný podnětů (ostatní zkoušející, lektoři kurzů, architektonická a technická specifika prostoru), které napomáhaly improvizacím a prvotnímu sběru pohybového materiálu. V kulturním domě Mlejn a jeho multifunkčním sále se do procesu postupně zapojili ostatní členové uměleckého/technického týmu. V závěrečné rezidenci v Jihlavě v prostoru DIOD, kde zkoušky probíhaly v profesionálním divadelním sále (vybavením i uspořádáním prostoru), se zkoušený tvar proměnil ve tvar kompaktní. Vybrané prostory byly vázány na rezidenční pobyty.

Tento způsob práce se váže s další mnou vytyčenou kategorií, kterou je Projektovost. Proces tvorby nové performance Elišky Brtnické zapadal do současného produkčně-ekonomického prostředí v oblasti nového cirkusu. Působení umělců ve více různých projektech zvyšuje šanci na ekonomickou stabilitu, nicméně s sebou přináší jiné aspekty ovlivňující tvorbu. Práce na více projektech najednou klade nároky na sladování jednotlivých postav v procesu. Pokud na tuto skutečnost není kladena dostatečná pozornost, může mít vliv na proces tvorby a jeho soudržnost.

V kategorii Procesualita spolupráce jsem se tedy nezaměřila na jednotlivé pozice umělců, ale na to, kdy do procesu přichází a co do něj přináší. Z vyhodnocení dat jsem došla k jevu rozmělnění hranic označení jednotlivých tvůrčích pozic. Popisy jako režisér, dramaturg a sound designer, postrádají v tomto projektu smysl. Zůstává jen iniciátor projektu, který si vybere a sestaví tvůrčí tým a

společně vytvoří kolektivní dílo, kde není zpětně možné vysledovat konkrétní přínosy jednotlivých osob. Zároveň jsem při vyhodnocování této kategorie došla k poznatku, že zapojení jednotlivých členů nestačí sledovat pouze v průběhu rezidenčních pobytů, ale stejnou validitu má i komunikace, která se odehrává na sociálních sítích. I zde často, podle mého pozorování, dochází k výměně inspirativních materiálů, dramaturgickým a produkčním rozhodnutím. Na stejné pozici jsou také video záznamy zkoušek a prezentací work in progress, které slouží k možné sebereflexi zkoušeného tvaru.

Poslední mnou vytyčenou kategorií s názvem Disciplína vnímám jako základní spouštěč uměleckého procesu tvorby Elišky Brtnické. V tomto projektu opustili performeři tradiční nářadí svých disciplín. Na základě uměleckého výzkumu specifického materiálu (kovových tyčí) se snažili nalézt vztah těla k materiálu, který by nebyl zatížen stylizací. Zvolením jiného materiálu a jeho variacemi (ohýbání) rozprostřeli pozornost mezi kovové tyče a lidské tělo. Materiál i tělo v tomto projektu fungovaly ve vzájemném vztahu, ve kterém zůstávají na stejné významové úrovni spolu se zvuky, které kovové tyče během performance vytvářejí, s hudbou i s textem.

Působení těchto kategorií na dramaturgický proces vzniku nové performance vnímám jako souhru, kterou nelze podrobit hierarchizaci jednotlivých prvků. Každý z nich ovlivnil zkoušený tvar přinášenými impulzy, setkáváním, systémovým nastavením. Prvky se v procesu propisují do výsledné podoby performance, přičemž jejich původ je velmi těžké (možná nemožné) zpětně dohledat. Jen díky terénnímu výzkumu a přímé účasti na zkouškách tvůrčí skupiny jsem byla schopná jednotlivé vrstvy zkoušení rozeznat a analyzovat. „Pouhou“ analýzou veřejných prezentací work in progress bych toho schopná nebyla.

Mezi hlavní rysy současné dramaturgie v novém cirkuse patří multidisciplinarita, která nenadřazuje ani jeden aspekt, osoby ani místa tvorby. Naopak se přizpůsobí danému prostředí a čerpá z něj inspiraci. Z poznatků a z předchozích zkušeností pak vznikne zcela nový a jedinečný tvar, který díky svému napojení na okolní vlivy nebude nikdy zcela hotový.

9. Závěr

„Vůbec se netleskalo. Nejsem si jistá, jestli jsem zažila představení bez závěrečného potlesku – Eliška pak na diskuzi říkala, že je to její cíl a přání (ale že se jí to ještě nikdy nepovedlo).“¹²⁷

V této práci jsem se pokusila přinést příspěvek do diskuze o tom, co je to dramaturgie nového cirkusu, kde jsou její hranice a vymezení a co/kdo na ni působí. V rámci zvolené metody kvalitativního výzkumu jsem podnikla terénní výzkum zaměřený na proces tvorby nového projektu Elišky Brtnické. Pomocí terénního deníku jsem zachycovala poznatky z rezidenčních pobytů, které jsem doplnila rozhovory, konverzací v uzavřené facebookové skupině a dramaturgickými poznámkami, které mi poskytla Eliška Brtnická. Získaná data jsem poté opatřovala podrobnými kódy, které jsem v další fázi rozřadila do čtyř tematických kategorií.

Na začátku výzkumu jsem se potýkala s touhou být u všech důležitých momentů, zkoušek, rozhovorů, mít přístup ke všem materiálům. V průběhu výzkumu, kdy se tento cíl ukázal jako zcela nereálný, jsem začala i mou neúčast na některých zkouškách či poradách tvůrčího týmu využívat k možnosti zpětné reflexe dění samotnými účastníky. To mi dodalo bližší představu o myšlenkách, pochybnostech a cílech samotných tvůrců. I materiály, ke kterým jsem nedostala přístup, spolu se schůzkami nejužšího týmu, na které jsem nebyla pozvána, měly svůj význam.

Zvolenou metodu a následný pobyt v terénu hodnotím jako osobní výzvu. S tímto typem výzkumu jsem doposud neměla žádné předchozí zkušenosti. Zároveň zvolenou případovou studii vnímám jako funkční metodu pro detailní výzkum konkrétního jevu, který může dopomoci k pochopení obecné problematiky. Při kódování a interpretaci mých dat jsem se snažila mít na paměti tento citát:

Samozřejmě, že jsem ty výpovědi „vytrhával“ z původního kontextu. To je ale ve vědě a psaní jakýchkoli vědeckých textů běžné. Děláme prostě to, že vytrháváme skutečnosti, které

¹²⁷ Terénní deník, 5. 2. 2022.

postupně přetvoříme v data, z původních kontextů a postupně je obalujeme do teorie a kontextů jiných (...).¹²⁸

Cílem této diplomové práce nebylo přinést detailní lineární přehled o procesu zkoušení. V této práci jsem se pokusila své pozorování zasazovat do širšího kontextu estetického – ale i produkčního – diskurzu. V obou rovinách procesu (estetického tvoření a produkčního zajištění) tvorby vidím impulzy, které postupně formují výsledný tvar. Dramaturgická rozhodnutí a proces ovlivňují v různých intenzitách aspekty prostoru, tvůrci, způsob práce (projektovost) i zvolený materiál (disciplína).

Výzvy vidím v detailnější analýze jednotlivých jevů, na které jsem v jejím průběhu analýzy narazila. Převážně jsou to momenty překlopení tvorby do virtuálního prostoru sociálních sítí a videí. Při podniknutí dalšího terénního výzkumu v oblasti tvorby nového cirkusu (a možná i jiné tvorby fyzického divadla) bych se více zaměřila právě na tuto součást procesu. Kladla bych si otázku, co se stane s materiálem, který podstoupí toto překlopení z fyzického prostoru do virtuálního a zase zpět. Potenciál vidím i ve výzkumu práce s kamerou a ve video záznamech, které umožní konzultovat daný materiál i při fyzické nepřítomnosti supervizora a dávají i možnost sebereflexe.

¹²⁸ KUBALA, Petr. *Pokušení romantické soudržnosti: Rutina a revoluce v experimentálním divadle*. Disertační práce. Brno: Masarykova Univerzita, Fakulta sociálních studií, Katedra sociologie, 2020, s. 109.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

BRTNICKÁ, Eliška. *Grantová žádost k projektu*, v archivu autorky.

BRTNICKÁ, Eliška. *Dramaturgické poznámky*, v archivu autorky.

DN [Divadelní noviny]. *Eliška Brtnická*. Divadelní noviny. [online]. 2017 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/eliska-brtnicka>

KORYCHOVÁ, Kateřina. *Eliška Brtnická: Ráda začínám pohybem. Pak se teprve objeví téma, které mě zajímá*. Cirqueon Circus Podcast. [online]. 2021 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: https://www.cirqueon.cz/_podcast/eliska-brtnicka-rada-zacinam-pohybem-pak-se-teprve-objevi-tema-ktere-me-zajima

KORYCHOVÁ, Kateřina. *Filip Zahradnický: Profesionální cirkusová škola znamenala zlom v mé kariéře žongléra*. Cirqueon Circus Podcast. [online]. 2021 [cit. 2022-03-02]. Dostupné z: https://www.cirqueon.cz/_podcast/filip-zahradnicky-profesionalni-cirkusova-skola-znamenala-zlom-v-me-kariere-zonglera

KORYCHOVÁ, Kateřina. *Terénní deník*, v archivu autorky.

STREJČKOVÁ, Hana. *Cirkopolis: O komorním festivalu s velkým srdcem*. [online]. 2022. [cit. 2022-20-03]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/cirkopolis-o-komornim-festivalu-s-velkym-srdcem/?pa=2>

ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Bojím se v momentech, kdy věci dělám automaticky, říká akrobatka Eliška Brtnická. Leze po sochách, střechách i komínech*. Český rozhlas: Vltava [online]. 2020 [cit. 2021-01-11]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/bojim-se-v-momentech-kdy-veci-delam-automaticky-rika-akrobatka-eliska-brtnicka-8384564>

ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Ekvilibristika. Od formy k obsahu. Artisté a artistky nového cirkusu představují cirkusové disciplíny a jak s nimi tvoří*. Český rozhlas: Vltava [online]. 2020 [cit. 2021-01-10]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/od-formy-k-obsahu-artiste-a-artistky-noveho-cirkusu-predstavuji-cirkusove-8382788/1>

ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Vertikální lano. Od formy k obsahu. Artisté a artistky nového cirkusu představují cirkusové disciplíny a jak s nimi tvoří*. Český

rozhlas: Vltava [online]. 2020 [cit. 2021-01-10]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/od-formy-k-obsahu-artiste-a-artistky-noveho-cirkusu-predstavuji-cirkusove-8382788/4>

ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Visutá hrazda. Od formy k obsahu. Artisté a artistky nového cirkusu představují cirkusové disciplíny a jak s nimi tvoří.* Český rozhlas: Vltava [online]. 2020 [cit. 2021-01-10]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/od-formy-k-obsahu-artiste-a-artistky-noveho-cirkusu-predstavuji-cirkusove-8382788/2>

ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Žonglování. Od formy k obsahu. Artisté a artistky nového cirkusu představují cirkusové disciplíny a jak s nimi tvoří.* Český rozhlas: Vltava [online]. 2020 [cit. 2021-01-10]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/od-formy-k-obsahu-artiste-a-artistky-noveho-cirkusu-predstavuji-cirkusove-8382788/3>

ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Žonglování ústy s pingpongovými míčky. Od formy k obsahu. Artisté a artistky nového cirkusu představují cirkusové disciplíny a jak s nimi tvoří.* Český rozhlas: Vltava [online]. 2020 [cit. 2021-01-10]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/od-formy-k-obsahu-artiste-a-artistky-noveho-cirkusu-predstavuji-cirkusove-8382788/5>

URBAN, Pavel. *Lidé slyší cirkus a myslím si, že to bude komedie, říká vzdušná akrobatka.* Metro.cz [online]. 2016. [cit. 2021-01-10]. Dostupné z: https://www.metro.cz/rozhovor-vzdušna-akrobatka-eliska-brtnicka-cirkus-f8w-/praha.aspx?c=A160214_212450_praha-metro_lupo

Literatura

BRTNICKÁ, Eliška. *Vzdušná akrobacie jako východisko tvorby v cirkusovém umění. Umělecký výzkum akrobatického pohybu v rámci tvorby inscenace Enola*. Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Taneční umění. Nonverbální a komediální divadlo a teorie divadla, 2018.

CALLISON, Darcey, HANSEN, Pil, ed. *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Palgrave Macmillan, 2015. ISBN 978-1-137-37322-9. s. 201.

CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie I. Situace*. Praha: Akademie múzických umění, 1999.

GROYS, Boris. *The Loneliness of the Project*. In: *Going Public*. Berlin: Sternberg Press, 2010, s. 75.

HAVRÁNKOVÁ, Nikola. *Proces vzniku divadelního představení herců v Divadle Aldente*. Olomouc, 2020. Bakalářská práce. Univerzita Palackého, Pedagogická fakulta, Ústav speciálněpedagogických studií. s. 88.

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum. Základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál, 2016, s. 437.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Úvod do praktické dramaturgie*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost v Praze, 1981. s. 122.

JORDAN, Hanuš – CIHLÁŘ, Ondřej. *Orbis cirkus příběh českého cirkusu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění: Cirkoskop: Národní muzeum, 2014. s. 344.

KANN, Sebastian. *Taking back the technical contemporary circus dramaturgy beyond the logic of mimesis*. MA Thesis Theatre Studies. Utrecht University, 2016, s. 42.

KAZÍK, Ondřej. *Tvůrčí producentská skupina a proces vzniku dokumentárních filmů a pořadů v České televizi*. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, Katedra divadelních a filmových studií, 2018, s. 98.

KORYCHOVÁ, Kateřina. *Dramaturgie českého nového cirkusu – Tvorba Elišky Brtnické*. Bakalářská práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2019. s. 38.

KUBALA, Petr. *Pokušení romantické soudržnosti: Rutina a revoluce v experimentálním divadle*. Disertační práce. Brno: Masarykova Univerzita, Fakulta sociálních studií, Katedra sociologie, 2020, s. 275.

KUCZYŃSKA, Marta. *Možnosti dramaturgie představení nového cirkusu na základě analýzy specifických performancí „La Veillée des Abysses“ (James Thiérree), „Secret“ (Cirque ICI, Johann Le Guillerm) a „Le Grand C“ (Compagnie XY)*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér klaunské scénické a filmové tvorby (AKSFT), 2014. s. 47.

KUNST, Bojana. *Umělcův čas: projektová časovost*. In: *Návrat do budoucnosti*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2009. s. 284.

KVAŠŇOVSKÝ, Daniel. *(Nový) cirkus a jeho možná dramaturgie*. Bakalářská práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér fyzického divadla, Fyzické divadlo, 2019. s. 44.

LACMANOVÁ, Tereza. *Umělecké rezidence ve 21. století: případová studie*. Diplomová práce. Praha: Vysoká škola ekonomická v Praze, Fakulta podnikohospodářská, Katedra Arts managementu, 2021, s. 87.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Translated K. Jürs-Munby. New York: Routledge. 2006 [1999].

LIEVENS, Bauke. *The need to redefine*. [online]. [cit. 2021-29-02]. Dostupné z: <https://www.circusdialogue.com/open-letters-circus-1>

LIEVENS, Bauke. *The myth called circus*. [online]. [cit. 2021-29-02]. Dostupné z: <https://www.circusdialogue.com/open-letters-circus-2>

LIEVENS, Bauke. *Who Gets to Build the Future?* [online]. [cit. 2021-29-02]. Dostupné z: <https://www.circusdialogue.com/third-open-letter-circus>

LIGHTMAN, Alan. *Einstein's Dreams*. Little, Brown Book Group, 2012, s. 144.

ROMANSKA, Magda. *The Routledge Companion to Dramaturgy*. Routledge, 2015, s. 569.

SKOPALOVÁ, Eva - JANOŠČÍK, Václav. *Návrat do budoucnosti*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2009, s. 284.

STAKE, Robert E. *The art of case study research*. London: Sage, 1995, s. 192.

ŠTEFANOVÁ, Veronika - BYČEK, Alexej. *Český tanec v datech. 4/ Nový cirkus a nonverbální divadlo*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2018, s. 56.

ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Estetika a poetika současného cirkusu. Od moderního cirkusu až po současný aneb Systematické prolínání umění s cílem vytvořit umění absolutní*. Diplomová práce. Praha: Karlova univerzita v Praze, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2009, s. 128.

ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Nový cirkus jako dramatické umění: Analýza inscenací nového cirkusu jako cesta k jeho estetickému diskurzu*. Disertační práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2015, s. 229.

ŠTEFANOVÁ, Veronika. *Od formy k obsahu. Artisté a artistky nového cirkusu představují cirkusové disciplíny a jak s nimi tvoří*. Český rozhlas: Vltava [online]. 2020 [cit. 2021-01-10]. Dostupné z: https://vltava.rozhlas.cz/od-formy-k-obsahu-artiste-a-artistky-noveho-cirkusu-predstavuji-cirkusove-8382788?fbclid=IwAR3GX9TU91_14S_qGKD1pD3IebYv-XX7vng7HSPM_0_-eoCRPvElzAh6qdg.

TAIT, Peta. *Circus bodies*. New York: Routledge, 2005, s. 187.

ZÁVODSKÝ, Artur - SRNA, Zdeněk. *Úvod do divadelní vědy (teatrologie)*. Brno: Universita J. E. Purkyně v Brně – Filozofická fakulta, 1972.

Webové stránky a sociální sítě

Cirkopolis [online]. Dostupné z: <https://www.cirkopolis.cz>

Cirkus Mlejn [online]. Dostupné z: <https://cirkusmlejn.cz>

Cirqueon – centrum pro nový cirkus [online]. Dostupné z: <https://www.cirqueon.cz>

DIOD [online]. Dostupné z: <https://diod.cz>

Eliška Brtnická [online]. Dostupné z: <https://eliskabrtnicka.com>

Facebookový profil Eliška Brtnická – Cirkus Mlejn [online]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/Eliška-Brtnická-Cirkus-Mlejn-127942997281256/>

Kulturní dům Mlejn [online]. Dostupné z: <https://mlejn.cz>

Nová síť [online]. Dostupné z: <https://www.novasit.cz>

NÁZEV:

Dramaturgické principy v procesu tvorby Elišky Brtnické a kolektivu v projektu Thin Skin

AUTOR:

Bc. Kateřina Korychová

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.

ABSTRAKT:

Práce se pomocí případové studie zaměřuje na jeden konkrétní projekt, na kterém analyzuje dramaturgické principy v procesu tvorby nového cirkusu. Dramaturgie, která nevychází z žádného literárního díla či dramatu, je v práci chápána jako praxe zahrnující více funkcí a forem, které se rozkládají v čase zkoušení a navzájem se ovlivňují. Díky metodám kvalitativního výzkumu práce přináší data z terénu, která mohou pomoci pochopit problematiku do hloubky. Data získaná při zúčastněném pozorování v průběhu rezidenčních pobytů tvůrčí skupiny, z polostrukturovaných a neformálních rozhovorů s tvůrci a prací s veřejnými i interními prameny, byla kódována a následně interpretována. Práce zkoumá proces dramaturgických rozhodnutí – jak a v jakých intenzitách je ovlivňují prostorovost, spolupráce, samotný způsob práce (projektovost) i zvolený materiál (disciplína). Práce upozorňuje na důležitou funkci rezidenčních pobytů, které projekty mohou ovlivnit nejen po produkční stránce, ale po stránce estetické.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Nový cirkus, Eliška Brtnická, proces tvorby, dramaturgie

TITLE:

Dramaturgical principles in the creative process of Eliška Brtnická and Collective in the Thin Skin project

AUTHOR:

Bc. Kateřina Korychová

DEPARTMENT:

Department of Theatre and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.

ABSTRACT:

The thesis uses a case study to focus on one particular project, analyzing the dramaturgical principles in the process of creating a new circus. Dramaturgy, which is not based on any literary work or drama, is understood in the thesis as a practice involving multiple functions and forms that unfold over rehearsal time and interact with each other. Through qualitative research methods, the thesis provides data from the field that can help to understand the issues in depth. Data collected through participant observation during the residencies of the creative group, from semi-structured and informal interviews with the artists, and by working with public and internal sources, has been coded and then interpreted. The thesis explores the process of dramaturgical decisions - how and to what extent they are influenced by spatiality, collaboration, the creative process itself (projective temporality) and the chosen material (discipline). The work highlights the important function of residencies, which can influence projects not only in terms of production but also in their aesthetic.

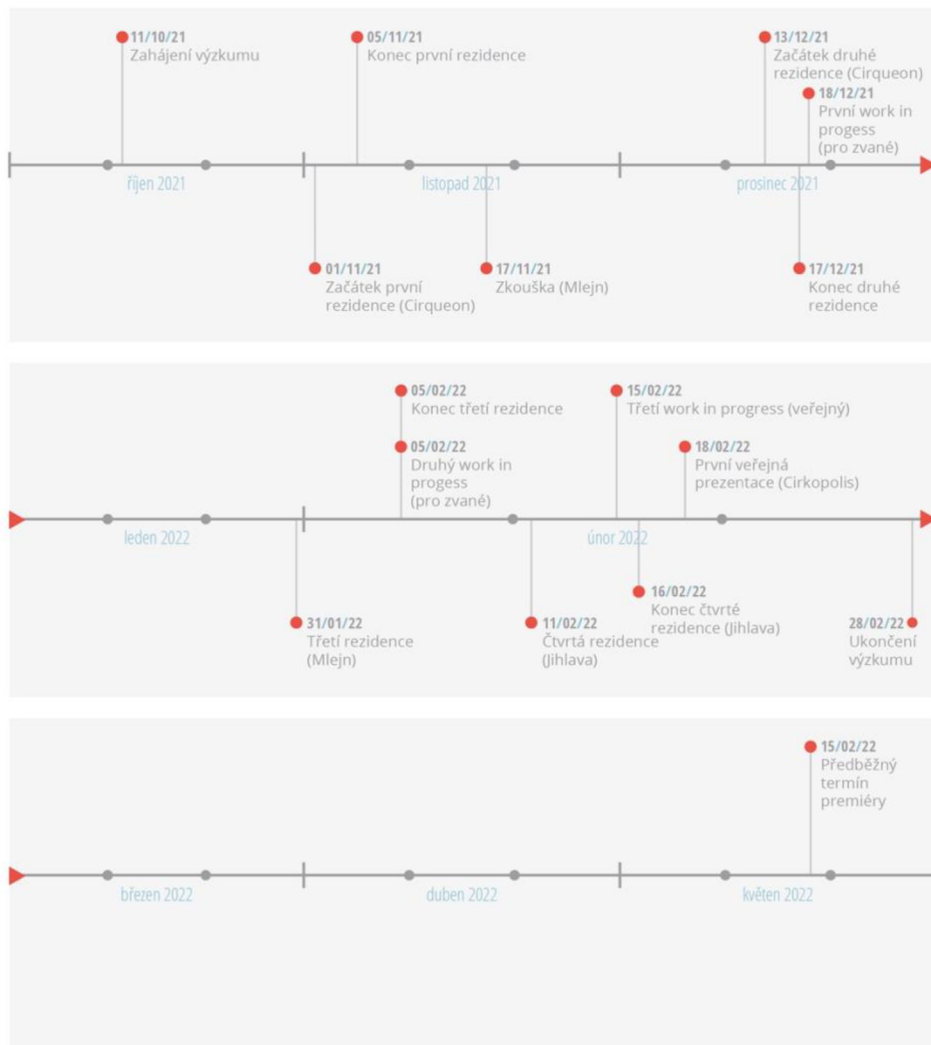
KEYWORDS:

New Circus, Eliška Brtnická, process of creating, dramaturgy

Seznam příloh

1. Časová osa zkoušení Elišky Brtnické a kolektivu
2. Fotografie ze zkoušek a work in progress

1. Časová osa zkoušení Elišky Brtnické



2. Fotografie ze zkoušek a work in progress



Zkouška v KD Mlejn

Zdroj: facebooková skupina MoveBent, autorka: Anna Benháková



Work in progress Cirqueon – centrum pro nový cirkus

Zdroj: stránky Elišky Brtnické, dostupné z: <https://eliskabrtnicka.com/other-projects/thin-skin>

Autor: Jakub Hrab

ORIGINÁL ČI KOPIE ZADÁNÍ /DIPLOMOVÉ PRÁCE

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
Filozofická fakulta
Akademický rok: 2019/2020

18 -02- 2021

Studijní program: Divadelní studia
Forma studia: Prezenční
Specializace/kombinace: Divadelní studia / Televizní
a rozhlasová studia (DSma-TRmi)

Specializace v rámci které má být VŠKP vypracována: Divadelní studia maior

Podklad pro zadání DIPLOMOVÉ práce studenta

Jméno a příjmení: Bc. Kateřina KORYCHOVÁ
Osobní číslo: F190901
Adresa: U Lázní 451/5, Praha – Lhotka, 14200 Praha 411, Česká republika
Téma práce: Dramaturgické principy v tvorbě Elišky Brtnické
Téma práce anglicky: Principles of dramaturgy in the works of Eliška Brtnická
Vedoucí práce: Mgr. Martin Bernátek
Katedra divadelních a filmových studií

Zásady pro vypracování:

Cílem diplomové práce je zmapovat a popsat tvůrčí uměleckou činnost Elišky Brtnické, zasadit ji do širšího kontextu současné tvorby nového cirkusu a pokusit se pojmenovat dramaturgické koncepty její tvorby. První kapitoly diplomové práce budou věnovány počáteční definici pojmu pro stanovení diskurzu obecně tvůrčí publikyové strategie. Práce bude vycházet převážně z publikací zahraničních autorů jako jsou Bojuna Cvejic, Guy Cools, Philippe Goudard nebo Louis Patrick Leroux. Eliška Brtnická v mnohých svých uměleckých projektech figuruje zároveň v roli performerky, režisérky a dramaturgyně, což nabízí široký rámec a možnosti analytického a teoretického bádání. Podstatná část práce se bude zabývat analýzami vybraných performancí, prostřednictvím nichž se posléze demonstrovají rozličné dramaturgické přístupy a jejich vývoj v jednotlivých uměleckých projektech. Nehledě se jednat ale jen o analýzu viděného, práce se bude zabývat i samotným uměleckým procesem tvorby.

Seznam doporučené literatury:

BRTNICKÁ, Eliška. *Videaño akrobatice jako ogulodsko tvorby a cirkusovom umění*. Umělecký výzkum akrobatického pohybu v rámci tvorby inscenace Enola. Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní a taneční fakulta, Taneční umění. Nonverbální a komediální divadlo a teorie divadla, 2018. 136 s.
GOURDARD, Philippe. *Le cirque entre l'élan et la chute: Une esthétique du risque*. Éditions espaces 34. // Le cirque au risque de l'art, E. Wallon, Arles, Actes Sud, 2002.
HOLIBKOVÁ, Jana a kol. *Český taneční slovník. Tance, balet, postdramo*. Praha: Divadelní ústav, 2001. 381 s.
JORDAN, Hannah – CHÉLAR, Ondřej. *Gravis cirkus příběhů českého cirkusu*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění: Cirkoskop: Národní muzeum, 2014. 344 s.
JOVANOVIC, Solija. *The Problem of Character in Contemporary Circus in Quebec: A thesis in the Individualized Program? Master of Arts (Individualized Program)*. Montreal: Concordia University, 2017. 102 s.
KAMN, Sebastian. *Taking back the technical contemporary circus dramaturgy beyond the logic of mimesis*. MA Thesis Theatre Studies. Utrecht University, 2016. 42 s.
HOWRS, Ilanke. *Is there any way out of here? Overl*. BASK School of Arts, 2017. 71 s.

Podpis studenta:

Datum: 15.2.2021

Podpis vedoucího práce:

Datum: 17.2.2021

Anotace

Diplomová práce se zabývá dramaturgickými procesy tvorby performance nového cirkusu. Pomocí kvalitativního výzkumu metodou případové studie autorka práce zkoumá jeden konkrétní projekt performerky Elišky Brtnické a kolektivu, na kterém analyzuje dramaturgické principy přímo v procesu tvorby. Práce se zaměřuje na proces dramaturgických rozhodnutí – jak a v jakých intenzitách je ovlivňují prostorovost, spolupráce, samotný způsob práce (projektovost) i zvolený materiál (disciplína).

Annotation

The thesis focuses on the dramaturgical processes of performance creation in the new circus. Using qualitative research with a case study method, the author of the thesis examines one particular project of the performer Eliska Brtnicka and collective, on which the author analyses the dramaturgical principles directly in the process of creation. The thesis focuses on the process of dramaturgical decisions – how and in what intensities they are influenced by spatiality, collaboration, the way of working itself (projective temporality) and the chosen material (discipline).