

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Koprezenze lidských a ne-lidských entit
v performativní praxi**

Bc. Pavlína Drnková

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Eliška Kubartová, Ph.D.

Studijní program: Divadelní studia

Olomouc 2024

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma *Koprezenze lidských a ne-lidských entit v performativní praxi* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále slibuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného či stejného akademického titulu.

Datum

.....

podpis

Ráda bych touto cestou poděkovala vedoucí práce Mgr. Elišce Kubartové, Ph.D. za čas, trpělivost a cenné rady v průběhu celého výzkumu. Rovněž si nesmírně vážím možnosti setkat se a vést dialog s pedagožkami Prof. Dr. Bojanou Kunst a Dr. Martinou Ruhsam z Institutu pro aplikovanou divadelní vědu na Justus Liebig Universität v Gießenu, které byly mou velkou akademickou i osobní inspirací. Dále děkuji Mgr. Jitce Pavlišové, Ph.D. za společné rozpravy nad tématem a praktické tipy. A v neposlední řadě jsem vděčná za podporu své rodiny a přátel.

OBSAH

ÚVOD.....	1
1. POSTLIDSKÝ OBRAT.....	9
2. NE-LIDSKÉ VE FILOZOFII.....	12
2.1 Teorie sítí aktérů (<i>Actor-Network Theory</i>).....	13
2.2 Spekulativní realismus (<i>Speculative Realism</i>).....	14
2.3 Temná ekologie (<i>Dark Ecology</i>).....	15
2.4 Nový materialismus (<i>New Materialism</i>) a vitální materialismus (<i>Vital Materialism</i>) ..	16
3. NE-LIDSKÉ V PERFORMATIVNÍM UMĚNÍ.....	19
3.1 Technika „nastavení zrcadla“	20
3.2 Časoprostor	21
3.3 Tělo jako objekt	24
3.4 Agence	26
3.5 Problém reprezentace.....	27
3.6 Koprezenze	29
4. KOPREZENCE LIDSKÝCH A NE-LIDSKÝCH ENTIT V PERFORMATIVNÍ PRAXI	32
4.1 Nesolidární přístupy.....	33
4.1.1 Animace	34
4.1.2 Mechanizace	36
4.2 Solidární přístupy.....	39
4.2.1 Přenos znalostí o ne-lidské entitě.....	39
4.2.2 Lidské tělo jako prostředek přenosu sdělení.....	42
4.2.3 Zpodobnění ne-lidské entity	45
4.2.4 Instalativní přístup	47
4.3 Výuka solidárních přístupů.....	49
4.3.1 Lee Mun Wai	50
4.3.2 Karin Pauer	52
ZÁVĚR.....	54
Seznam použitých pramenů a literatury.....	57
Prameny	57
Literatura.....	58
Elektronické zdroje	62
Seznam obrázků.....	64

ÚVOD

Jedním z definujících aspektů performativní události je podle Eriky Fischer Lichte spolupřítomnost aktérů a diváků.¹ Performance se všeobecně vyznačuje vztahy, ať už mezi diváky a aktéry, lidskými účastníky a prostředím, ve kterém se právě nachází, mezi tělesností a materiálností. Téma diplomové práce s názvem *Koprezenze lidských a ne-lidských entit v performativní praxi* vychází z této elementární povahy performance.

V současné době se v umění paralelně prosazují posthumanistické, materialistické, postkoloniální a ekokritické tendence, jejichž společným jmenovatelem je akt zpochybnění určitého typu lidské činnosti a jednání ve světě v průběhu dějin až doposud. Umělci napříč disciplínami a médii podnikají kroky ke zviditelnění a diskuzi socio-politických problémů, které jsou determinovány antropocentrickým a materialistickým přístupem ke světu. Skrze formální či obsahové prostředky ventilují vlastní názory, navrhují různá řešení krizí nebo interaktivní formou vtahují diváky do díla, které je otiskem nedokonalé společensko-politické reality. Přehodnocují i metody produkce svých děl, aby odpovídaly jejich hodnotám a cílům. Takové umění je politickým gestem, které mnohdy hraničí i s aktivismem, protože usiluje nejen o samoučelnou estetickou kvalitu či o vliv na diváctvo v jeho soukromém prožitku, ale chce primárně oslovit publikum coby síť aktérů společně utvářející žitou realitu.

Zmíněné tendence sdílí jednotný cíl, čímž je snaha o dehierarchizaci aktuálního myšlenkového paradigmatu, která se projevuje v kompozici, produkci či diskurzivní rovině díla. Zejména posthumanismus, materialismus a ekokritika kladou jako zásadní požadavek deantropocentrizaci, což v kulturní sféře není jednoduše dosažitelné kritérium. Performativní umění ve svých obvyklých podobách je ryze antropocentrickou záležitostí a je téměř nereálné jej této podstaty zbavit. Přesto se v praxi objevují případy uměleckých děl, které alespoň částečně tuto překážku překonávají. Jedním pojetím boje proti lidské sebestřednosti je zájem o vše ne-lidské. Proto vznikají díla, která se cíleně soustředí na vztah člověka a ne-lidského prostředí – různých objektů, přírodních útvarů, živlů, tvorů a spousty dalších. Jejich cílem je

¹ FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. s. 51-96. ISBN 978-80-904487-2-8.

dát větší prostor k vyjádření ne-lidským entitám, upozadit lidskou akci, nebo ji alespoň přizpůsobit přítomnosti těchto entit.

Tato diplomová práce se zabývá koprezencí lidských a ne-lidských entit v performativní praxi, tedy nejvyšší možnou formou jejich spoluexistence a kooperace. Nejprve je čtenáři zprostředkován krátký exkurz do problematiky některých současných myšlenkových směrů a teorií, jež se týkají tohoto tématu, rezonují ve veřejném prostoru a determinují tak i produkci performancí a uvažování tvůrců. Na základě osobní divácké zkušenosti pojmenovávám několik individuálních tvůrčích metod, které dělím do dvou zastřešujících kategorií *solidárních* a *nesolidárních přístupů* k zapojení ne-lidských entit do performančního tvaru. Věnuji se pokusům o dosažení stavu koprezence i vzorovým příkladům funkčního díla, jehož všechny lidské i ne-lidské složky tvoří jeden komplexní ekosystém. Mým záměrem je zasadit téma posthumanismu a deantropocentrizace do kontextu současných obrátů v uvažování o vztahu člověka a ne-lidských aktérů a následně uvést konkrétní příklady jeho reprezentace v performativní praxi. Předložená kategorizace je pouze jedním z možných nástrojů k utřebením výsledovaných projevů citlivosti vůči ne-lidskému, lze ji dále aktualizovat, jednotlivé kategorie rozšiřovat o další příklady nebo zavést zcela jinou taxonomii.

Na ploše první kapitoly je představen zastřešující termín antropocén a koncept posthumanismu, jež jsou zásadním myšlenkovým podhoubím i rámcem pro úvahy vedené v této práci. Kontextuální výklad doplňuje druhá kapitola stručným popisem filozofických směrů – teorie sítí aktérů, fenoménu temné ekologie a shrnutím základních premis spekulativního realismu a nového materialismu v průniku s materialismem vitálním a agenciálním. Každý koncept a myšlenkový směr je stručně představen a zasazen do kontextu jeho vzniku, práce ovšem není filozofického rázu, proto se zaměřuji spíše na ty aspekty, které mi pomohou popsat a vysvětlit konkrétní zkoumané performativní praxe a ozřejmit důvod dílčích tvůrčích postupů. Pozornost tak směřuji spíše na transformaci filozofických postulátů do procesu umělecké tvorby než na detailní kritiku jednotlivých myšlenkových směrů.

Třetí kapitola je zaměřena na propojení zmíněných konceptů s uměleckou činností. Obsahuje výčet opakujících se formálních i obsahových prostředků díla, jež nějakým způsobem podporují přenos posthumanistických sdělení. Otázky typu: S jakými realizačními či etickými problémy se musí umělci v rámci procesu tvorby vypořádat? Jaké taktiky volí při práci s časoprostorem performancí? Jak může být vnímáno lidské tělo? Co znamená pojem

„agence“? A jaký význam mají úvahy o reprezentaci ne-lidských entit? zodpovídá část s názvem „Nelidské v performativním umění“. Na závěr kapitoly je popsána koprezenze jako jedna z možných deantropocentrických taktik.

Na teoretickou pasáž dále navazuje kapitola věnovaná konkrétním tvůrčím metodám, rozděleným do dvou kategorií nesolidárních a solidárních přístupů. Klasifikace vznikla na základě nutnosti utřídění mých diváckých zážitků, které byly obsahově i formálně natolik rozmanité, že pro mě byly iniciativou a lákavou výzvou k jejich hlubšímu zkoumání. Některé performance ve mně vyvolaly silné emoce a pocit napojení na performery a náš sdílený ne-lidský prostor, naopak jiné byly dysfunkční a vzbudily ve mně akorát nedůvěru v inscenační tým a jeho zájem o ne-lidské. Začala jsem se postupně ptát, čím to je – jaké metody jsou v souladu s všeobecnou citlivostí tématu a které přístupy nezachází s ne-lidskými entitami s takovým respektem.

Jelikož vnímám rozdíl mezi pojmy „manipulace“, „animace“ a stavem „koprezenze“ a „dialogu“, do nesolidárních přístupů řadím *animaci* a *mechanizaci*. Obě metody záměrně rozpohybují ne-lidské entity, ať už skrze dotyk, hlas člověka nebo vliv technického aparátu. V důsledku takové akce se stává entita divadelní rekvizitou či fikční postavou (většinou navíc s antropomorfními rysy) a není rozvíjen její původní performativní potenciál. Přesto jsou některé příklady z praxe fascinujícím úkazem, že i nesolidární přístupy mohou solidárně zacházet s ne-lidskými entitami a rozvíjet situaci koprezenze.

Naopak solidární přístupy si již na počátku zkušebního procesu kladou za cíl upřednostnit ne-lidské entity a jejich přirozenou performativitu. Jednotlivé formy přístupů jsem pojmenovala podle jejich výchozí funkce. Skrze metodu *přenosu znalostí o ne-lidské entitě* umělci obeznamují své publikum o existenci, vlastnostech či významných aspektech nějaké ne-lidské entity. *Lidské tělo jako prostředek přenosu sdělení* je pojmenování procesu, kdy lidské tělo performerů slouží jako prostředník, tlumočnický či mediátor komunikace mezi ne-lidskými a lidskými entitami (publikem). *Zpodobnění ne-lidské entity* je atmosférickým přístupem, kdy je užíváno různých prostředků ke zpřítomnění, zosobnění či vytvoření pocitu přítomnosti ne-lidské entity. Poslední *instalativní přístup* jmenuje praxi na pomezí statické výstavy a performativního živého umění. Všechny přístupy mají neostré hranice, navzájem se prostupují a doplňují. Málokdy spadá nějaká performance v její celistvosti pouze do jedné ze jmenovaných kategorií.

Obecný popis přístupů doprovází případové analýzy performancí ze zahraničí, jež se primárně zaměřují na různé podoby spolupřítomnosti lidských a ne-lidských entit na scéně a na to, jak se k sobě vztahují, jak navzájem interagují. Výběr performancí, které reprezentují dané přístupy ke spolu-existenci lidského a ne-lidského elementu, je omezen mou diváckou zkušeností. Soustředím se na performance, jež jsem zhlédla mezi lety 2020 a 2024, a to primárně z oblasti západní Evropy a od tvůrců pocházejících z amerického kontinentu, kde se tyto tendence v performančním umění projevují nejvýrazněji, ačkoli podobné projekty zajisté nalezneme i mimo zmíněný kulturní okruh. V průběhu práce jsou jmenovány problémy, které jsou s trendem koprezence v teorii i praxi spojeny – od etických, filozofických, politických otázek po čistě organizační záležitosti.

Kategorie solidárních přístupů je na závěr doplněna o komparaci dvou příkladů výukových metod choreografa Leea Mun Waie a choreografky Karin Pauer. Obě osobnosti využívají ve své umělecké činnosti jiný přístup k ne-lidským entitám. Edukativním procesem Leea a Pauer jsem si sama prošla, a tudíž bude předmětem analýzy nejen formální popis podoby výuky, ale i vlastní tělesná zkušenost a prožitek. Na srovnání metod se projevuje mnoho společných zájmů, taktik, ale i rozdílností v uvažování. Z komparace taktéž vyvstává neopomenutelný aspekt potřeby dostatku času na trénink, aby na člověku zanechal vyžadované stopy. Performer se musí s přístupem nejprve seznámit a mít čas na nalezení vlastní myšlenkové a tělesné pozice ve vztahu k ne-lidským entitám.

Rozhodujícím milníkem pro volbu tématu i konkrétních příkladových studií mi byl studijní výjezd do Německa, kde jsem strávila čtyři měsíce na Institutu pro aplikovanou divadelní vědu (*Angewandte Theaterwissenschaft*) na Justus Liebig Universität v Gießenu. Pobyt mi poskytl množství studijního materiálu, zhlédnutých performancí, kontaktu s tvůrci, a především impulzů pro uvažování, které v této diplomové práci rozvíjím. Opětovné setkávání s performativním uměním, v němž jsou hlavními determinanty právě ne-lidské entity, mě přivedlo k potřebě pojmenování a utříbení viděného, čehož výsledkem je tato práce, a především nabídnutá kategorizace možných podob koprezence lidského a ne-lidského v tomto typu umění.

Jedním ze specifíků výuky na gießenském institutu je cílené propojování teorie s praxí, což je do jisté míry příznačné i pro mou diplomovou práci. Díky paralelnímu zakoušení praktické

a teoretické výuky a vlastní tvorbě performancí se člověk setkává s jiným typem myšlení, které automaticky vybízí k důslednému studiu teoretických konceptů a hledání umělecky produktivních trhlín a nerovností v jejich povrchu. Je nucen odpovídat si na otázku, do jaké míry jsou myšlenkové teorie přenositelné do životní či umělecké praxe a případně, jaké problémy, možnosti a výhody tento transfer přináší. Nahlédnutí do konkrétní umělecké praxe taktéž otevírá příležitost k dialogu s tvůrci a možnost zjišťovat jejich motivace a záměry pro tvorbu, nebo třeba i odhalovat kulturní a osobnostní specifika, se kterými každý umělec neodmyslitelně pracuje. V německojazyčné oblasti je v současné době posthumanistické umění výrazným trendem, a jelikož se jedná o prostředí, které slučuje lidi mnoha kultur a národností, je nabídka uváděných performancí opravdu rozmanitá.

Na institutu v Gießenu v současné době vyučují například Prof. Dr. Xavier Le Roy, Prof. Dr. Bojana Kunst a Dr. Martina Ruhsam, kteří se taktéž pohybují mezi teorií a praxí. Setkání se jmenovanými osobnostmi podpořilo můj zájem o tuto oblast zkoumání, obzvláště ve spojitosti s tanečně-performativním uměním, na které se všichni tři vyučující specializují. Xavier Le Roy patří mezi významné průkopníky konceptuálního tance a formátu lecture performance. Akademický zájem Bojany Kunst je opravdu rozmanitý, specializuje se na teorii tance a performance, politiku umění, genderová studia, ale i současnou filozofii. Martina Ruhsam vydala v roce 2021 publikaci s názvem *Moving Matter: Nicht-menschliche Körper in zeitgenössischen Choreografien*, za kterou získala prestižní Tanzwissenschaftspreis Nordrhein-Westfalen a která byla pro mou práci velkou inspirací.² Propojuje zde ne-lidské teorie s oblastí současné choreografie a výzkumem tělesnosti, k čemuž využívá teorii sítí aktérů Bruno Latoura nebo agenciální realismus Karen Barad, a na příkladu čtyř performancí demonstruje relevanci ne-lidských aktérů v současném tanečně-performativním umění.

K tématu posthumanismu (a s ním související koprezenze) dosud přispělo z různých perspektiv mnoho myslitelů a nelze opomenout, že má tento termín i svůj manifest, jehož autorem je Robert Pepperell³. Pro své úvahy v této práci jsem, co se týče ryze filozofických publikací, vycházela z myšlení Immanuela Kanta, Grahama Harmana, Levi R. Bryanta a dalších současných filozofů, kteří se řadí ke směru nového materialismu, spekulativnímu realismu,

² RUHSAM, Martina. *Moving Matter. Nicht-menschliche Körper in zeitgenössischen Choreografien*. Bielefeld: transcript Verlag, 2021. 316 s. ISBN 978-3-8394-5856-3.

³ PEPPERELL, Robert. The Posthuman Manifesto. In: *Kritikos*. Florida: Intertheory Press, 2005, č. 2. ISSN 1552-5112.

objektově orientované ontologii. Pro účely této práce jsem však čerpala podněty spíše z literatury, jejíž obsah přesahuje čistou filozofii, a to nejčastěji do oblasti sociologie či přímo uměnověd a teatrologie. Z perspektivy sociologa nahlíží na ne-lidské Bruno Latour, k umění pak přímo odkazují Timothy Morton, Carl Lavery, Ingeborg Reichle, Donna Haraway, Jane Bennett nebo Karen Barad. Jejich přístupy se vyznačují především multidisciplinaritou, kdy plynule přechází z oblasti genderových, environmentálních studií, fyziky, post-kolonialismu, filozofie až k umění a zase zpět.

Donna Haraway se zabývá ne-lidskými elementy, které se stávají doslova součástí našich těl a přetvářejí člověka na kombinaci lidské entity a stroje, na svého druhu kyborga.⁴ Jane Bennett je autorkou teorie vitálního materialismu a obhájí přirozenou agenci všech objektů v každodenním životě i v performativním umění,⁵ stejně jako Karen Barad (they/them), kteří si ne-lidský svět a jeho chod vysvětlují pomocí kvantové fyziky a agence malých částic. O téměř nehmáatelný svět mikroorganismů a jeho spojitosti s komplexem lidského těla v tanci a performance opírá svůj výzkum Ingeborg Reichle.⁶ Timothy Morton (they/them) vyvíjí termín hyperobjekt⁷ a promýšlí individuální způsoby, jak se vypořádat s klimatickou krizí a stavem našeho okolí.⁸ Průsečíky ekologie a performance pak mapuje zejména publikace Carla Laveryho *Performance and Ecology. What Can Theatre Do?*, do níž přispěli divadelní teoretici i tvůrci.⁹ Jednotlivé teorie a jejich přínos diskutuji podrobněji dále.

V českém prostředí se s tak rozmanitou interdisciplinární reflexí zmíněných pojmů, obzvláště napříč různými praktickými a teoretickými odvětvími, příliš neseťkáváme. K tématu posthumanismu ve vztahu k umění se obrací například Václav Janoščík, který vypracoval výbor textů o objektově orientované ontologii *Objekt*¹⁰ či spekulativním realismu *Mysl*

⁴ HARAWAY, Donna. A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. In: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991. s. 149-181.

⁵ BENNETT, Jane. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press Books, 2010. 200 s. ISBN 978-0-8223-4633-3.

⁶ REICHLER, Ingeborg. *Kunst aus dem Labor. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der Technoscience*. Vídeň: Springer Verlag, 2005. 392 s. ISBN 3-211-22234-0.

⁷ MORTON, Timothy. *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2013. 240 s. ISBN 978-0816689231.

⁸ MORTON, Timothy. *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge: Harvard University Press, 2009. 264 s. ISBN 978-0674034853.

⁹ LAVERY, Carl. *Performance and Ecology. What Can Theatre Do?* Oxfordshire: Routledge, 2021. 132 s. ISBN 9780367529734.

¹⁰ JANOŠČÍK, Václav, ed. *Objekt*. Praha: Kvalitář s.r.o., 2017. 215 s. ISBN 978-80-260-8639-0.

v terénu¹¹, dále Tomáš Hříbek, který věnoval vztahu realismu, materialismu a umění studii ve dvacátém prvním ročníku *Sešitu pro umění, teorii a příbuzné zóny*¹² či Jiří Sirůček, jemuž vyšla v roce 2022 publikace o posthumanismu v audiovizi s názvem *Neklidné hranice: Posthumanistická planetární (po)etika*¹³. Pro tuto práci jsem čerpala i z třetího čísla *Filosofického časopisu*¹⁴ Akademie věd z roku 1997, jež bylo věnováno tématu antropocentismu, environmentální etice a dalším spojitostem mezi ekologií a filozofií.

Nelze opomenout, že v posledních letech vzniklo i několik studentských diplomových prací, které se zabývají posthumanismem a ekologií v performativním umění. V roce 2021 byly obhájeny dvě magisterské práce od autorek Terezy Turzíkovej¹⁵ a Albiny Feofilaktové¹⁶, o dva roky později se k nim připojila i Tereza Richterová¹⁷, která se ve svém výzkumu zaměřila na instalativní obrat a tanec ve výstavních, galerijních, muzejních prostorech. Poslední dvě zmíněné autorky navíc přispěly každá svou studií do kolektivní publikace s názvem *Aktuální tanečnický diskurz: Obraty v současném tanci*, v níž se Richterová věnuje právě postlidskému obratu a Feofilaktova ekologickému obratu v současném tanci a performance.¹⁸ Vznik několika absolventských (bakalářských i magisterských) prací v průběhu posledních tří let, jež se zabývají tématem posthumanismu, jeho následkům a projevům, je důkazem jeho postupně sílicího vlivu i na akademické prostředí. Tato diplomová práce chce doplnit českou publikační krajinu o perspektivu studia vztahu mezi lidskými a ne-lidskými aktanty, které se podrobně nevěnuje ani jeden ze jmenovaných titulů.

I vzhledem k inkluzivnímu charakteru diplomové práce věnuji tento odstavec vysvětlení mé práce s jazykem. Mezi zmíněnými autory publikací, umělci, teoretiky, vědci jsou muži, ženy

¹¹ JANOŠČÍK, Václav; LIKAVČAN, Lukáš a Jiří, RŮŽIČKA, eds. *Mysl v terénu: Filosofický realismus v 21. století*. Praha: VVP AVU, 2017. 196 s. ISBN 978-80-87108-72-7.

¹² HŘÍBEK, Tomáš. Realismus, materialismus a umění. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. Praha: Akademie výtvarných umění, roč. 21 (2016), s. 38-66. ISSN 1802-8918.

¹³ SIRŮČEK, Jiří. *Neklidné hranice: Posthumanistická planetární (po)etika*. Praha: Display, 2022. 164 s. ISBN 978-80-907883-6-7.

¹⁴ *Filosofický časopis*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, roč. 45 (1997), č. 3. s. 361-544. ISSN 0015-1831.

¹⁵ TURZÍKOVÁ, Tereza. *Performance a posthumanismus. Hledání nových modů života v umění*. Brno: Masarykova univerzita, 2021. Filozofická fakulta. Katedra divadelních studií.

¹⁶ FEOFILAKTOVA, Albina. *Ekologický obrat v současném tanci a performanci*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2021. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta. Filmová, divadelní, televizní a rozhlasová studia.

¹⁷ RICHTEROVÁ, Tereza. *Dialogy s prostorem. Taneční tělo v muzeích, galeriích a výstavních prostorech*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2023. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta. Teorie a dějiny divadla, filmu a masmédií.

¹⁸ PAVLIŠOVÁ, Jitka a kol. *Aktuální tanečnický diskurz. Obraty v současném tanci*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2021. 118 s. ISBN 978-80-244-6006-2.

i nebinární a trans osoby, proto v některých případech budu užívat zájmeno „oni/jim“ (z anglického *they/them*). Jen z důvodu čtenářské přívětivosti užívám ve všeobecném označení umělců*kyň, performerů*rek, tvůrců*kyň a mnoha dalších generické maskulinum, i když jsem si vědoma jeho limitů. Nejedná se o akt diskriminace či neúcty k genderové rozmanitosti, nýbrž jen o technickou pomůcku pro uchování plynulosti textu. Jelikož pracuji primárně se zahraniční literaturou, kde se vyskytují již ustálené cizojazyčné termíny, pro něž neexistují funkční české ekvivalenty, uchyluji se k počešťování anglických výrazů (např. *agence*), případně k použití anglického termínu v původní podobě tam, kde nevidím vhodný český ekvivalent. V případě nutného překladu do češtiny uvádím anglický, německý originál v závorce nebo v poznámce pod čarou. Názvy děl, performancí, workshopů, konferenčních příspěvků a publikací ponechávám v jejich původním znění.

Mým cílem v této práci je otevřít diskusi na téma posthumanismu a tendence koprezenze lidského a ne-lidského v rámci performativních událostí, která má velké zastoupení v zahraniční umělecké praxi a v České republice se pomalu etabluje.¹⁹ Skutečnost, že tento typ teoretické reflexe je v českém prostředí teprve v zárodku, dokazuje mimo jiné i to, že mnoho stěžejních publikací na toto téma nemá český překlad, a mnoho klíčových pojmů ani český ekvivalent. V oblasti performance se pak snaha o emancipaci ne-lidských entit stává velmi oblíbeným uměleckým postojem, který však přináší i problematický etický rozměr, jenž je potřeba vystavit bližšímu zkoumání. Proto považuji za důležité se tématem zabývat a přenášet živou diskusi i do českého kontextu, do oblastí performativní praxe a teorie.

¹⁹ Za příklady v české performativní praxi lze považovat většinu performancí s ekologickým přesahem. Mohu uvést například performance *Callin' Gaia* od Dočasné Company, *Reality Surfing* od uskupení PYL nebo choreografii *Being and Becoming* Mířenky Čechové.

1. POSTLIDSKÝ OBRAT

V současné době se celá společnost ocitá v nelehké situaci, kdy je Země sužována globálním oteplováním a jinými následky poškození životního prostředí. Civilizace je denně ovlivňována teplotními výkyvy, ekologickými katastrofami, ale i sociálními konflikty a nemocemi napadajícími imunitní systém i psychiku jedince. Ekologická krize, válečné konflikty, sociální otřesy i nebezpečí spojená s vývojem nových technologií či chemických zbraní jsou všechno problémy vyvolané především lidskou činností. Velká část společnosti si už uvědomila vinu lidské rasy na těchto polykrizích, nicméně globalizovaný západní svět, jemuž prozatím většinou vládne neoliberalismus a kapitalistické nastavení, znemožňuje jedincům plně bojovat o nápravu celého ekosystému. I přesto z davu vystupují lidé v čele s vědci, ekology, filozofy, sociology, umělci a dalšími, kteří hledají vlastní cesty, jak tuto situaci řešit, jak proniknout do veřejného prostoru a v důsledku třeba i prolomit mocenské struktury této materiálně orientované společnosti.

Právě vlivem zmíněných celospolečensky palčivých událostí se na konci 20. století začal rozvíjet nový proud myšlení zvaný *posthumanismus*. Termín použil již v roce 1977 egyptsko-americký spisovatel Ihab Habib Hassan v článku s názvem „Prometheus as Performer: Towards a Posthumanist Culture?“. Autor pracoval s postavou Prométhea jako s metaforou čehosi mezi pozemským a božským, jako spojením vědy a představitosti, mýtu a technologie, ztělesněním racia, a tudíž posthumanistickým vzorem. Posthumanismus je podle Hassana průsečík, kde se tyto protichůdné aspekty naší reality setkávají, a myšlenkový směr, v jehož rámci člověk ztrácí privilegovanou pozici ve světě, který dříve ovládal.²⁰ Slovy Jaye Davida Boltera: „Posthumanistická teorie proklamuje novou epistemologii, která není antropocentrická, a proto nestaví na karteziánském dualismu. Snaží se narušit tradiční hranice mezi člověkem, zvířetem a technologií.“²¹ Lidský subjekt ztrácí v očích posthumanistů nadřazenost a je chápán pouze jako součást a nesobecký člen přírodního světa.

Ke zformování posthumanismu přispělo několik zlomových událostí, jež rámuji počátek moderních dějin lidstva. Velký zlom způsobila průmyslová revoluce, jež byla zahájením

²⁰ HASSAN, Ihab. Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture? In: *The Georgia Review*. Athény: Georgia Review, roč. 31 (1977), č. 4. s. 830-850. ISSN 00168386.

²¹ BOLTER, Jay David. Posthumanism. In: *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy*. Online. Hoboken: John Wiley & Sons, 2016. s. 1. [cit. 28. 9. 2023]. Dostupné z: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/9781118766804.wbiect220>.

nekončícího technologického vývoje.²² Vynálezy a konstrukce strojů určených pro dopravu, stavbu, provoz domácností, komunikaci, ale i válku či těžbu rozpoutaly řetězec událostí, pro které se z dnešní perspektivy dočkávají kritiky: znečištění životního prostředí, bezhlavá těžba, tragické havárie, kácení lesů, hubení živočichů, hromadění odpadu, chemické katastrofy a jiné formy pustošení Země byly a stále jsou výsledkem počínání moderního/civilizovaného člověka, který má v rukou nebezpečné zbraně v podobě překotného, často neregulovaného technického pokroku. Teprve až ztráta (svobody, blízkých, majetků či přírodních krás) nebo akutní hrozba (předesílající jakoukoliv ze jmenovaných ztrát) přivedla některé jedince k sebereflexi a s ní souvisejícímu myšlenkovému – *postlidskému obratu* (*posthuman turn*).

V zahraničí, a to konkrétně v západních státech Evropy či v Severní a Jižní Americe, se posthumanistické tendence projeví dříve nežli v České republice, která byla ještě v druhé polovině 20. století sužována totalitním režimem. Intelektuálové západních zemí reagovali na specifickou situaci, kdy si tehdejší společnost procházela obdobím restrukturalizace a reflexe nedávných válečných hrůz, které zanechaly na lidech i krajině hluboké šrámy. Současně rapidně rostla míra vzdělanosti, vznikalo mnoho institucí, které podporovaly veřejnou diskuzi, vzdělání, cestování a rozvoj vědy. Probíhaly debaty v médiích, vznikaly filozofické či sociologicky orientované texty, pořádaly se tematické konference, které se vyjadřovaly ke vztahu člověka a přírody. Změnu pohledu člověka na svět mikroorganismů přineslo i hledání nutného řešení několika virových pandemií (od různých kmenů chřipky, přes cholera, tyfus a další). Byly zahájeny první cesty člověka do vesmíru, kdy konečně spatřil Zemi z naprosto jiného a nového úhlu pohledu. Lidé pokořili gravitaci a utvrdili se nebo přehodnotili své poznatky o světě, což akorát přispělo jejich aktuálnímu pocitu všemoci a nadvlády nad vším ne-lidským. Environmentální hnutí se dostávala v druhé polovině 20. století do povědomí širší veřejnosti například i s prvními oslavami mezinárodního Dne Země v roce 1970.²³ Nacházela i institucionální zastřešení v podobě Greenpeace, Světového fondu na ochranu přírody, Rainforest Alliance atd. Nejen tyto události působily na změnu lidské perspektivy, umocnily snahu být blíže k přírodě, která je záhadná, lákavá, nebezpečná, ale i přesto krásná, potřebná, a je tudíž hodna ochrany a péče.

²² TRISCHLER, Helmuth. The Anthropocene. A Challenge for the History of Science, Technology, and the Environment. In: *NTM Zeitschrift für Geschichte der Wissenschaften, Technik und Medizin*. Online. Basel: Birkhauser Verlag, roč. 24 (2016) [cit. 2. 10. 2023]. ISSN 1420-9144. Dostupné z: <https://link.springer.com/article/10.1007/s00048-016-0146-3#citeas>.

²³ *Earth Day Network*. Online. Washington [cit. 2. 10. 2023]. Dostupné z: <https://www.earthday.org/history/>.

V současné době dochází k eskalaci již v minulosti rezonujících problémů, čemuž přispěla i nedávná koronavirová pandemie a neustálá přítomnost válek a občanských nepokojů v různých částech světa. Elementární ekologické smýšlení společně s udržitelností a bojem za zdraví ducha a přírody se postupně stalo až jakýmsi trendem. Do psychologických slovníků přibyly termíny jako environmentální žal, ekologická úzkost či technostres. I proto se posthumanistické myšlení přirozeně promítá do umění a performativní sféry v České republice a v ještě větší míře v zahraničí. Tato tendence čerpá a pramení ze strachu a traumat, které v lidech denně v souvislosti se změnami podoby naší existence ve světě rezonují, mění naše chování i myšlení. V umění tyto emoce a mentální stavy nalézají ventil. Kulturní sféra iniciuje široké diskuze, které pomáhají s vyrovnáním se se současnou situací a otevírají prostor ke hledání účinného řešení, jak se těmto výzvám individuálně nebo skupinově postavit.

2. NE-LIDSKÉ VE FILOZOFII

Studium pozice člověka v ekosystému je velké téma napříč různými humanitními a interdisciplinárními obory od sociologie, filozofie, ekologie až po etiku či politiku. V oblasti filozofie navíc vzniká řada vědeckých hybridů jako například *filozofická ekologie*, jejímž cílem je zkoumání kořenů ekologické krize, které hledá ve všech strategiích civilizace, ve vztahu člověka k přírodě a v lidské činnosti i představách o smyslu bytí. Filozofická ekologie se dotýká nejen filozofických či ekologických otázek, ale i etiky, jelikož apeluje na přijetí odpovědnosti za lidské činy a navrhuje poměrně striktní řešení jejich následků.²⁴ Posthumanistické myšlenky stojí všeobecně v základu hned několika postmoderních filozofických směrů, jejichž elementární úvahy jsou předmětem této kapitoly. Na úvod bude představeno několik pojmů, se kterými často zachází všechny níže zmiňované směry a teorie.

Zastřešujícím termínem dnešní doby je *antropocén* jinak nazývaný též jako „věk člověka“ (*Age of Humans*). Jedná se o označení aktuálního geologického období, kdy jsou zemské změny ovlivňovány převážně lidskou činností – aktivita člověka se stala hybatelem geologických a klimatických procesů. Helmuth Trischler představuje v eseji s názvem *The Anthropocene* dva historické milníky, které lze považovat za počátek antropocénu. Prvním je období neolitické revoluce (asi dvanáct tisíc let nazpět), kdy se společnost kočovných lovců a sběračů přeměnila ve společnost usedlou, životně závislou na zemědělství.²⁵ Osídlili velkou část dříve nedotčených přírodních ploch, kultivovali rostliny k vlastnímu užitku a domestikovali zvířata. Lidské zásahy způsobily, že proces směny mezi přírodou a člověkem se stal z hlediska užitku jednostranným. Neolitická revoluce přinesla náboženství, které se postupem let z polyteismu vyprofilovalo ve víru v jedno (často i polidštěné) božstvo. Druhým možným počátkem antropocénu mohla být podle Paula Crutzena a Eugena Stoermera – prvních průkopníků pojmu antropocén – doba průmyslové revoluce, industrializace a mechanizace na přelomu 18. a 19. století, jež měla zřejmě výraznější efekt na stav životního prostředí a společnosti nežli přeměna lidského druhu ze sběračů v zemědělce.²⁶

²⁴ KOHÁK, Erazim. Fenomenologie a ekologie – opora a spoluzávislost. In: *Filosofický časopis*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, roč. 45 (1997), č. 3. s. 363-379. ISSN 0015-1831.

²⁵ TRISCHLER, Helmuth, cit. 22.

²⁶ CRUTZEN, Paul J. a STOERMER, Eugene F. The Anthropocene. In: *Global Change Newsletter*. Stockholm: International Geosphere-Biosphere Programme, č. 41 (2000), s. 17-18. ISSN 0284-5865.

Akt takového pojmenování doby, ve které nyní žijeme, je výsledkem reflexe vlastní činnosti a jejích následků. Antropocén byl zároveň vždy úzce spjat s určitou tendencí privilegovat člověka a stavět ho do opozice vůči okolním objektům a přírodě v tom smyslu, že byl chápán jako jedinečná bytost obdařená možností uvažovat, jednat a rozhodovat o svých činech i ve vztahu k okolním entitám. Prohloubila se tak dichotomie mezi tzv. subjektem, tedy živým a jednajícím tvorem, a pouhým bezbranným objektem. Povahou jejich vztahu se zabývali myslitelé v čele s Immanuelem Kantem již s nástupem osvícenství. Kant pojímal objekty jako výsledky lidské představivosti, které jsou determinovány lidskou optikou a tím, jaké vlastnosti jim na základě vlastních zkušeností a kapitálu člověk přisoudí. Člověk ale není schopen ze své podstaty vnímat objekty „takové, jaké jsou“ v jejich celistvosti, vidí jen jejich reprezentaci.²⁷ Tímto poznatkem vrazil Kant pomyslný klín mezi lidi a ne-lidské entity, umístil je do odlišných světů, odkud nejsou schopni dojít ke vzájemnému porozumění.

Romantismus, který oslavoval individualitu rozpolceného básníka unikajícího z hektického města do přírody, kde našel klid, procitnutí a především krásu, tuto propast rozšířil. Timothy Morton věnovali tomuto postoji přednášku, kterou nazvali „Beautiful Soul Syndrome“ (*Syndrom krásné duše*).²⁸ Vycházeli z Hegelova principu krásné duše, který aplikovali na stav současné společnosti, jež je tímto v romantismu vzniklým ideálem dosud poznamenaná. Stále si přírodu idealizuje, estetizuje a přehlíží již dlouho viditelné živelné pohromy, poškození ekosystému, úhyn živočichů a mnoho dalších krizí způsobených lidskou činností. Moderní člověk se pak přirozeně odcizil od přírody a vybudoval si vlastní antropocentrický svět, kde egocentricky upřednostňuje sebe, své potřeby a chytře nad potřebami všeho ne-lidského. A právě vztah mezi subjektem a objektem, lidským a ne-lidským, živým a neživým, kulturou a přírodou stojí v základu všech dále popisovaných teorií.

2.1 Teorie sítí aktérů (*Actor-Network Theory*)

V 80. letech minulého století představil francouzský sociolog a filozof Bruno Latour společně se svými kolegy Johnem Lawem a Michaellem Callonem z Centre de Sociologie de l'Innovation v Paříži *teorii sítí aktérů* (ANT), jež se později stala hojně užívaným metodologickým nástrojem k analýze vztahů a relačních vazeb ve společenských a přírodních strukturách a jejich

²⁷ KANT, Immanuel. *Kritika čistého rozumu*. Praha: Oikoymenth, 2001. 568 s. ISBN 80-7298-035-1.

²⁸ MORTON, Timothy. *Beautiful Soul Syndrome*. A lecture for the seminar “A Cultural Prehistory of Environmentalism”. Online. California: University of California, Los Angeles, 20. 5. 2009 [cit. 30. 10. 2023]. Dostupné z: <https://www.scribd.com/document/15605734/Beautiful-Soul-Syndrome>.

vzájemných prunicích.²⁹ Teorie dělí celospolečenský systém na tři heterogenní celky – lidi, objekty a instituce, které jsou na sobě navzájem závislé, a tudíž i pro fungování společnosti nepostradatelné. Tyto celky Latour nazývá aktéry, což vychází z anglického „actors“ (v doslovném překladu „herci“). Podle Latoura „když mluvíme o herectví a „herci“, není nikdy zcela jasné, kdo nebo co přesně hraje, protože herec není na scéně nikdy sám. Hraní se tak stává nepřehlednou situací, kdy je prakticky nemožné bezpečně říct, kdo je původcem konkrétní akce.“³⁰ Český pojem „herec“ se však v kontextu ANT příliš neužívá. „Aktér“ lépe vystihuje podstatu Latourova konceptu, jelikož s anglickým „actors“ zachází spíše ve smyslu sociálních aktérů a hybatelů děje. Aktéři jsou navzájem propojeni a společně tvoří rozmanitou rhizomatickou síť. Přínos této teorie pro přítomnou práci tkví především v zahrnutí ne-lidských entit do komplexního systému, postavení objektů naroveň lidem a v uznání jejich vlivu a performativní síly. Jednalo se o první krok k emancipaci ne-lidských entit v rámci konkrétního myšlenkového systému, ke kterému se později vyjadřovalo mnoho dalších filozofů i ti, které dále jmenuji v této práci.

2.2 Spekulatívni realismus (*Speculative Realism*)

Mezi záplavou realismů, které se definují různými přívlastky, od kritického, naivního, nového či agenciálního realismu, se v novodobé filozofii prosadil i *realismus spekulativní*. Navazuje taktéž na teorii sítí aktérů. Podstata tohoto filozofického směru spočívá v odmítnutí pragmatického a neomylného lidského pohledu na svět: „(...) spekulativní realisté chtějí přijít s realistickou či materialistickou pozicí, musí se především vyrovnat s problémem korelacionismu; to znamená, že musí ukázat, jakým způsobem je možné postulovat objektivitu (realitu) nezávisle na subjektivním zprostředkování.“³¹ Vychází z tvrzení, že člověk přichází na svět již zaslepen a uvězněn v korelátu – neustále se k něčemu usouvztažňuje, je determinován znalostmi, které mu byly někým/něčím jiným předány a není tudíž schopen komplexního poznání. Spekulatívni realisté chtějí opustit tzv. *korelační kruh* vzájemné závislosti objektu na subjektu a osvobodit tak obě entity od nutnosti souběžné existence, vlivu a poznání.

²⁹ RUHSAM, Martina, cit. 2, s. 77-86.

³⁰ Přeloženo z anglického: „To use the word ‚actor‘ means that it’s never clear who and what is acting when we act since an actor on stage is never alone in acting. Play-acting puts us immediately into a thick imbroglio where the question of who is carrying out the action has become unfathomable.“ LATOUR, Bruno. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press, 2007. s. 46. ISBN 978-0199256051.

³¹ JANOSČÍK, Václav. Území a mapa. Spekulatívni myšlení a problém grand dehors. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. Praha: Akademie výtvarných umění, roč. 21 (2016), s. 15. ISSN 1802-8918.

Mezi zástupce a průkopníky spekulativního realismu patří především Graham Harman, Ray Brassier, Iain Hamilton Grant a Quentin Meillassoux, kteří vystoupili se svými příspěvky ke spekulativnímu realismu v dubnu roku 2007 na londýnské konferenci na Goldsmiths' College, jež se svým přínosem zapsala do dějin novodobé filozofie. Spekulativní realismus vznikl kolektivním uvažováním zmíněných filozofů, a přesto není popsateľný a zastupiteľný jednou koherentní a všudypřítomnou definicí. I když se všichni zástupci řadí k jednomu myšlenkovému směru, jejich perspektivy se v mnohém liší. Podle Iaina Hamiltona Granta je příroda neustálým procesem, je responzivní, a proto jí nelze porozumět. Quentin Meillassoux naopak přisuzuje neschopnost poznání reality tomu, že je člověk od narození determinován poznatky druhých a není tak schopen se oprostít od konfliktu mezi pravdou objektivní a subjektivní. Ray Brassier reprezentuje nihilistickou pozici a obrací se k procesu zániku světa jako k jediné jisté pravdě a cíli. Dle něj jsou věda a filozofie pouze spekulativní nástroje, jejichž cílem není postulovat nevyčerpatelné pravdy o světě, nýbrž pouze mapovat celý proces vývoje a proměn světa a civilizace.³²

Čtveřici filozofů uzavírá Graham Harman, který se zabývá především takzvanou objektivě orientovanou ontologií (*Object Oriented Ontology*, dále jen OOO), jež se soustředí na objekty z hlediska jejich fenomenálního bytí. Jelikož OOO vychází ze základních tezí spekulativního realismu, zpochybňuje komplexní lidské poznání a klade důraz na existenci externího, námi nezmapovaného světa plného objektů. Navíc upozorňuje na stav, kdy se objekty jeví člověku naprosto odlišně než sobě samým navzájem. Zástupci OOO se staví proti antropocentrické ontologii a dichotomii mezi subjekty a objekty a místo nich postulují bytí jako nehierarchizovaný komplex různorodých, rozličně interagujících jednotlivin.³³

2.3 Temná ekologie (*Dark Ecology*)

Mezi spekulativní realisty jsou občas chybně řazeni i Timothy Morton, jež jsou autory například konceptu *hyperobjektu* či *temné ekologie*. Jejich úvahy vychází z kritiky syndromu krásné duše, kdy lidé touží po vznosné imerzi s přírodou, která je krásná a současně záhadná a člověku vzdálená. Podle Mortona si přírodu stále idealizujeme a hledíme na ni s pocitem

³² HARMAN, Graham. *Speculative Realism*. A lecture for The Institute of Art and Ideas. Online. Wales: The Institute of Art and Ideas, 10. 2. 2021 [cit. 5. 11. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=2voNdhpfbm0>.

³³ JANOSČÍK, Václav, cit. 10, s. 13-20.

melancholie, ve skutečnosti však to, co nazýváme přírodou, je pouze projekcí našich představ o ní. I když jsou oblasti, které dosud vypadají krásně, zdravě, až kouzelně, lidským zapříčiněním příroda chřadne a stále častěji se setkáváme s ekologickými katastrofami, které jsou pouze nejviditelnějším důsledkem lidské exploatace životního prostředí či jakousi obranou proti lidské činnosti. Lidé však mají tendenci být vůči této ošklivosti slepí a přírodu si doposud spojují především s oním malebným romantickým ideálem. Temná ekologie naopak přijímá i temnou, umírající stranu přírody, se kterou se dennodenně setkáváme. „Překonává dilema krásné duše nikoli tím, že druhého promění v já, ale naopak tím, že nechá věci tak, jak ve skutečnosti jsou.“³⁴ Podle Mortona bychom se měli neustále konfrontovat s temnou stranou přírody a s negativními emocemi, které přináší, protože jsme její součástí. A jen pravidelný kontakt s touto bolestí přírody nás může donutit něco dělat. „Nemůžeme truchlit pro životní prostředí, protože jsme k němu hluboce připoutáni – jsme to my.“³⁵

Koncept hyperobjektu na rozdíl od temné ekologie, jež odkazuje k polynodální síti vztahů, popisuje konkrétní objekty, které většinou nesou poměrně abstraktní pojmenování, ale jsou reálné a dosahují tak obrovských časových či prostorových dimenzí, že je nelze spatřit v jejich celistvosti. Morton hovoří o takzvané *interobjektivitě* (*interobjectivity*), čímž rozumí interakci mezi objekty navzájem i mezi objekty a lidmi. Hyperobjekty mají velký dopad na žitou realitu, který nelze ignorovat, stejně tak jako lidé ovlivňují svým chováním skutečnost hyperobjektů.³⁶ Exemplárním příkladem hyperobjektu je podle Mortona globální oteplování, dále pak ekosystém, internet, odpad a mnoho dalších.³⁷

2.4 Nový materialismus (*New Materialism*) a vitální materialismus (*Vital Materialism*)

Na přelomu milénia se vyvíjel interdisciplinární myšlenkový směr zvaný *nový materialismus*, ke kterému se dodnes hlásí filozofové jako Manuel DeLanda, Karen Barad, Rosi Braidotti, Sara Ahmed, Donna Haraway, Jane Bennett, Vicki Kirby a mnoho dalších. Jedním ze stěžejních východisek tohoto filozofického uvažování je snaha o změnu perspektivy ve vnímání materiálního světa a o vyvrácení mýtu, že hmota je pouze pasivní entitou bez jakékoli agence.

³⁴ Přeloženo z anglického: „It gets over the dilemma of the beautiful soul, not by turning the other into the self, but perversely, by leaving things the way they are.“ MORTON, Timothy, cit. 8, s. 196.

³⁵ Přeloženo z anglického: „We can't mourn for the environment because we are so deeply attached to it – we are it.“ Tamtéž, s. 186.

³⁶ Pojem interobjektivita má velký význam i pro objektově orientovanou ontologii. HARMAN, Graham. *Morton's Hyperobjects and the Anthropocene*. A lecture for Sonic Acts. Online. Kirkenes: Samfundshuset Kirkenes, 26. 11. 2015 [cit. 6. 11. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Id4FF7JO2wU>.

³⁷ MORTON, Timothy, cit. 7.

Podle nových materialistů jsou všechny objekty naopak komplexní, dynamické, organizované struktury, jejichž nejmenší části spolu navzájem produktivně interagují.³⁸

Pod nový materialismus spadá i teorie *vitálního materialismu*, které se zevrubně věnuje americká filozofka Jane Bennett. Tento typ materialismu spočívá v rozvíjení větší citlivosti vůči *zevnějšku* (*out-side*), který však jako lidé zažíváme pouze zprostředkovaně, nepřímo přes vlastní aporetické vjemy a dojmy. Bennett v knize *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* píše: „Vitalní materialisté se snaží setrvat v těch momentech, kdy se ocitnou fascinováni objekty, berou je jako vodítka k materiální vitalitě, kterou s nimi sdílejí. Tento pocit podivné a neúplné shody s vnějším světem může přimět vitalní materialisty, aby zacházeli s ne-lidmi – se zvířaty, rostlinami, zemí, dokonce i s artefakty a komoditami – opatrněji, strategičtěji a ekologičtěji.“³⁹ Bennett zde představuje několik termínů, jež doplňují její teorii o takzvané *vibrující hmotě* (*vibrant matter*). Popisuje dva všudypřítomné časoprostorové aspekty – již zmíněný *zevnějšek* a *sílu věcí* (*thing-power*), což je „zvláštní schopnost neživých věcí animovat, jednat, vytvářet dramatické i velmi subtilní efekty“.⁴⁰ Každý objekt, materiál i částice jsou podle Bennett vibrující hmotou, která se shromažďuje do asambláží, jejichž struktura není hierarchická, nýbrž každá hmota tvořící jejich součást je hnána vlastní vnitřní silou a je současně ovlivňována vnějšími vlivy. Síla věcí by se dala připodobnit ke *conatu* (*conatus*) Barucha Spinozy, jež definuje jako vrozený pud pro zachování a vývoj vlastní existence přirozeně drímající v každé materii (lidské i ne-lidské).⁴¹ Bennett usiluje o změnu perspektivy, kdy i například analýza politických událostí nabyde jiné podoby, když objektům přiznáme jejich sílu. Takový přesah demonstruje na příkladu deodantu – zvířete nebo předmětu, který v rámci soudního řízení propadl v dřívějších dobách anglické koruny, protože způsobil smrt člověka.⁴²

³⁸ SCHNEIDER, Rebecca. New Materialisms and Performance Studies. In: *The Drama Review*. Cambridge: Cambridge University Press, roč. 59 (2015), č. 4, s. 7-17. ISSN 1531-4715.

³⁹ Přeloženo z anglického: „Vital materialists will thus try to linger in those moments during which they find themselves fascinated by objects, taking them as clues to the material vitality that they share with them. This sense of a strange and incomplete commonality with the out-side may induce vital materialists to treat nonhumans – animals, plants, earth, even artifacts and commodities—more carefully, more strategically, more ecologically.“ BENNETT, Jane, cit. 5, s. 17-18.

⁴⁰ Přeloženo z anglického: „Thing-Power: the curious ability of inanimate things to animate, to act, to produce effects dramatic and subtle.“ Tamtéž, s. 6.

⁴¹ Tamtéž, s. 2-23.

⁴² Tamtéž, s. 9-10.

Nový materialismus a teorie s ním spjaté se v mnohém prolínají s performančními studii, které analyzují performativní události v jejich celistvosti. Zabývají se i materiální složkou díla, proto je analýza její performativity, dynamického potenciálu a vztahů dílčích hmotných i nehmotných aspektů jedním z možných metodologických nástrojů pro zkoumání interakčních schémat lidského a ne-lidského.

3. NE-LIDSKÉ V PERFORMATIVNÍM UMĚNÍ

Novodobé obraty v myšlení, mezi které řadím například afektivní obrat, ne-lidský, postlidský, ekologický, ekokritický obrat (jindy nazývaný jako „eco-poco“, tedy postkoloniální-ekokritický obrat), se promítly i do současné podoby divadla, performing arts a tance.⁴³ Zejména s koncem dvacátého století bylo performativní umění vnímáno ve veřejném prostoru jako platforma k vyjádření názorů, ke sdílení vlastních myšlenek či dokonce k prezentaci výzkumu. Umění mělo silnou socio-politickou funkci. Hranice mezi uměleckými kategoriemi a žánry se začaly stírat, performativní umění nenacházelo své místo pouze v divadlech, ale i v galeriích, industriálních budovách a intervenovalo i do veřejného prostoru – bylo lidem blíže, mluvilo k nim nezprostředkovaně, napřímo. V reakci na aktuální dění se autoři stavěli za kritiku individuálních politických poměrů, antropocentrismu, v západních zemích například kapitalismu, kladli důraz na boj za klima a hledali východiska z environmentální krize. S přelomem století se toho příliš nezměnilo, naopak některé debaty nabraly na intenzitě. S přibývajícými přírodními katastrofami a diskuzemi nad plněním mezinárodních klimatických vizí se stalo téma ekologie a řešení klimatické krize často skloňovaným tématem dneška.

V úvodu ke knize *The 2051 Munich Climate Conference*, která vznikla na základě příspěvků ze stejnojmenné konference konané v roce 2021 v Mnichově, píše kolektiv autorů: „Zatímco se dnes stalo klima hlavním tématem v umění, metody, jak se v umělecké sféře zabývat klimatickými změnami, se stále vyvíjejí. Změna klimatu je jako společenský problém nehmotná. Zejména jako divadelní tvůrci se ve vztahu ke klimatu potýkáme v „našem“ médiu s překážkami, jako je inherentní antropocentrismus v divadle a obtížnost zařadit tak rozsáhlé a složité téma do dramaturgie, která je názorná a zjednodušeně řečeno dává smysl, vytváří diskurz spíše produktivním než nadbytečným způsobem. Pokud chcete dělat divadlo, které se zabývá klimatem, jak to uděláte?“⁴⁴ Lze deantropocentrizovat ryze antropocentrické médium? Jak zacházet s lidským divadelním jazykem, lidskými aktéry a diváky? Jak deklamovat

⁴³ SCHNEIDER, Rebecca, cit. 38, s. 8.

⁴⁴ Přeloženo z anglického: „While climate has become a mainstream topic in the arts today, the methods of engaging with climate change in the artistic realm are still being developed. Climate change as a problem for society is intangible. As theatre makers especially, the engagement with climate in ‘our’ medium is confronted with hurdles such as the inherent anthropocentrism in theatre and the difficulty of fitting such a vast and complex issue within a dramaturgy that is portrayable and, to put it simply, makes sense and adds to the discourse in a productive rather than redundant way. If you want to make theatre that engages with the climate how do you do that?“ HEISEL, Benno, SPIELMANN, Theresa, WEHRL Andreas a Christina, WEHRL. Introduction. In: *The 2051 Munich Climate Conference. Future Visions of Climate Change*. Bielefeld: transcript Verlag, 2023. s. 7. ISBN 978-3-8394-6384-0.

neantropocentricky orientovaná sdělení efektivně bez přílišné patetičnosti? Fenomén posthumanistického divadla vyvolává mnoho otázek s doposud nejednoznačnými odpověďmi. Performativní umění už odedávna plní funkci politickou, sociální a zábavní. Je utvářeno lidmi pro lidi, pracuje se specifickým divadelním slovníkem, kterému porozumí jen lidský subjekt. Je proto náročné vytvořit dílo, které je plně neantropocentrické, udržitelné a ekologické, ať už v jeho finální podobě či v procesu vzniku. O deantropocentrizaci lze totiž uvažovat na úrovni diskurzivní i produkční, do nichž obou by se v ideálním případě měly tyto tendence propsat. I když se jedná o nelehký úkol, je tato formální neuchopitelnost deantropocentrizace umění nesmírnou výzvou, kterou se mnozí tvůrci pokouší překonat a pojmout dle svého uvážení.

Současné ekofilozofické tendence vnesly do pole performativních umění nutnost vytvoření nového divadelního jazyka, který svrhne člověka z piedestalu a zahrne do hry i jindy opomíjené ne-lidské entity. Předmětem této kapitoly je popis několika mnou vysledovaných taktik v umělecké činnosti, které určitým způsobem zastávají posthumanistické uvažování a reagují na předestřenou problematiku deantropocentrizace. Některé z nich se již dokonce osvědčily natolik, že se v praxi častěji opakují. Součástí výkladu ustálených metod je i koprezenze lidských a ne-lidských entit, jíž se podrobně věnuji ve čtvrté kapitole.

3.1 Technika „nastavení zrcadla“

Posthumanistické náměty mohou být přirozeně součástí narativu, tedy obsahové stránky díla. Mohou se ale promítnout i do formy, stylu a struktury performativní události. Na úvod si dovoluji zmínit jednu z možných, výrazně problematických, ale naštěstí nepříliš užívaných metod, jak lze umělecky ventilovat vlastní frustraci z lidské činnosti na Zemi. Jedná se o metodu „nastavování zrcadla“. Skrze umění mohou tvůrci demonstrovat či alespoň naznačit různé typy lidských násilností, aby v divácích vzbudili silné emoce, hnus, odpor, možná i zavržení a následnou sebereflexi vlastního chování. I když by se mohlo zdát, že je metoda funkční, protože umí performativní akcí účinně upoutat pozornost a svést diváctvo k vášnivým diskuzím, zanechat v nich dlouho živé emoce, je stále ryze neetická. Sami tvůrci se stávají součástí koloběhu krutosti – mohou týrat živá zvířata či kuchat mrtvá, ničit vlastní těla a demonstrovat jiné lidské násilnosti. „Nastavení zrcadla“ sice může pramenit z deantropocentrických tendencí a vyvolat šok, který povede k individuálnímu postlidskému obratu, avšak nejedná se o běžnou praxi.

V historii se sice objevovala performativní díla, která si kladla za cíl šokovat, a tím vyvolat diskuzi ve veřejném prostoru na určité socio-politické téma. Nicméně v současné době a obzvláště na území evropského kontinentu divadlo plní funkci uvědomělého média, které se pohybuje v určitých etických mezích, proto se s takovým projevem kritiky lidského subjektu zřídka kdy setkáme.

3.2 Časoprostor

Často opakující se formální taktikou je specifická práce s časem v podobě jeho vyvázání z běžného toku. Britská socioložka Barbara Adam zavedla koncept tzv. *ekologie času* (*time ecology*), jenž pramení z uvědomění si mnohosti času a jeho podob. Jedná se o mód myšlení, kdy lidský lineární, svižný tok času vstupuje do dialogu s jinými ne-lidskými časovými horizonty – planetárními cykly, geochronologií, periodami zvířat, ročními obdobími atd.⁴⁵ Divadlo je dokonalým médiem pro manipulaci s časem, jelikož v základu otevírá minimálně tři časové horizonty – čas objektivní, dramatický a subjektivní. *Objektivní (vnější) čas* je reálný, lineární a nelze jej nijak opustit či narušit, jedná se o všeobecně uznávaný, objektivní ukazatel času, který dennodenně sledujeme na našich hodinkách, a jímž se zpravidla řídíme. Všechny divadelní události se konají v tomto časovém horizontu. Naopak *čas dramatický* je časem děje, který je čistě smyšlený a nemusí vůbec následovat reálný časový tok. Příběh se může odehrávat v minulosti, budoucnosti i ve fiktivním časoprostoru, kde čas plyne a chová se nepřirozeně. *Subjektivní (vnitřní) čas* je pocitem, který se odehrává uvnitř mysli každého jedince. Záleží na individuálním vnímání a percepci diváka, některé momenty se mu mohou zdát nekonečné, naopak jindy čas plyne mnohonásobně rychleji. Subjektivní čas stojí někde na hranici času objektivního, je ve své podstatě lineární, ale může kdykoliv zrychlit, zpomalit, až zdánlivě zastavit.⁴⁶

Tvůrci mohou v rámci performance jednoduše manipulovat s časem dramatickým, který však bezprostředně ovlivňuje i míru divákovi zainteresovanosti, tedy čas subjektivní. Pro práci s odlišnou temporalitou existuje nepřeborné množství důvodů. V případě *zpomalení toku* získávají diváci čas k soustředění se na větší detail a příležitost k zamyšlení se nad smyslem

⁴⁵ ADAM, Barbara; GEIBLER, Karlheinz; HELD, Martin; KÜMMERER, Klaus a Manuel SCHNEIDER. Time for the Environment: The Tutzing Time Ecology Project. In: *Time & Society*. Thousand Oaks: SAGE Publications, roč. 6 (1997), č. 1. s. 73-84. ISSN 0961-463X.

⁴⁶ PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha: Nakladatelství AMU, 2020. s. 249-254. ISBN 978-80-7331-549-8.

a významy toho, co v přítomném okamžiku recipují. Když dramatický čas plyne pomalu a dílo příliš nepracuje s dynamickými proměnami, diváci mohou ze stavu střídavého napětí dospět až k pocitu nudy. V případě, kdy překonají pocit nudy, který doprovází i částečná nebo úplná ztráta pozornosti, a navrátí se pocitově do dění na scéně, může nastat moment odcizení a pocit zvláštního časového vakua. Diváci pak uvíznou uzavřeni v prázdné přítomnosti, kde je čas pomalý, nepředvídatelný a cizí.⁴⁷ Tento příklad individuální transcendence může být jedním ze způsobů prožití časové plurality a ekologie času.

Ze zpomalení lze přejít až k *úplnému zastavení* dramatického času, jež klade ještě větší důraz na fázi změny – na kontrast mezi pohybem a stasis, plynulostí a zastavením. I když čas zmrzne a veškerý pohyb ustane, energie na scéně stále proudí, i ten nejdrobnější pohyb pak mnohonásobně vynikne. Extrémním případem stasis jsou například instalativní a některé typy *durational performance*, které vychází z reálné/přirozené temporality lidských či ne-lidských entit. Provází diváky procesem a bytím entity, jejíž vývoj je něčím/někým determinován. Moment domnělé stasis, kdy se pocitově nic neděje, zdůrazní každou sebemenší audiovizuální změnu, která je dána autonomní silou objektu/subjektu.

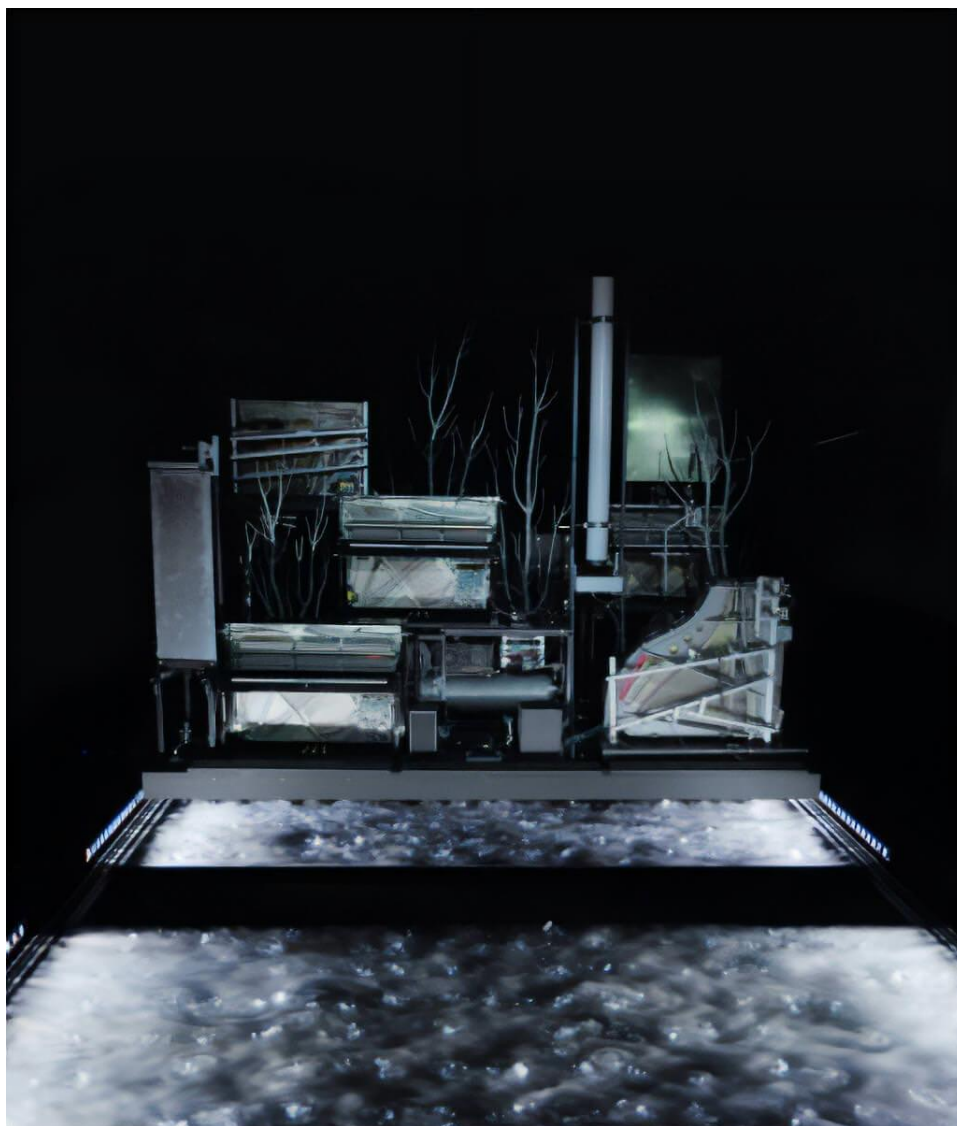
Pro dokreslení situace, Carl Lavery popisuje ekologii času ve své případové studii „Theatre and Time Ecology: Deceleration in Stifiers Dinge and L’Effet de Serge“ na příkladu ikonického díla Heiner Goebbelse *Stifiers Dinge*⁴⁸, které stojí svou formou na pomezí instalace, hudební kompozice a *durational performance*.⁴⁹ V rozmezí kolem čtyř až osmi hodin diváci sledují velký mechanický objekt složený z různých druhů předmětů – vnitřností pěti klavírů, z žárovek, strun, větví, schodů, rotujících koleček, vějířů a malých motorů. Před ním se rozprostírají tři plochy napuštěné vodou. Pomocí samostatných mechanismů tvůrci nevšedním způsobem rozeznávají a rozpohybují všechny ne-lidské entity. Malé kladívko, smyčce, světlo, mlha a mnoho dalších entit samy spouští koloběh akcí. Do vodních nádrží nejprve prší, pak voda bublá a vypařuje se nebo utváří malé a pro vodu neobvyklé obrazce. Jedná se o komplexní dílo, jež vtáhne návštěvníky do skoro až magického prostoru plného drobných akcí, reakcí a zvuků. Objekty přimějí diváky ke zpomalení, k naladění se na jejich časovost, která je pro

⁴⁷ LAVERY, Carl. Theatre and Time Ecology. Deceleration in Stifiers Dinge and L’Effet de Serge. In: *Performance and Ecology. What Can Theatre Do?*. Oxfordshire: Routledge, 2021. s. 76-95. ISBN 9780367529734.

⁴⁸ *Stifiers Dinge* [performativní instalace]. Režie Heiner Goebbels. Berlín: Haus der Berliner Festspiele, 2007.

⁴⁹ LAVERY, Carl, cit. 47.

návštěvníky neznámá. Každý malý pohyb a změna přichází v kolosu neočekávaně, diváci tak zůstávají v neustálém napětí při čekání na další akci.



Obrázek 1: Heiner Goebbels: *Stifters Dinge* (foto Klaus Grünberg)

Performativní události posthumanistického charakteru se odehrávají na různých místech od kukátkových divadel, black boxů, přes galerie a jiné výstavní prostory, až po exteriéry. Neexistuje jeden specifický prostor, který by byl pro události tohoto typu podmínkou. Přirozeně se však stává, že umělci usilují o to být blíže nelidským entitám a jím vlastnímu environmentu, ať už v rámci zkušebního procesu či performativní události. I když je jimi člověk běžně obklopan, být v uzavřeném (divadelním) prostoru může působit jako pobyt ve vakuu, kde se divácká pozornost koncentruje spíše jen na dění na jevišti, a ne příliš na percepci vlastního okolí za hranou hrací plochy. Uzavřený prostor je proto výhodou pro detailnější

soustředěný průzkum detailů a jednotlivostí. Pokud je však cílem nechat se vtáhnout okolím, jeho různorodostí a nekonečností, volí umělci exteriér. Diváci se tak stávají součástí ne-lidského, které je bezprostředně obklopuje, na rozdíl od (divadelních) budov, kde mohou být vytrženi z reality a vstupovat do jiných (fikčních) světů.

3.3 Tělo jako objekt

Již několikrát v této práci zaznělo rozdělení na „lidské“ a „ne-lidské“ entity nebo „objekty“ a „subjekty“. Z lingvistického hlediska je toto označení nezávadné, ale pokud je někdo zastáncem deantropocentrizace, musí se na chvíli pozastavit nad významy těchto pojmů. Kořeny zmíněných dvojic slov jsou totožné a liší se pouze v předponě – v jádru jsou stejné, a přesto stojí v opozici. Jedná se o dichotomické výrazy. Jejich používání v průběhu let přispělo k rozvinutí určité propasti mezi nimi. Nutnost esencialistických studií definovat si jejich jedinečnou podstatu a vzájemné odlišnosti, které je definují, ovlivnila naše vnímání těchto slov, ale i toho, co ve skutečnosti reprezentují a jak se k sobě vztahují. Subjekty a lidské entity vždy zaujímaly v moderní společnosti nadřazené postavení vůči objektům a všemu ne-lidskému, jen protože mohou svévolně jednat, myslet a konat. Pro zásadní narušení dichotomie a antropocentrické povahy tohoto striktního dělení, které je v intencích posthumanistického myšlení, je nutné zmínit fakt, že i lidský subjekt – jeho tělo a vše, co tvoří jeho podstatu, je pouze kompozicí mnoha objektů.

V tanečně-performativní sféře je neustále se opakujícím trendem vnímání lidského těla jako materiálu či objektu.⁵⁰ To samozřejmě generuje odlišný přístup k tělu performerů, jiné zacházení s jeho citlivostí a pohybem. Vztah performerů k tělu může být odosobněné povahy. Performer s ním manipuluje jako s objektem, je pouhým nástrojem výkonu, prostředkem performerovi myslí, již je podmíněn. V akci tělo zpravidla prochází bezprostřední změnou nebo až externí deformací. Uvažování o těle jako objektu odděluje hmotné tělo od myslí, a tudíž stále zachovává jistou dichotomii mezi subjektem (myslí) a objektem (tělem), přesto se jedná o určitý krok ke stírání ostrých hranic mezi lidskými a ne-lidskými entitami, protože je ukotvuje do společné materiální říše.

⁵⁰ Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. Londýn, New York: Routledge, 2008. s. 75-137. ISBN 0-203-89498-7.

Sama lidskost je definována dispozicí těla, každý člověk jej vlastní a ovládá. Je naší přirozenou podstatnou, i proto je v současné době výskyt plně nebo částečně odhaleného těla v rámci performativní události téměř obvyklou praxí. Kostým vždy něco zakrývá a konstruuje nové významy, utváří z člověka postavu. Naopak nahota poukazuje na realitu, přirozenost, lidskost, ale i na výjimečnost v konstituci a pohybu každého jedince. Expozicí holé kůže umělci podtrhují materialitu těla, detaily kůže, jejích ohybů, přítomnost tělesných tekutin a existenci samovolných vnitřních procesů.

Pro člověka je tělo dokonale prozkoumaný nástroj, přesto je jím a jeho schopnostmi a estetikou neustále fascinován, z čehož dokonale těží umělecký průmysl. Stejně jako obdivujeme dokonalost přírody, vzhlížíme i k tělu, které je jejím výplodem. Je domovem milionů mikroorganismů, kteří vzájemnou kooperací dávají vznik onomu ekosystému těla. Subjekt je tedy pouhým spojením milionů objektů – malých neviditelných částic, které jednají, žijí uvnitř kolosu, jenž není složen jen z masa a kostí. Neustálá interakce mezi těmito drobnými ne-lidskými entitami je sice pouhým okem neviditelná, přesto životně důležitá. Německá historička umění Ingeborg Reichle hovoří ve svém dlouholetém výzkumu o těle jako o hostiteli, který je neodmyslitelně spjat se svými ne-lidskými symbionty.⁵¹ V umění se proto nabízí nová perspektiva nahlížení na lidské a ne-lidské, jež vnímá i tělo a jeho komponenty jako ne-lidský prvek.

Provázaností lidského těla a mikroorganismů se zabývá například choreografie Doris Uhlich, jež doprovází statickou instalaci Sonjy Bäumel s názvem *Entangled Relations – Animated Bodies*⁵². Výstava oslavuje mikrokosmos měňavek (améb) a tematizuje jeho vztah k biotopu lidského těla. Choreografie usiluje o ztvárnění přeměny těla performerky v amébu. Pomalu ztrácí ostré kontury, kůže je fluidní a prodyšnou, tělo zůstává ohraničeno pouze vlastním pohybem a živostí. Mezi statickou instalací objektů améboidních tvarů tančí nespoutané nahé tělo, jež chce být vnímáno spíše jako shluk živoucích organismů a součást ne-lidského světa než jako ucelená samostatná jednotka.

⁵¹ REICHLER, Ingeborg. Performing Human and Non-Human Microbial Agency Through Art. In: *Performing the Other/Self* [symposium]. Pořadatel Access to Dance. Mnichov: Muffatwerk, 28. 1. 2023.

⁵² *Entangled Relations – Animated Bodies* [performance]. Choreografie Doris Uhlich, autorka výstavy Sonja Bäumel. Vídeň: Museum of Applied Arts, 2021.



Obrázek 2: Sonja Bäümel, Doris Uhlich: *Entangled Relations – Animated Bodies* (foto Gianluca Di Loia)

3.4 Agence

Při promýšlení interakce lidských a ne-lidských entit není vždy potřeba s objekty manipulovat, hýbat či za ně vydávat zvuky, aby na ně byla upřena pozornost diváků. Objekty umí vyvíjet vlastní činnost, aniž bychom ji museli z lidské perspektivy přímo vidět, slyšet, cítit či konkrétně pojmenovat. Pro účely všestranného pochopení problematiky samovolného jednání ne-lidských entit odbočím ke krátkému výkladu.

Schopnost jednat se nazývá *agence* (*agency*) a jednající objekt pak lze označovat jako agent či aktant. *Agent* je přímo odvozen od *agence* a v doslovném překladu je synonymem činitele, jednatele. Přesto jej kvůli jeho druhému popkulturně často užívanému významu, který odkazuje na agenta – tajného policistu, nelze pro účely uvažování o ne-lidském používat. Taktéž Jane Bennett kritizuje jeho subjektivní zabarvení.⁵³ Bruno Latour začal aplikovat ve svých textech termín *aktant* (*actant*) primárně kvůli revizi původního slova herec (*actor*) za cílem jeho

⁵³ BENNETT, Jane, cit. 5, s. 8-9.

očištění od antropocentrismu. Aktant je multifunkční, jelikož představuje každou lidskou i ne-lidskou entitu, která je zdrojem akce, reaguje na své okolí a vytváří nějaký efekt.⁵⁴

Agenci a směru tzv. *agenciálního realismu* se věnují Karen Barad a poněkud netradičně jej osvětlují na zákonech kvantové fyziky. S podporou v kombinaci studia filozofie a fyziky vytvořili teorii, jež z vědecké perspektivy obhájí a vykládá agenci bez nánosu esoteriky, za kterou jsou často posthumanistické teorie zabývající se jednáním a „duší“ objektů kritizovány. Kvantová mechanika popisuje chování jakékoliv hmoty přes vlnový charakter pohybu elementárních částic. Na příkladech fyzikálních reakcí jako je difrakce, interference či princip superpozice Barad dokazuje vzájemnou provázanost částic (neutronů, protonů a elektronů). Ty mezi sebou vytváří vztahy, které generují další dění, konstituují samy sebe i své okolí. Tento proces nazývají intra-akcí, jež je živým a dokazatelným důsledkem agence částic. Agenciální realismus v podání Barad je prolnutím kvantové fyziky s metafyzikou a sociální teorií, je důkazem performativity částic.

Agence a pohyby elementárních částic za sebou zanechávají materiální stopy v podobě atomů, proměnlivých hmot, věcí, zvířat, lidských těl i nevyzpytatelných přírodních živlů – konstituují celý svět. Z této perspektivy je vše na Zemi jen výsledkem intra-akce částic, tudíž neexistuje žádný důvod k hierarchizaci mezi subjekty a objekty. O to fascinující se může zdát hledání dialogu mezi něčím, co je nám tak blízko svou niternou povahou, a přesto daleko svými vlastnostmi a chováním, jen proto že nesdílíme stejnou řeč. A právě tento dialog je předmětem zkoumání mnoha umělců, kteří hledají cesty k porozumění ne-lidským entitám a jejich přirozené agency přes vlastní tvůrčí činnost.

3.5 Problém reprezentace

Agence s sebou přináší několik komplikací a výzev, protože se mnohdy nejedná o hmatatelný či viditelný jev. Jelikož ji člověk nemůže bezprostředně zakusit vlastními smysly, ztrácí tento koncept v očích některých jedinců svou důvěryhodnost. Lidé přirozeně považují za reálné jen to, co lze empiricky dokázat. Avšak informace, kterou nám poskytují naše smysly, není zrcadlem všeobecné pravdy, nýbrž reality zkreslené lidskou optikou – naším pohledem i schopnostmi. Do věcí nevědomě promítáme vlastní vidění, vzpomínky a afekty. Náš otisk

⁵⁴ LATOUR, Bruno. *Politics of Nature. How to Bring the Sciences into Democracy*. Londýn: Harvard University Press, 2004. s. 75-77. ISBN 0-674-01289-5.

navíc vstupuje do dialogu s tím, jak se nám věci chtějí jevit – s jejich reprezentací. Nezakoušíme věci takové, jaké ve skutečnosti jsou, nýbrž jejich reprezentaci v kombinaci s naší osobní perspektivou. Lidské vnímání je vždy výsledkem vzájemného vztahu lidského a ne-lidského. Nikdy si nemůžeme být jistí, jak ne-lidské entity doopravdy vypadají, jak se chovají, jak mezi sebou/s námi komunikují, protože naše vnímání reality má mnoho limitů.

Pro otázku reprezentace bohužel neexistuje žádné komplexní řešení. V rámci umění je reprezentace stěžejním tématem, protože do praktické činnosti vstupuje i záměrná manipulace tvůrce s recepcí diváků. Autor vždy v nějaké fázi procesu uvažuje nad reprezentací vlastního díla – tím, jak bude diváky čteno. Je rozhodnutím jedince, jak bude s informací omezenosti lidského vnímání zacházet. Zda bude otevřeně prezentovat dílo jako svou perspektivu na věc nebo jej uzpůsobí možným preferencím svých diváků nebo jej nechá žít svým vlastním životem a vyvaruje se vlastního zásahu, pokud je to ovšem technicky možné. Většinou se ale jedná o synergii všech jmenovaných možností, i když lze svou pozornost koncentrovat jedním směrem. Stejně jako nelze s čistým svědomím proklamovat, že například portrét tygra je jeho pravdivým obrazem, tak nelze tvrdit, že divadelně stylizovaná akce objektu je jeho přirozenou agencí. Tato pasáž práce spíše upozorňuje na jednu z možných úvah nad tématem vztahu lidského a ne-lidského, která může být předmětem rozličných úvahových a experimentálních formátů performancí.

Stejně úvahy doprovází i proces analýzy performativních událostí. Osobně shledávám problematickou metodu nápodoby vzhledu nebo emocí ne-lidských elementů, jíž nelze podle úvah o reprezentaci nikdy plně dosáhnout. Například v sérii tanečních performancí „dances of the anthropocene“ choreografky Karin Pauer, se takové pasáže nápodoby často opakují. Na příkladu jedné z novějších performancí *We Were Never One*⁵⁵ demonstrují úskalí mimetických praktik. V podlouhlém obdélníkovitém výstavním prostoru, kde diváci sedí opřeni o protilehlé zdi, se nachází v úzkém průhledu po obou kratších stranách visící plátna, na něž je promítán psaný text. Uprostřed tančí dva performeři a dvě performerky a vždy tělesně reagují na změnu textu. Obsahově má dílo evokovat neustálou blízkost lidí a ne-lidských entit, jejich vzájemné propojení, které má svůj kladný i záporný charakter.⁵⁶ Nejspíš protože Pauer v uzavřeném prostoru postrádala viditelnou přítomnost živých přírodních elementů jako třeba hub, ledovců,

⁵⁵ *We Were Never One* [performance]. Choreografie Karin Pauer. Vídeň: brut Wien, 2022.

⁵⁶ Performance vznikala v době koronavirové pandemie, kdy téma neovlivnitelné provázanosti a závislosti na stavu lidí a okolního prostředí utvářelo další významy.

nebo bakterií, zvolila postup, kdy se na projekci objevil například nápis „glaciers“ (ledovce), jemuž se performeři přizpůsobili zostřením pohybu, jejich končetiny napodobily čistý obrys tvrdého ledovce a jeho rovných přesných linií. V některých případech tedy docházelo až k příliš názornému napodobení vlastností popisovaných hyperobjektů, což zbytečně mohlo navodit spíše dojem jakési mimetické hry, jež zřejmě nebyla záměrem Pauer, než pocit opravdového propojení performerů a entit. Nápodoba může být v takových situacích vnímána jako amatérský pokus o popis čehosi prostého, a navíc podle teorie reprezentace ve své podstatě nepopsatelného – nenapodobitelného.



Obrázek 3: Karin Pauer: *We Were Never One* (foto Franzi Kreis)

3.6 Koprezenze

Pokud chce člověk poznat ne-lidské entity musí předem počítat s vlastní omezenou percepcí a faktem, že je nelze poznat v jejich celistvosti. Co se porozumění entitám týče, jedná se o proveditelnější operaci, protože sama lidská a ne-lidská agence je podle teorie Karen Barad vzájemnou intra-akcí částic, tedy výsledkem společné komunikace. Dialog mezi entitami je přirozenou a funkční součástí života, i když se odehrává mimo naši logiku. Neuchopitelnost a neovladatelnost společného jazyka však generuje v lidských myslích frustraci a strach z neznámého. Lidé pak mají pocit, že si s ne-lidským okolím nerozumí, že je inertní, a tedy

lhostejné k tomu, co lidé dělají. Takový stav generuje jen dvě polohy – lidské sobectví či přílišnou fascinaci neznámým. Proto v současnosti vzniká řada konceptů myšlení, které navrhuje možné metody, jak se stát součástí přírody nikoliv jejím opakem, obdivovatelem nebo vykořisťovatelem.

Řešení se ukrývá pouze v komplexnosti myšlení, kdy si je člověk vědom vlastních limitů, je otevřen kvalitativnímu pozorování, které ale vždy podrobí spekulaci a kritické sebereflexi. Je naivní si myslet, že díky takové praxi člověk porozumí ne-lidským entitám. Nicméně pěstováním empatie a vnímavosti ke svému okolí může dojít k pocitovému přiblížení se k ne-lidskému. Krajním důkazem této praxe je život domorodých kmenů, kteří si se svým prostředím utváří pevné rodinné vazby. Ne-lidské entity kolem sebe považují za své předky – jsou jejich mentální i tělesnou součástí, na které jsou existenčně závislí, a tak se k nim chovají s úctou a péčí.⁵⁷ Je tedy otázkou, zda mentální nastavení, kdy lidé denně přistupují s vnímavostí a respektem ke všemu ne-lidskému i lidskému, co je kolem nich, není jedním z nejspolehlivějších východisek, jak čelit problému neporozumění a reprezentace mezi entitami.

S výše popsanými koncepty, metodami a jejich úskalími, se alespoň povrchově může setkat každý, kdo uvažuje nad tematizací ekologie, posthumanismu a deantropocentrizace v umělecké tvorbě. Na závěr výčtu možných deantropocentrických performativních forem nelze opomenout ani vědomí *koprezenze* lidského a ne-lidského a jejich forem. „Koprezenze je více než ‚prezenze‘, více než pouhá přítomnost; je určena blízkostí a důvěrností (důkladnou obeznámeností).“⁵⁸ Umění je výlučně spjata s ne-lidským, zanechává za sebou materiální artefakty, ať už v podobě díla samotného či doprovodných předmětů a paratextů.

Téma koprezenze mohou demonstrovat na modelové situaci výtvarného umění, kdy malíř pracuje v ateliéru za cílem namalovat obraz. Malíř se primárně vztahuje k bílému plátnu, kterému se chystá dát nový účel, z řadového výrobku chce zhotovit jedinečné dílo. Plátno je z určitého materiálu a reaguje odlišně při použití rozličných nástrojů, chemických přípravků, vrstvení barev a materiálů. S lidským elementem v tuto chvíli vstupuje do dialogu řada ne-

⁵⁷ ABRAM, David. *The Spell of the Sensuous. Perception and Language In a More-Than-Human World*. New York: Vintage Books, 1997. s. 17-19. ISBN 978-0-307-83055-5.

⁵⁸ ŠUBRT, Jiří. Východiska Giddensova přístupu k rekonstrukci sociální teorie. In: *AUC Philosophica et Historica*. Praha: Nakladatelství Karolinum, roč. 1997, č. 4, s. 41. ISSN 0567-8293.

lidských entit – plátno, nástroje, ale i prostředí, ve kterém dílo vzniká. Okolí může být pro umělcovu práci přirozené a běžné, ale paradoxně bývá největším determinantem procesu. Malíře ovlivňuje množství světla a vzduchu, okolní zvuky (ruchy i zvuková izolace), celková atmosféra a rozmístění věcí či osob v ateliéru. Pohyb a myšlení malíře se mění v závislosti na těchto elementech. Řetěžením akcí a reakcí vzniká obraz, jež není dílem lidského autora, ale celé události procesu tvorby. Do stejné situace se dostávají tvůrci performativních událostí, happeningů, výstav a tak dále.

Na příkladu výše popisované elementární situace si lze ukázat všudypřítomnost vztahů mezi lidskými a ne-lidskými entitami. Do takového rozpoložení se člověk dostane denně bez ohledu na čas, místo či filozofické smýšlení jedince. Většina lidí je v každodenním shonu ke svému okolí netečná, neregistruje detaily a rozpoložení svého těla a okolí. Deantropocentrická praxe však usiluje o opak. Na rozdíl od jednoduché prezence umělec vyžaduje koprezenci, které lze nejlépe docílit kombinací vědomí a tělesného zakoušení každé situace. Empatii k okolí lze trénovat a předat dalším jedincům s pomocí různých kulturně-společenských taktik, které jsou předmětem následující kapitoly.

4. KOPREZENEC LIDSKÝCH A NE-LIDSKÝCH ENTIT V PERFORMATIVNÍ PRAXI

V následující kapitole představím vlastní kategorizaci uměleckých přístupů ke koprezenzi lidského a ne-lidského v performativní praxi, která vychází z mé divácké zkušenosti, četby a studia na institutu v Gießenu. Každý přístup a jeho metody zacházení ke vzájemnému vztahu entit demonstruji na konkrétním příkladu performance, přičemž svou pozornost koncentruji na tanečně-performativní události a imerzivní instalace ze zahraničí s uvedením mezi lety 2020 a 2024. Ty přímo vyzývají ke studiu koprezenze, protože pracují s vědomou materialitou a efemérní tělesností, choreografií a pohybem lidského těla, které se vždy vztahuje ke svému okolí. Z důvodu úplné či částečné absence slovního projevu je sdělení díla ponecháno recepci a představitosti diváka. V abstrakci vynikají konkrétní vazby mezi lidským a nelidským, tělem a objekty, pohyblivým a zdánlivě nepohyblivým.

Když hovořím o ne-lidských entitách, mám na mysli jak hmatatelné objekty a předměty, tak i nehmotné elementy (např. světlo, zvuk, vzduch). V souvislosti s objekty se v divadelní terminologii nelze vyhnout klasickému označení *rekvizita*, *dekorace* či *loutka*. Jiří Veltruský prosadil dělení na dekorace a rekvizity podle míry jejich zásahu do jednání. Veškerá aktivita je podle Veltruského výsledkem bilance dvou sil – *síly dynamické akční* a *statické síly charakterizační*. U dekorací převládá statická síla, protože do dění téměř nezasahují a mají pouze funkci charakterizační. Výskytem na scéně jen dotváří výsledný obraz a jeho atmosféru. Objekty, které Veltruský označuje jako rekvizity, jsou naopak dynamické položky, které vstupují do dění, mění své pozice a jsou důležitější pro rozvoj příběhu nežli dekorace.⁵⁹ Oba typy objektů lze najít ve všech divadelních produkcích nehledě na tematické či žánrové vymezení. Pod ne-lidské entity zahrnují jak dekorace, rekvizity a loutky, tak i kulisy, zdi, stropy a jednoduše vše, co formuje aktuální prostředí. I když Veltruský uvažoval nad performativitou objektů, jeho dělení je pro účely této práce nefunkční, jelikož bilance sil v jeho teorii pramení primárně z míry lidské manipulace s objekty. Taktéž opominul vztahový aspekt entit – to, že jsou mezi sebou schopny vytvářet něco, co lze nazvat jako kolektivní tělo, jehož síly se mohou konstantně proměňovat, vyrušovat, spojovat. Nebudu užívat ani pojmy dekorace a rekvizita, protože významově evokují pouze jakýsi doplněk herecké akce.

⁵⁹ VELTRUSKÝ, Jiří, HILSKÁ, Kateřina, PROCHÁZKA, Miroslav a Václav, SOKOL. Příspěvky k teorii divadla. Praha: Divadelní ústav, 1994. s. 43–50. ISBN 80-7008-046-9.

Umělecké metody zacházení s ne-lidskými entitami dělím do dvou skupin *solidárních* a *nesolidárních přístupů*. Solidarita je všeobecně citově zabarvené slovo a může být snadno spojováno s pozitivní či negativní kritikou. Proto bych předem upozornila na svou perspektivu, s níž na pojem nesolidarita nahlížím, jinak by mohl být vnímán jako pejorativní označení. Nesolidární přístupy sice zahrnují do jisté míry lhostejné chování lidských aktérů k ne-lidským entitám. Opomíjení entit, jejich spoluexistence či vlastní agence, však není důkazem všeobecné umělcovy necitlivosti, nýbrž volby jiného inscenačního klíče. Takové performance nevznikají za cílem vytvoření deantropocentrického díla. Nesolidární metody více vychází z tradičních divadelních tvarů (např. loutkářství), které se tolik nezabývají otázkami udržitelné eko-sociální praxe. Umělci pracují s objekty a ne-lidskými elementy s jiným záměrem.

Naopak solidární přístupy zahrnují uvažování nad posthumanistickými otázkami, a to většinou již na počátku tvorby či umělecké kariéry jedince. Sociolog a filozof Jan Keller definuje solidaritu jako „vztah mezi navzájem rovnými, kteří dobrovolně kooperují, neboť je spojuje společný zájem (...); je opakem vztahu nadřízenosti a podřízenosti“.⁶⁰ Lidské entity vstupují do kooperace s příměsí fascinace, respektu, s pocitem blízkosti, sounáležitosti a vzájemné kompatibility. Jednotlivé přístupy nesou pojmenování, které klade důraz na nějaký konkrétní princip, nicméně nemají ostré hranice a v praxi jsou často mezi sebou kombinovány. Škálu přístupů zahájím nesolidárními přístupy a ukončím přístupy solidárními, které doplním o analýzu edukativních aktivit (workshopu a semináře), v jejichž rámci jsou sdíleny individuální umělecké postupy práce.

4.1 Nesolidární přístupy

Pod kategorií nesolidárních přístupů řadím dvě metody: *animaci* a *mechanizaci*. Přirozeně zahrnují existenci lidských a ne-lidských entit v jednom časoprostoru, kdy však bývá samovolná agence ne-lidských entit nějakým způsobem upozaděna. Kladou spíše důraz na prezenci objektů, než na koprezenci lidských a ne-lidských entit. Přesto vybírám příklady citlivějších děl, které svým zpracováním přispívají do diskuze o vztahu entit.

⁶⁰ *Sociologická encyklopedie*. Online. Praha: Sociologický ústav AV ČR, v.v.i., 2020 [cit. 13. 3. 2024]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Solidarita>.

4.1.1 Animace

Animace je tradiční metoda, která prostupuje médii filmu, divadla i výtvarného umění. V divadelním prostředí jsou pro výskyt animace typická především loutková představení, pod něž se běžně řadí i divadlo objektů, figur a masek. Animace je všeobecně založena na principu navození iluze živosti ne-lidské entity. Člověk v pozici animátora manipuluje s objektem, propůjčuje mu svůj hlas a pohyb.⁶¹ Tímto propojením se z objektu stává domněle živá fikční postava, která často nese lidské rysy – chodí, přemýšlí a jedná jako člověk, mluví lidskou řečí. Animátor je hybatelem veškeré akce a vědomě stylizuje ne-lidskou entitu do její nové role, ve většině případech se tedy nejedná o neantropocentrickou metodu, v níž by si entity byly rovné a navzájem se svou agencí doplňovaly. Na druhou stranu je ne-lidským entitám dán větší prostor k jednání, stojí ve středu lidské pozornosti. Představení je na jejich existenci závislé, ale jsou pouze divadelním znakem, nikoliv svébytným aktantem.

Animace nezahrnuje pouze manipulaci s objekty, ale i s nehmateľnými elementy jako je světlo, vzduch, voda či zvuk. Jejich akce může být předem naprogramovaná nebo vznikat na místě lidskou akcí. Na zvukových a světelných kompozicích bývají založeny převážně instalativní performance, které se obejdou bez neustálé lidské přítomnosti.

27. července 2023 jsem navštívila výstavu *Ohmmm age Oma je ohomma mama*⁶² francouzské umělkyně Laure Prouvost ve vídeňské Kunsthalle, jež souběžně propojuje dva přístupy – zmíněnou světelnou a zvukovou animaci a mechanizaci. Instalace byla umístěna do velké černé místnosti s půdorysem do tvaru písmena L. Prostor byl členěn do tří plánů – dvě stanoviště se skládala vždy z promítacího plátna a půlkruhu k sezení, třetí stanoviště se skrývalo za rohem a bylo tvořeno instalací několika objektů. Při vstupu do temné místnosti se návštěvník ihned setkává s prvním stanovištěm, kde je promítán film, v pozadí vidí stanoviště druhé. Zvuky vycházející z projekcí ale i okolních objektových instalací v místnosti se záměrně mísí. Divák je prostorem veden pomocí neustále se měnících zvuků, obrazů a světel. Prouvost zde záměrně užívá audiovizuální materiál, který vypráví příběh, v kombinaci se statickými i pohyblivými instalacemi objektů, které doplňují atmosféru a téma události.

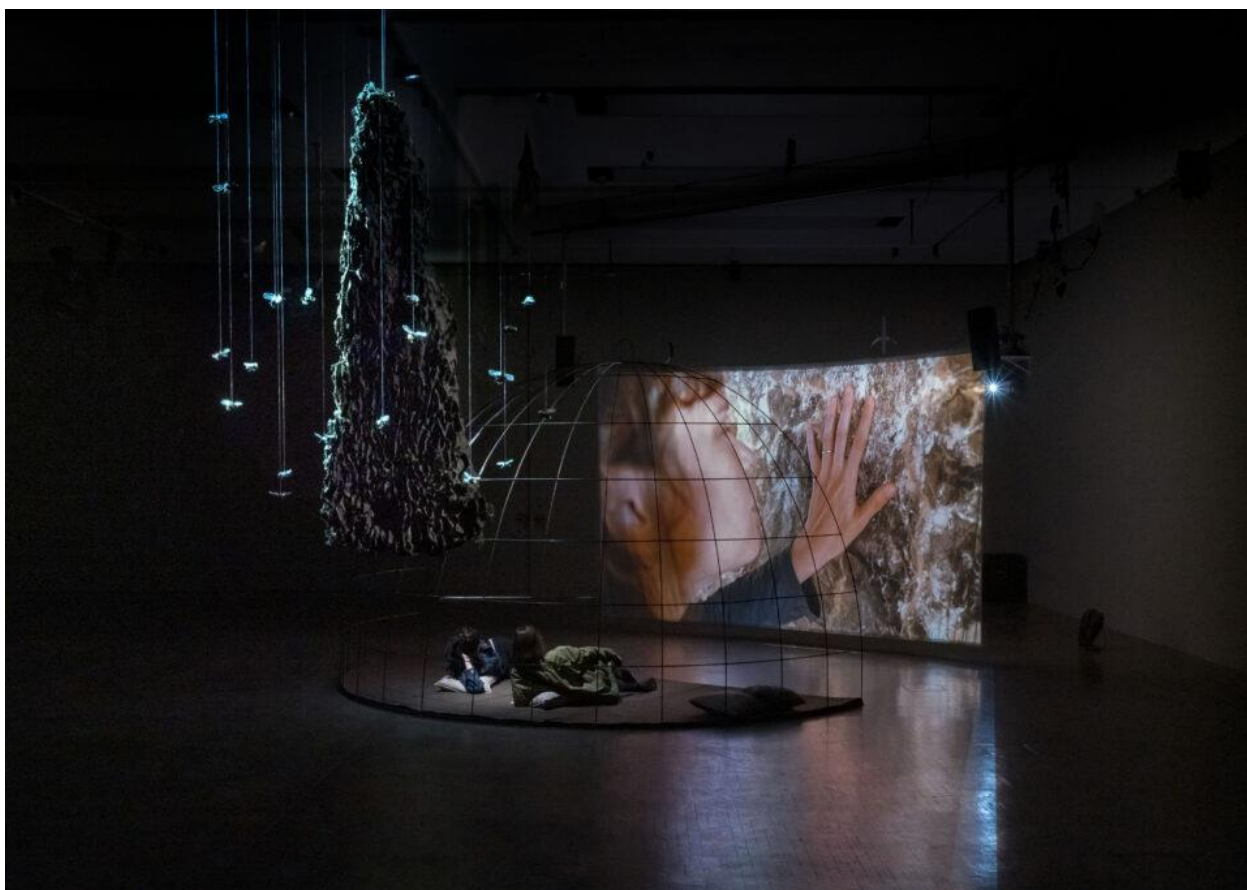
⁶¹ GARNER, Standon B. *Kinesthetic Spectatorship in the Theatre: Phenomenology, Cognition, Movement*. Londýn: Palgrave Macmillan, 2018. s. 55-56. ISBN 978-3-319-91793-1.

⁶² *Ohmmm age Oma je ohomma mama* [multimediální instalace]. Autorka Laure Prouvost. Vídeň: Kunsthalle Wien, Wiener Festwochen, 2023.

Výstava je formou pocty a poděkování matkám, babičkám a předešlým generacím žen, které nám předávají své zkušenosti a zvyky. Performance je vzpomínkou na společné momenty žen, a tak má až spirituální charakter. Stylizované objekty vypadají omšele a vyvolávají dojem něčeho archivního, zděděného, co nese svůj individuální příběh. Jedná se o objekty denní potřeby (hrneček, hřeben, figurku aj.) v kombinaci s přírodními materiály (hlínou, listy, peřím aj.) a vypreparovanou technikou (kabely, CD nosiči, dráty, žárovkami aj.), snoubí dohromady umělé a přírodní, lidské a ne-lidské. Člověk a jeho osudy jsou zde reprezentovány jen pomocí intermediálního otisku. Až na filmový obsah na plátně si diváci domýšlí příběhy objektů, které se vznášejí ve vzduchu, visí ze stropu, leží na ohništi z hlíny.

Návštěvníkova pozornost je vedena pohyblivými naprogramovanými světly. Na stropě místnosti se po uhlopříčce posouvá světlo, které mění rychlost, barvy a tvar světla. Pohyblivá hlava se otáčí o 180 stupňů a směřuje tak zraky diváků na dílčí objekty či na sebe samu. Spouští se pomocí pohybového čidla, které zaznamenává pohyb návštěvníků. Pomocí všech světel (bodových i pohyblivých) vynikají stíny objektů v místnosti, které vstupují do kontrastu se stíny postav v jedné filmové projekci.

V prostoru se nachází několik reproduktorů. Prouvost využívá lokálního zvuku, který je slyšitelný jen z určitých vzdáleností a úhlů od bodu jeho umístění, proto je návštěvník nucen obcházet prostor a soustředit se na okolní zvuky, aby zaslechl jejich sdělení. Z popisu je zřetelné, že se jedná o imerzivní multimedialní instalaci, která záměrně pracuje s živostí a s propojením lidských a ne-lidských entit v obsahové i formální rovině díla. Pomocí animace zvuku a světla je divákovi zprostředkován příběh po určitých dávkách, je postupně proveden prostorem, který spojuje estetika a téma propletených příběhů žen několika generací.



Obrázek 4: Laure Prouvost: *Ohmmm age Oma je ohomma mama* (foto Iris Ranzinger)

4.1.2 Mechanizace

Díky technickému pokroku a zvýšení dostupnosti technologií v průběhu posledních pár desítek let se umělci již zákonitě obrací k technologiím jako osvědčeným vyjadřovacím prostředkům. *Mechanizace* vychází z určité fascinace robotikou a v umělecké praxi i DIY činností a estetikou. Objekty jsou opatřeny mechanismem, který je uměle rozpohybuje či ozvučí, pak na místě zdánlivě ožívají bez viditelného lidského impulzu. Člověk opět vytváří stylizovaný divadelní předmět – naprogramovaný objekt, jemuž připisuje nové poslání.

Na kombinaci mechanizace a animace je taktéž založena performance *family creatures*⁶³ dua Janna Pinsker a Wicki Bernhardt, kterou jsem zhlédla 3. února 2023 v Künstler*innenhaus Mousonturm ve Frankfurtu nad Mohanem. Na ploše necelé hodiny se skrze útržkovité epizody diváci baví nad situacemi ze života jedné poněkud netradiční rodiny složené ze dvou performerek (Janny Pinsker a Wicki Bernhardt) a všech objektů na scéně – mechanického

⁶³ *family creatures* [performance]. Režie PINSKER+BERNHARDT. Německo: Künstler*innenhaus Mousonturm a FFT Düsseldorf, 2023.

jazyku, psa vyrobeného z hlavic od mopu, modrého závěsu, tří labutí v květináčích a postavy tzv. Big Sis (Starší sestry), která je reprezentována pouze figurou spodních končetin. Žánrově lze představení označit za absurdní komedii, která podrobuje kritice instituci rodiny a pravidla, očekávání, konvence, s nimiž je spjata. Prostřednictvím humorných gagů, jež jsou založeny na trapno humoru a divnosti jednání, vzhledu a komunikace postav, autorky tematizují vyprázdňenost některých rodinných vztahů, setrvačnost a melancholii. Vystupují z tradičního vnímání rodiny a demonstrují, že pocity a vzorce chování typické pro rodinu lze utvářet s jakoukoliv bytostí, entitou, objektem.

Scéna a kostýmy hrají mnoha výraznými barvami, ve středu jeviště stojí gauč, kolem kterého se odehrává většina interakcí. Performerky jsou hlavami rodiny, a i když jsou objekty němé, ony jejich pohybu a prosbám rozumí. Objektům odpovídají slovně, mimikou či gesty. Mezi s sebou komunikují taktéž slovně. Zadní prospekt je tvořen světle modrým závěsem, na němž je několik úzkých rozličně modrých a dlouhých horizontálních proužků. Během performance se jednotlivé pruhy pohybují nahoru a dolů a závěs se otevírá jako opona, čímž znatelně vstupuje do jednání. V zadním plánu před závěsem jsou zasazeny tři bílé labutě v bílých květináčích a jejich pohybový rejstřík se skládá pouze z otáčení hlavou. Po prostoru se pomalu volně plazí červený mechanický jazyk v nadživotní velikosti a u nohy performerky Wicki skáče pes. Jedná se o loutku vyrobenou z několika spojených černých hlavic od mopu, je vedena viditelně pomocí vodítka i skrytě bez zdánlivé přítomnosti performerek na jevišti, které se přitom schovávají za gaučem. Posledním členem rodiny je postava Big Sis, jež zastupují jen dvě spodní končetiny oblečené do vzorovaných punčoch a fialových kraťas, obuté do lesklých stříbrných kozaček. Big Sis sedí na gauči a pohupuje si nohama se strany na stranu sama či synchronně s performerkou Jannou, která Big Sis doslova tahá/vede prostorem před sebou, její nohy vždy následují kroky objektu. Jednání ne-lidských postav je doprovázeno kouřostrojem a světlem, ale žádná z nich nemluví. Objekty se pouze pohybují a přebírají zvuk mechanismů, které jsou do nich implementovány. Když se jazyk plazí, hlasitě chrčí. Když se závěs zvedá, hučí. Big Sis při pohupování nohama vrže. Jediné labutě nedisponují žádným zvukovým vyjádřením. A jelikož je pes obyčejnou loutkou bez technického aparátu a reprezentuje postavu, kterou má každý divák spojen s typickým štěkotem a čmoucháním, vydává za něj tyto zvuky jeho animátorka Wicki.

Z popisu pohybu jednotlivých objektů lze vyvodit, jaké přístupy jsou na ně aplikovány. Závěs, labutě a jazyk fungují jen na principu mechanizace, pes je animován performerkami a na Big

Sis jsou kombinovány oba přístupy. Jedním z nejzřetelnějších sdělení performance je deklamace rovnosti mezi osobami (i co se pohlaví týče) a objekty, díky čemuž by mohla být považována za neantropocentrickou. Nicméně svou metodou a akcí nejde příliš za hranice této myšlenky, sice ji čitelně artikuluje navenek, ale v rámci procesu ji příliš nepraktikuje. Autorky uměle formují fikční svět, ve kterém si člověk a stylizované objekty rozumí a žijí v harmonické domácnosti. Namísto opravdové komunikace se svým reálným okolím vytvářejí utopický scénář, pro jehož účely konstruuji artefakty, jevištní rekvizity, které slouží pouze pro pobavení a divadelní senzaci. Pokud bylo cílem vytvořit dojem rodinné soudržnosti a pospolitosti, výsledkem byl spíše karikaturní obrázek člověka ve změti divných objektů, který naopak umocnil rozdílnost a nekompatibilitu přítomných entit.



Obrázek 5: Pinsker + Bernhardt: *family creatures* (foto Jan Bosch)

Mezi nesolidárními přístupy lze najít typově různá díla, která se buď cíleně soustředí na koprezenci entit nebo jsou k tématu apatická. Manipulaci a animaci předmětů je možné využít záměrně k demonstraci hierarchizace vztahu mezi objektem a subjektem. Například objekt-loutka může být veden příznaně, a tím odkrývat vodící aparát, jenž je v držení člověka. V loutkářství se (obzvlášť ve venkovních průvodech) využívají velikostně naddimenzované loutky, které naopak vztah mezi člověkem a loutkou posouvají na úroveň nadvlády loutky.

Kvůli svým velkým rozměrům a tíze bývají takové loutky upevněny na tělo loutkáře, čímž významně omezují jeho pohyb a zakrývají jeho tvář i tělo.

4.2 Solidární přístupy

Umělci, kteří si zvolí cestu solidárních přístupů, se v části procesu zákonitě potýkají s výzvou o narušení antropocentrické podstaty díla. Vědomě pracují s přítomností ne-lidských entit a jejich přirozenou agencí, apelují na větší citlivost k přírodě a svému okolí.

4.2.1 Přenos znalostí o ne-lidské entitě

První solidární přístup většinou pramení z fascinace a zkoumavé povahy umělce, na jejichž základě stráví s entitou čas, seznámí se s ní, jejími vlastnostmi a životním cyklem. Po důkladné rešerši a pozorování vzniká dílo s cílem zprostředkovat *přenos znalostí o ne-lidské entitě*. Způsob přenosu nabytých informací může mít mnoho podob od abstraktního, poetického vyjádření přes verbalizaci dřívějších poznatků až k jejich explicitní demonstraci. Často se pracuje s příspěvkem intermediálního charakteru, kdy je sdělení předáváno například pomocí předtočených audiovizuálních materiálů. Jedná se o formu, která kombinuje vědecké a umělecké disciplíny. Jen samotný výzkum může mít taktéž parametry performativní události a zasahovat tak do širšího časoprostoru, odehrávat se v rozmezí několika hodin, dní či let. Přítomnost ne-lidských entit během performance však není podmínkou.

Jen z obecného popisu možných variant přenosu znalostí o ne-lidské entitě lze soudit, že dílo může snadno nabýt i nesolidární nebo dokonce neetické podoby. Do solidárních praktik proto řadím jen performance, v nichž tvůrci autenticky předávají svou zkušenost, nejsou povrchní a necílí na vyvolání senzace či skandálu, naopak demonstrují svůj reálný prožitek a optiku, skrze niž entitu nazírají. Performance prezentují osobní stanovisko tvůrců a jejich vztah, který si k entitě v určitém čase vybudovali.

Performance *MASS-bloom explorations*⁶⁴ od dánské recoil performance group a choreografky Tiny Tarpgaard je ukázkovým příkladem popisované praxe. V lednu roku 2023 jsem se zúčastnila Access to Dance symposia s názvem „Performing the Other/Self“ pořádaného v Mnichově, kde jsem měla možnost zhlédnout část performance a vyslechnout si vyprávění

⁶⁴ *MASS-bloom explorations* [performance]. Choreografie Tina Tarpgaard. Dánsko: recoil performance group, 2023.

o procesu jejího vzniku od manažera a kreativního producenta skupiny recoil Carlose Calvy. V příspěvku „De-centering the human from the performative space“⁶⁵ hovořil o etických, ekologických a technických otázkách, se kterými se během tvorby potýkali.

Na počátku vzniku performance stála fascinace moučným červem (Potemníkem moučným, lat. *Tenebrio molitor*) a jeho rolí v ekosystému. Během výzkumné fáze trávili tvůrci čas s červem a pozorně sledovali jeho chování a životní cyklus. Moučný červ je jako výkonný rozkladač schopen pozřít a rozložit prakticky cokoliv i tvrdé materiály jako je například plast. Prochází vývojovými stádii vajíčka, larvy, kukly a dospělce, metamorfuje postupně po dobu několika měsíců. Výsledky pozorování byly přetaveny do tvaru durational performance, živé instalace trvající kolem sedmi hodin.

V holém nedivadelním prostoru stojí průhledná kopule, takový skleník z transparentního plastového obalu uvnitř vystlaný bílou bazénovou fólií. Uprostřed na zemi je ohraničený kulatý prostor, který sdílí několik stovek, možná tisíc malých červů a jedna performerka (Hilde I. Sandvold). Červy si žijí svým vlastním životem, ve stejný čas požívají i rozkládají maso, kusy polystyrenu nebo svou svlečku. Nahé tělo performerky je přes hlavu až ke konečkům prstů zakryto hnědým průsvitným latexovým overalem, který chrání její kůži před nenasytnými červy. I když je performerka mnohonásobně větší přizpůsobuje svůj pohyb svým ne-lidským společníkům. Po dobu sedmi hodin se hýbe stejnou rychlostí jako oni, konzumuje to, co oni a navazuje kontakt s diváky, kteří mohou manipulovat s polystyrenem, červy i ní. Diváci pozorují dění, jak dlouho chtějí, stojí vně nebo vstupují do prostoru skleníku a interagují s entitami. Adaptují se na zdánlivé bezčasí, pomalý pohyb a zvuk polystyren chroupajících červů, který je doplněn lidským hlasem ve voiceoveru.

V *MASS-bloom explorations* se lidské setkává s ne-lidským a adaptuje se na jiný životní cyklus. Následuje myšlenku ekologie času a mění tak subjektivní prožitek performerky a diváků. V uzavřeném prostoru je vytvořena farma – apokalyptický plastový mikrosvět, kde lidé a červy žijí v symbióze, v neustálém koloběhu rozkladu, života a smrti.

⁶⁵ CALVA, Carlos. De-centering the human from the performative space. In: *Performing the Other/Self* [symposium]. Pořadatel Access to Dance. Mnichov: Muffatwerk, 28. 1. 2023.

Přenos znalostí o ne-lidské entitě v podání recoil performance group jde za hranice pouhého předání informací o entitě. Vytváří krizový scénář soužití lidí a červů, který je inspirován realitou lidské nenasytosti a nadprodukce (nejen) plastů, ale v němž se současně skrývá určitá přirozenost a smysl této koprezenze, kdy červy napravují a čistí plasty přehlčený prostor. Performance je ekokritická a má navíc poučný potenciál, jelikož zasahuje racionální i emocionální počitky diváků. Podle Carlose Calvy zacházela umělecká skupina s červy od počátku sensitivně a se záměrem strávit s nimi čas a minimálně narušit jejich život. Nicméně z praktického hlediska je samozřejmé, že s přítomnými červy bylo pro účely performance mnohokrát manipulováno. Byli vytrženi z přirozeného prostředí a během procesu jich dozajista mnoho omylem zahynulo v důsledku přepravy nebo neopatrného pohybu performerky a diváků. Přesto bych označila performance za příklad solidárního přístupu, protože lidské a ne-lidské entity fungují jako kompatibilní společníci, kteří v jednom prostoru spolupracují a pocitově utváří kolektivní tělo bez náznaku hierarchizace.



Obrázek 6: Recoil Performance Group: *MASS-bloom explorations* (foto Søren Meisner)

4.2.2 Lidské tělo jako prostředek přenosu sdělení

Následující solidární přístup vyžaduje velkou dávku sensibility a tréninku performera, protože se sám stává katalyzátorem v komunikaci mezi diváky a ne-lidskou entitou. *Lidské tělo* zde figuruje jako prostředek přenosu sdělení, kdy se performer pocitově napojuje na ne-lidskou entitu a předává tento vjem ze vzájemného spojení divákům. Praxe je především nonverbální, protože nelze slovně vyjádřit abstraktní emoci, která v člověku při napojení vzniká. Lidské tělo není doslovným mluvčím entity, ale jejím tlumočnickem-amatérem, překládá jen to, co od entity dostává a co je schopno zahrnout do svého pohybového aparátu. Cílem praxe není entitě porozumět, ale upozornit a nacítit se na její existenci, poskytnout jí prostor k vyjádření skrze lidské tělo.

Pro funkční a důvěryhodnou interpretaci je zapotřebí vyvinout pravidelnou zkušební metodu, která bude v performerech pěstovat schopnost důkladné koncentrace, větší vnímavosti a citlivosti ke svému prostředí. Někteří tanečníci užívají tento přístup jako součást tréninku k vyvázání se z vlastních pohybových stereotypů a k nalezení nového pohybového slovníku, protože pohyb není řízen vlastním vědomím performera, ale působením a spolupřítomností ne-lidských entit.

Metodou se dlouhodobě zabývá singapurský choreograf a tanečník Lee Mun Wai žijící v Berlíně. Do své absolventské práce s názvem *On Display*⁶⁶ zapojil šest objektů – dva díly bílého oblečení v životní a dva v nadživotní velikosti, jeden hedvábný šátek a oválný bezdrátový reproduktor. S příchodem na jeviště Künstler*innenhaus Mousonturm rozkládá bílé kusy oblečení z polypropylenového materiálu, které byly navrženy podle tvaru a rozměrů Leeova stínu v pohybu, tudíž se do nich nemůže celý obléknout. Jeden díl je obrysem vrchní části těla, druhý pokrývá oblast dolních končetin a každý díl je opatřen jednou kopií v nadživotní velikosti. Polypropylenový materiál je oproti látce těžký, neelastický, muchlá se a vydává při pohybu šustivý zvuk, takže když Lee s kusy tančí, obléká si je, posouvá po jevišti, zvukově na sebe upozorňují. V kontrastu k oblečení stojí dlouhý bílý hedvábný šátek, který je tichý, lehký a nechá se snadno nést vzduchem.

⁶⁶ *On Display* [performance]. Choreografie Lee Mun Wai. Německo: Künstler*innenhaus Mousonturm, 2021.

Z oválného reproduktoru zní hudba, která společně s Leem cestuje prostorem, jdou mimo ohraničené jeviště až za záda diváků, kteří sedí na zemi black-boxové scény. Lee se několikrát po dobu trvání performance vydá mimo jeviště, aby rozšířil prostor dění a upozornil na fakt, že se v prostoru nachází i další entity jako například protilehlá stěna a zvuk, který se rozléhá a zní v každém koutu místnosti odlišně. Lee přirozeně přizpůsobuje svůj pohyb objektům a entitám, které ho obklopují. Pro vyhození hedvábného šátku do vzduchu vynaloží přirozeně méně úsilí než, když manipuluje s těžkými neforemnými kusy oblečení. S objekty hýbe, překrývá jimi své tělo a zprostředkovává jejich agenci divákům. Na objekty se v takových situacích napojí z dálky nebo pomocí očního kontaktu, nápodoby jejich vlastností či skrze dotyk. Když se k objektům přímo nevztahuje (dotykem nebo zrakem), dává svým nekoordinovaným pohybem či nepřítomným výrazem najevo, že není řízen vlastní vůlí, ale vůlí objektu. Choreografie není složena z esteticky či fyzicky obdivuhodných prvků, nýbrž z nahodilých, nepříliš navazujících a mnohdy minimalistických pohybů.

Lee otevřeně přiznává svou lidskost, nesnaží se stát fikčním médiem na pomezí lidského a ne-lidského – performance zahajuje přivítáním, mluví, tančí, zpívá a brouká si. Uvědomuje si své lidské limity, a přitom upozorňuje na ne-lidské entity kolem sebe. Moment koprezenze lze popsat na příkladu scény, kdy Lee hází současně s kusem oblečení nadživotní velikosti a hedvábným šátkem. Každá z entit reaguje na jednotný impuls jinak. Oblečení je těžké a občas se nafoukne, když vzduch vstoupí do roury rukávu. Naopak hedvábný šátek padá pomaleji a kroučí se ve volném prostoru. Entity prodlužují performerův pohyb, který není nijak stylizovaný, švih se přizpůsobuje váze a vlastnostem objektů. Postupně se mění světelná atmosféra – na zadním prospektu vznikne pruh světla, do kterého zasahuje pouze stín létajících objektů. Lee pouští oblečení a nechává interagovat šátek s jeho stínem, na němž vyniká ladný pohyb šátku i průsvitnost v jeho ohybech. Lee vždy kousek podstoupí, aby měl šátek se svým stínem dostatečný prostor. V black boxu zní pouze neidentifikovatelný šum vycházející z reproduktorů, performerův dech a švih při vyhazování šátku. Nakonec ustane pohyb šátku i performerera, který odchází do stínu a pozornost ulpívá pouze na pruhu světla. V rámci této akce se pohled diváků konzistentně přesouvá z jedné entity na druhou. Jsou vnímány jako celistvé uskupení jednajících subjektů, jako kolektivní tělo, jelikož spolu interagují a navzájem determinují svůj i okolní pohyb.



Obrázek 7: Lee Mun Wai: *On Display* (foto Jee Chan)

Metoda, kdy lidské tělo je prostředkem přenosu sdělení, je v praxi problematickým nástrojem, jelikož generuje nelehké otázky typu: Je možné lidský pohyb podmínit vůči jiné entity, které člověk nepřilíš rozumí? Pokud ano, jak lze divákům zprostředkovat napojení performujících na entitu. Lze se vyhnout při přenosu pouhému napodobování viditelných vlastností objektů či našim bezprostředním asociacím? A jak lze konkrétně upozadit lidskou akci ve prospěch vyniknutí agence ne-lidské entity? a mnoho dalších. I když metoda vyžaduje velmi náročný proces utříbení si vlastní umělecké pozice vůči entitám a definování si svých možností, jedná se o účinný prostředek k výuce vědomí a koncentrace performujících. Konkrétním

tréninkovým postupům Leea Mun Waie se budu podrobně věnovat níže v podkapitole nazvané jako „4.3 Výuka solidárních přístupů“.

4.2.3 Zpodobnění ne-lidské entity

Třetí přístup spočívá ve *zpodobnění ne-lidské entity*. Lidská těla a další vyjadřovací prostředky jako je světlo, zvuk a objekty zasahují do dění a společně utváří obraz ne-lidské entity, jejich vlastností či atmosféry, se kterou si ji jako lidé spojujeme. Dokonale spolupracující složky fungující jako jedno kolektivní tělo jsou schopny zpřítomnit i jinak nepopsatelnou, ojedinělou, nepřítomnou entitu nebo hyperobjekt. Na základě koprezenze entit v místě performativní události vzniká v divácích představa další ne-lidské entity v nějaké specifické situaci.

Přístup si lze demonstrovat na příkladu performance *In the Tired Watering*⁶⁷ od brazilských umělců Joty Mombaça (they/them) premiérované v roce 2022 při příležitosti přehlídky současného výtvarného umění Benátského bienále. Mombaça kladou důraz ve své tvorbě na kritiku jinakosti, jež je všeobecně vnímána jako speciální hodnota, kterou je člověk fascinován, touží ji prozkoumat, konzumovat a pochopit. Mombaça narušují toto dogma a komunikují sdělení svých děl bez překladu a přílišné transparentnosti, protože v umění, i když je jiné, fascinující a plně neprobádaných entit, není pochopení potřeba. Jsou fascinováni ne-lidskými entitami a převážně přírodními elementy, kterým prostřednictvím svých performancí dávají prostor k projevu.

In the Tired Watering zpodobňuje hyperobjekt povodně, tudíž divoké vody, která má sílu vydat se svou vlastní cestou mimo koryta a úžlabiny, ničit věci a přemísťovat lidi. Performance se odehrává na malém ostrově San Giacomo, jenž je v současné době vlivem klimatické krize na pokraji zaplavení. Místo je svébytně spjaté s touto problematikou, přesto se entita vody či konkrétně povodeň události přímo neúčastní. Je reprezentována zvukovou stopou nebo dlouhou běžovou bavlněnou látkou, jež byla dříve nalezena performery v laguně, nese na sobě stopy vody a procesů, které jí hýbaly, měnily její barvu a narušovaly povrch.

Čtyři performující se pohybují otevřeným prostorem kamenné zříceniny bez střechy. Celý interiér prostranství je zaskládán několika řadami bílých židlí, mezi nimiž kličkují diváci.

⁶⁷ *In the Tired Watering* [performance]. Choreografie Jota Mombaça. Benátky: Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 2022.

Performující se prodírají davem židlí a lidí a manipulují s dlouhým těžkým kusem látky, čímž přemísťují diváky a shazují židle. S naléhavostí, odlišnou hlasitostí a dynamikou opakují repliku: „Voda se blíží, odejděte!“, až nakonec donutí lidi opravdu odejít. Ke zpodobnění povodně dopomáhá vícekanálová audio stopa a využití prostorového 360° zvuku s umístěnými reproduktory po celém obvodu zříceniny. Zvuk je pohyblivý, proplouvá prostorem a mění svou dynamiku a intenzitu. Podle Mombaça je zvuk haptickým médiem, které se lidí přímo dotýká, skrze vibrace prostupuje jejich těla.⁶⁸ Obsahem audio stopy je šumění a zurčení vody do nějž vstupují předtočené repliky: „Voda se blíží, odejděte!“.

Zvuk, látka, židle, čtyři kamenné stěny a kamenitý povrch vstupují do jednání. Vlivem působení všech entit se z diváků stávají aktéři, cestují prostorem, až ho opustí úplně. *In the Tired Watering* je příkladem předem promyšlené a fungující koprezece. Mombaça vtahují do hry lidské a ne-lidské entity i nepřítomné hyperobjekty povodně a klimatické krize. Performance abstraktně vytváří simulaci povodně, fikční situaci, jež je současně děsivou predikcí reálného dění na ostrově San Giacomo. Obraz budoucího dění je utvářen kolektivně všemi entitami a jejich koprezencí.

⁶⁸ OBRIST, Hans Ulrich a Jota, MOMBAÇA. *In the Tired Watering* [rozhovor]. Mnichov: DLD Conference, 21. 5. 2022. Dostupné z: <https://dldnews.com/videos/in-the-tired-watering/>.



Obrázek 8: Jota Mombaça: *In the Tired Watering* (foto Irene Fanizza)

4.2.4 Instalativní přístup

Na cestě k viditelné deantropocentrizaci, bez nutné přítomnosti lidí, je zřejmě nejdál *instalativní přístup*.⁶⁹ Jak již z jeho názvu vyplývá, jedná se o intermediální formu kombinující tradiční instalativní praxi z oboru výtvarného umění s performativními živými aspekty – těmi může být sama aktivita živého aktéra, jakýkoliv pohyblivý obraz (přirozený, mechanický, virtuální, předtočený i živý) nebo zvýraznění procesuality, ať už v podobě autentických procesů stárnutí (lidí a materiálů), nebo jiné změny v důsledku působení cizí síly, objektu, látky, prostředí na entitu. Instalativní přístup svou statickou povahou – tím, že se většinou odehrává v delším časovém horizontu na jednom místě, přirozeně přetváří lidské entity v artefakty/objekty, stávají se součástí ne-lidského prostředí. K tomu dochází především kvůli dlouhé stopáži performancí, užívání menšího rozsahu pohybu performerů z důvodu prostorového omezení, také protože se nejedná o události ohraničené děkovačkou, kdy performeré vystupují ze své role při klanění se divákům.

⁶⁹ BISHOP, Claire. *Installation Art*. Londýn: Tate, 2011. 144 s. ISBN 978-1854375186.

Instalativní přístup v sobě navíc skrývá jistou predispozici blízkosti a imerze – diváci se ve výstavním prostoru ocitají blíže všem entitám, jsou pocitově přímo vtaženi do dění, a proto se mnohdy zapojují do přímé interakce s entitami. K navázání vztahu se svým blízkým okolím nepotřebují žádného prostředníka. Stav koprezence tudíž nezáleží na předem nazkoušené metodě a tréninku citlivosti performerů, nýbrž na mentálním rozpoložení a míře zapojení návštěvníků do situace výstavy. Cílem umělců je vtáhnout diváky do atmosféry, kde jednají všechny entity – hovoří k nim či se jich nepřímo dotýkají. Diváci jsou osloveni jejich agencí.

Forma takových instalací se různí, ale pro vytvoření komplexního dojmu se opakují některé mechanismy. Často jsou podoby multimedialní, kombinují různé formy prostředků od psaných, obrazových, zvukových, filmových, herních a jiných audiovizuálních materiálů. Jejich stopáž překračuje formát divadelního představení a trvají v řádu několika hodin, dní, měsíců až let. Protože v delším časovém rozmezí se entity samovolně mění, diváci mají delší čas na adaptaci a možnost navracení se do výstavou konstruované situace. Rozvleklá časová dotace umožňuje uplatnit teorii ekologie času, kdy se diváci (a performeré) napojují na jiné časové rámce a s nimi spojené odlišné vnímání svého okolí. Imerzivní instalace nebo formáty durational performance jsou ideálním prostředím pro experiment s časoprostorem události a vztahy, které situace nastolí.

Příkladem instalativního přístupu je tvorba německé umělkyně Jasmin Märker žijící v Irsku, jež se zabývá bio uměním. Během festivalu NI Science v Belfastu v roce 2020 představila interaktivní projekt s názvem *Slime Dynamics III*⁷⁰, který zahrnoval instalaci a workshopy pro veřejnost. Na ústřížky z mapy Belfastu umístila hlenky (*slime mould*) – jednobuněčný parazitický organismus, který je schopen viditelného přemísťování se za potravou. Ve své rané fázi vytváří hlenky větvicí se struktury, jimiž se takticky přibližují k výživě. Märker svou výstavou poukazuje na paralely v životě ne-lidských a lidských entit. Tematizuje nerovnoměrné rozložení obyvatel města a s tím spojenou migraci, jež je motivována hledáním dostupných prostředků a vidinou větší prosperity.

Instalace *Slime Dynamics III* čerpá z pozorovatelné živosti a agence ne-lidské entity, která průběžně proměňuje celou krajinu díla. Koprezence je ukryta primárně v obsahové stránce projektu a ve volbě parazitického organismu, jež se podobně jako člověk vědomě rozhoduje

⁷⁰ *Slime Dynamics III* [umělecký projekt]. Autorka Jasmin Märker. Belfast: NI Science Festival, 16.-29. 2. 2020.

o každém svém kroku. Výstava otevírá možnosti živé interakce s hlenkami nejen během opakovaného pozorování výstavy, ale i formou workshopu, kde si každý návštěvník vytvoří vlastní mapu města, které je osídleno hlenkami. Potencionální spouštěč záměrné koprezenze entit vězí z lidské perspektivy v uvědomění si agence ne-lidské entity a následném vzbuzení určitého pocitu sounáležitosti, v rámci workshopu pak v přímé interakci s entitou. Člověk sleduje performance hlenek, do které občas vstoupí a to tím, že pro ně vytvoří prostředí, poskytuje jim živiny a stará se o ně. Následně si své hlenky odnáší domů a činí z nich své nové spolčníky.



Obrázek 9: Jasmin Märker: *Slime Dynamics III*

4.3 Výuka solidárních přístupů

Na pouhých šesti příkladech byla demonstrována rozmanitost uvažování nad vztahem mezi lidskými a ne-lidskými entitami. Výčet by se samozřejmě mohl nadále rozšiřovat o jiné performativní praktiky. V rámci tvůrčí činnosti však nelze opomenout i proces zkoušení, který vypovídá o komplexitě problematiky koprezenze v mezích posthumanistických tendencí. Odkrývá jednotlivé postupy, otázky a úskalí, které umělce doprovází. V této kapitole představím dvě odlišné výukové metody umělců – Leea Mun Waie a Karin Pauer.

4.3.1 Lee Mun Wai

Lee Mun Wai je absolventem oboru Choreografie a performance na gießenském Institutu pro aplikovanou divadelní vědu, nyní tvoří střídavě v Berlíně a Singapuru. Ve svých choreografiích se zabývá metodou, kdy své *tělo užívá jako prostředek přenosu sdělení* mezi ne-lidskými entitami a diváky. Během mého studia v Gießenu vedl semestrální praktický předmět *Dancing as Agent, not as Subject*⁷¹, kde společně s úzkou skupinou studujících, jíž jsem byla součástí, podrobně rozebíral a zakoušel své mechanismy práce. Předmět byl procesuálního charakteru a skládal se z několika úrovní.

První fáze obnášela ústní seznámení se s jeho tvorbou, motivacemi a taneční technikou. Již v teoretické části výuky začaly vyvstávat některé otázky, které jsme si mohly během navazujících praktických tanečních lekcí postupně zodpovídat nebo je rozvíjet o další komplexnější rozvahy. Každou hodinu zahájilo dlouhé rozehřátí těla, během něhož si každý zvykal na odlišnou temporalitu, zpomalení a nutnost hlubší koncentrace. Následovalo několik tanečních sekvencí s jasně definovaným zadáním, které byly průběžně doprovázeny živými debatami, kolečkem dojmů, poznatků a sebereflexí. S další improvizací se zvyšovala fyzická i mentální náročnost. Od počátečního dialogu s jedním objektem v prostoru jsme postupně přibírali další objekty, přirozeně i nehmotné entity (jako světlo či vzduch) a nakonec i ostatní tanečníky. Na závěr kurzu jsme se poměrně dlouho zabývali otázkou *diváctví a reprezentace*, protože jsme nabyté schopnosti chtěli stejnou měrou předat i svým divákům. Uvažovali jsme nad možnostmi, jak diváky zahrnout do tohoto komunikačního procesu, jak účinně předat pocit performerů vyvolaný jejich napojením na okolí.

První překážkou byla pro některé porucha *koncentrace*. Každá lekce probíhala v interiéru black boxu, kde jsme nebyli ničím rušeni, přesto improvizální pasáže probíhaly ve skupinách (buď celé třídy nebo její půlky), a tak byl nejčastější příčinou rozptýlení pohyb a zvuk vydávaný ostatními tanečníky. Od počátku jsme navíc hledali cestu k napojení se na určitý objekt. Opakovaně jsme bojovali s principem *napodobování a pohybu na základě asociací*. Tanec, který má být interakcí mezi performerem a objektem, svádí k mimezi (viditelných) vlastností objektu, nebo k pohybu na základě dříve osvojených asociací. Performer má zpočátku nutkání například u objektu s tvrdým povrchem a ostrými liniemi zpřesnit svůj pohyb, „malovat“ svými

⁷¹ *Dancing as Agent, not as Subject* [seminář]. Pedagogické vedení Lee Mun Wai. Gießen: Institut für Angewandte Theaterwissenschaft, zimní semestr 2022/23.

gesty abstraktní „obraz“ po vzoru objektu. Cílem metody je však vést dialog, nikoliv napodobovat. Performer se nechce stát objektem, nýbrž jeho lidským společníkem. Lee vždy upozorňoval na velký rozdíl mezi **projekcí** (*projecting*) vlastností objektu do těla performerera a **nacítěním se** (*sensing*) na přítomnost objektu, což vyžaduje čas strávený s entitou ve stavu nejvyšší možné koncentrace. Právě nutnost udržení pozornosti a neustálé zodpovídání si vlastních motivací k pohybu dělá z takového tréninku náročnou mentální přípravu.

Přítom o úspěšnosti napojení na ne-lidskou entitu nerozhodne nikdo jiný než sám performer. Samozřejmě nelze získat zpětnou vazbu od objektu, neexistuje žádné měřítko důvěryhodnosti. Jde primárně o osobní pocit, který performer získává. Pro mě byla taneční sekvence úspěšná v momentě, kdy jsem cítila mou plnou mentální i fyzickou přítomnost na místě, byla jsem schopna vnímat okolní atmosféru a podařilo se mi svůj pohyb nepodmiňovat vlastní myslí – obvyklému pohybovému slovníku, estetice a umělosti. Každé gesto bylo motivováno situací a její „flow“. Tělo v takový moment ztrácí veškeré zábrany, dělá si prakticky, co chce, což si hlava vysvětluje jako poddání se aktuálnímu stavu, „bytí v prostoru“. Pohyb je veden souhrou mnoha faktorů – velikostí prostoru, povrchem, teplotou, vůní, přísunem vzduchu a světla, okolními zvuky a umístěním objektů, přítomností jiných lidí a neposledně i emočním rozpoložením a aktuálními fyzickými schopnostmi jedince. I proto není součástí metody odlidštění či objektivizace performerera, protože to prakticky ani nelze. Místo toho tkví záměr v nalezení citlivosti vůči svému prostředí.

Výuka Leea Mun Waie je přínosným edukativním a tréninkovým nástrojem, nicméně otázkou zůstává, jak lze osobní prožitek performerera přenést do divadelního prostředí. Performativní událost je vždy definována přítomností diváků, buď na pozici nečinného konzumenta či jednajícího aktéra. V případě frontální akce na odděleném jevišti je obzvlášť problematické užívání této metody, když je primárně založena na osobním prožitku, který nelze v takové situaci bez imerzivních praktik v divácích plně vyvolat. V krajním případě lze diváky alespoň obeznámit s akcí, která na jevišti probíhá, do níž se následně snáze vžijí. Existují však jiné formální postupy, jak diváky zpřítomnit a více zapojit do výměny mezi performery a ne-lidskými aktéry.

Stěžejní roli v procesu tvorby a následném představení hraje volba prostoru – jeho vzhled, atmosféra, rozložení, poloha a historie. Nelze uvádět představení o ne-lidských entitách na určitém místě a s entitami, které performer předem nezná. Rozmanitým a inspirativním

prostředím jsou převážně nedivadelní a venkovní lokace. Během společných seminárních rozmluv jsme se dotkli i tématu *iterace*. Jak je možné představení se stejnou neměnicí se choreografií opakovat, když se prostředí a ne-lidské entity kolem nás stále mění? Je v takovém případě nutné každé uvedení založit na improvizaci? U těchto úvah jsme bohužel nestihli dojít k jednotnému řešení.

Jedná se o komplexní metodu, která vyžaduje velkou dávku empatie, trpělivosti, koncentrace a přemýšlivosti. Lee nastavil v semináři velmi přátelskou atmosféru otevřenou jakýmkoliv pochybnostem, dotazům a jiné zpětné vazbě, proto věřím, že s delším trváním semináře a s konstantním rozvíjením praxe bychom došli ke společnému úzu a řešení některých otázek, které jsem pro účely diplomové práce pouze pojmenovala a odpověď nechala na čtenářově zamyšlení.

4.3.2 Karin Pauer

Autorkou další analyzované výukové metody je již v této práci několikrát zmiňovaná Karin Pauer – tanečnice a choreografka působící ve Vídni, jejíž workshop s názvem *Planetary Practice*⁷² jsem navštívila v létě roku 2023 v rámci programu Public Moves mezinárodního tanečního festivalu ImPulsTanz. Pauer ve své tvorbě všeobecně vychází z fascinace planetou, jejím vývojem a pozicí člověka na světě. Jejím cílem je vzbudit v sobě a svém okolí *empatii* k planetě a všem formám života. Choreografie (sólové i skupinové) staví na principu *projekce*, kdy entity a jejich prožitky obrazně vstupují do jejího těla. Narozdíl od Leea využívá ve workshopové výuce přístup *ztělesnění/zpodobnění ne-lidské entity* a jejich pocitů a agence. V umělecké činnosti však navíc mezi sebou kombinuje i přístup instalativní a techniku lidského těla jako prostředku přenosu sdělení.

Workshop *Planetary Practice* se odehrával v exteriéru, na poli u koptského Kostela Marie ze Zeitounu ve Vídni, což napomohlo plnění prvního požadavku choreografky, abychom zkusili vnímat přírodu a ne-lidské elementy kolem sebe. Hodinová lekce byla rozdělena do improvizčních úseků, které na sebe plynule, bez pauzy navazovaly. Pauer vždy jmenovala jeden specifický přírodní živel, kterému jsme měli zasvětit náš tanec. Každý živel doprovázel jiný, vždy tematický reprodukováný hudební doprovod. Například pro ohnivý element zvolila Pauer energickou tvrdší hudbu, tracky obsahovaly mluvené, zpívané slovo a většinou i slovní

⁷² *Planetary Practice* [workshop]. Lektorka Karin Pauer. Vídeň: ImPulsTanz Public Moves, 27. 7. 2023.

pojmenování živlu, jemuž jsme se právě věnovali. Náplní workshopu jsme postihli všechny čtyři živly (vodu, vzduch, zemi a oheň), k tomu navíc přibyla improvizací část, kdy jsme měli pracovat ve dvojicích/trojicích a napodobovat pohyby a energii našich lidských protějšků – do tance tak byl zahrnut i dialog s lidskými entitami.

Tento přístup může být na divadle účinný, protože je založen na mimezi, která je již dlouhá léta osvědčenou performativní metodou. Avšak otázkou je, zdali opravdu pěstuje tato praxe v performerech empatii, nebo jen dokonalou schopnost pozorování a nápodoby, jež se mohou obejít i bez nutnosti vědomé přítomnosti, touhy entitu blíže poznat a bez opravdového napojení na své okolí. Se znalostí předchozího díla choreografky mohu říci, že opakujícím se prvkem v jejích performancích je textová složka v podobě projekce textu, který divákům tezovitě vysvětluje obsahovou stránku tance. Volba použití slov v choreografii (nebo v rámci workshopu v hudebním doprovodu) je z mého pohledu velkým krokem vstříc antropocentrismu, jelikož řeči, a obzvláště psanému slovu, rozumí pouze lidé. Je to návodné gesto pro člověka k porozumění sdělení díla. Přispívá tomu, aby každý divák odcházel z představení plně uspokojený, jelikož pochopil vše, co mu bylo řečeno. Měl stálý pocit neomylnosti a kontroly nad každou situací.

Koncept Pauer se od Leeova modelu výuky v mnohém liší. Technicky se setkávají ve volbě *improvizace* jako způsobu tréninku, mentálního a tělesného sebezdokonalování. Oba preferují pro účely zkoušení *venkovní prostory*, i když nám to v Leeově případě nebylo umožněno, protože výuka probíhala v zimních měsících. Stěžejním a skoro jediným požadavkem jejich praxe je vzbuzení emoce, vnímavosti a *empatie* ke svému okolí. U Pauer se *empatie* projevuje skrze umění ztělesnit reakce ne-lidských entit – skrze *projekci* (*projecting*). Lee preferuje *nacítění se* (*sensing*) na ne-lidské entity a využití lidského těla jako společníka, potenciálně mediátora komunikace mezi diváky a entitou. Pauer se zaměřuje primárně na přírodní živé prostředí, naopak Lee zahrnuje do akce i „neživé“ objekty. Současně si uvědomuji určitý nepoměr délky výuky a času stráveného se zmíněnými osobnostmi. Protože čas je opravdu rozhodujícím aspektem pro pochopení a sžití se s jednotlivými přístupy. Workshop s Pauer navíc nedal účastníkům příležitost k diskuzi či otázkám, které by zajisté pomohly odhalit její motivace a všeobecný pohled na problematiku. Analýza její metody tak byla předmětem pouze mého krátkého pozorování a zážitku. Přesto oba příklady mohou být účinnou demonstrací některých výukových postupů a tvůrčí činnosti, jež se zabývá lidskou a ne-lidskou koprezencí.

ZÁVĚR

Všeobecně považuji koprezenci lidských a ne-lidských entit za poměrně ucelený proud v performativní praxi, v níž se již nyní opakují určité vzorce myšlení a zvolených formálních taktik, které se staly předmětem této práce. Byly představeny prostřednictvím reálných příkladů performativních děl ze zahraničí (západoevropských, jiho- i severoamerických zemí), které jsem zhlédla mezi lety 2020 a 2024. Výsledná taxonomie děl, jejich rozdělení do kategorií přístupů ke koprezenci entit, vychází pouze z mé divácké zkušenosti. Komplexitu tématu, které rezonuje i za hranicemi performativních studií a praxe, v úvodu doplnila teoretická část práce.

První kapitola poskytla krátký historicko-kontextuální exkurz do problematiky postlidského (posthumanistického) obratu, na který navázala filozoficky orientovaná kapitola s výkladem základních termínů, teorií a konceptů, jež se k tématu posthumanismu a deantropocentrizace vážou. Kapitola třetí nabízí popis možných, mnou vyzorovaných příkladů, jak se deantropocentrizace projevuje v umělecké performativní praxi a nastiňuje úskalí, jež ji doprovází. Poslední kapitola je analyticko-taxonomická, je tvořena již zmíněnou kategorizací a příklady přístupů ke koprezenci lidských a nelidských entit v tanečně-performativní tvorbě. Odlišný pohled na praxi a individuální uvažování tvůrců nabízí finální komparace dvou výukových metod – čtyřměsíčního semináře vedeného choreografem a performerem Leem Mun Waiem a hodinový workshop pro veřejnost tanečnice a choreografky Karin Pauer.

Na závěr přistoupím ke shrnutí pozitiv, negativ a všeobecného přínosu vědomé práce s koprezencí lidských a ne-lidských entit v performativní praxi. Letmo se dotknu i etických, politických a ekonomických aspektů kulturní činnosti, které jsem doposud do úvah a výkladu posthumanistických praktik nezahrnula. Nelze však uvažovat o profesionální tvůrčí činnosti v jakémsi vakuu ideálních ekonomických a společensko-politických pracovních podmínek. Umění je vždy reakcí na aktuální dění, ať už se jedná o jakékoliv jeho projevy.

Jelikož je koprezence socio-politicky angažovanou metodou, klade si požadavek etického a solidárního chování i v rámci procesu produkce díla, což bývá mnohdy opomíjeno. Nelze se divit, že se téma se silným ekologickým přesahem v době eskalující klimatické krize stalo poměrně rychle světovým trendem, který doteď láká mnohé tvůrce a performery. *Popularita* však s sebou přináší určité riziko zneužití. Je poměrně snadné vytvořit dílo, které se označuje za neantropocentrické, posthumanistické, ekokritické či citlivé k ne-lidskému prostředí, přesto

se významem těchto termínů nemusí tvůrci upřímně řídit. Ve finále se může jednat o pouhou formu přetvářky. Praktických důvodů ke sklonům k pozérství je hned několik. I když je umění pro diváctvo pouze volnočasovou aktivitou, umělci se svou kulturní činností živí, a tudíž jsou závislí na finančním zázemí k produkci každého nového díla a na jeho následné vizibilitě, popularitě a vzniklých tržbách. S úspěšnou volbou tématu a kvalitním zpracováním dostávají tvůrci možnost navštěvovat (zahraniční) festivaly a získat tak potřebnou prestiž a finance pro další činnost, ať už se jedná o nezávislý sektor či institucionální provoz. Každoročně se navíc vypisuje poměrně velké množství mezinárodních grantových výzev, které po umělcích vyžadují ekologické téma. Je tedy všeobecně výhodné se zabývat koprezencí lidských a ne-lidských entit, protože v sobě ukrývá ten toliko potřebný apelativní socio-politický přesah, a k tomu určitou jistotu finanční a divácké úspěšnosti.

V důsledku pak mohou vznikat díla nedomyšlená, neúplná a povrchní. Obsahové sdělení performance nemusí být v souladu se zvolenými formálními strategiemi, což může v divácích vyvolat akorát smíšené pocity a nedůvěru v inscenační tým a jeho ekologické smýšlení. Volba ekokritického tématu musí být již od počátku vzniku performance vědomá, stát se nástrojem dalších rozhodnutí, která se propíší nejen do diskurzivní, ale i produkční roviny díla. Solidární přístup ke koprezenci lidských a ne-lidských entit je nejen uměleckou metodou, ale i sociálním a myšlenkovým postojem, politickým gestem, proto je jeho výběr opravdu pevným závazkem.

Nepromyšlené inscenační kroky však nemusí být jen výsledkem falešné pózy. V mnoha případech doplácí metoda na svou *komplexitu*, která vyžaduje poměrně rozsáhlé studium a rozvahu nad problematikou vztahu k ne-lidskému. V současné umělecké praxi – pokud hovoříme o profesionální sféře, kde je člověk nucen kvůli potřebě finančního zisku ke konzistentní produkci – nemají tvůrci tolik času na vývoj nového díla. Proto by měla metoda v ideálním případě vycházet spíše z dlouhodobého přesvědčení autorů, ke kterému se neustále vztahují, svá díla a přístupy kontinuálně aktualizují. Během své činnosti pak mají možnost prozkoumat vícero metod a vyzkoušet jejich funkčnost a úspěšnost.

Popularita a komplexní povaha tématu má jistě i své pozitivní dopady. Všeobecně je v demokratické společnosti potřeba, aby umění bylo *angažované* a vyjadřovalo se k aktuálnímu dění. Obliba a častější zabývání se koprezencí lidských a ne-lidských entit je zajisté kladným ukazatelem uvažování současné generace tvůrců. Prokazují schopnost sebereflexe a uvědomují

si akutnost situace, kdy se svět již viditelně žene do záhuby, a šíří své názory dál, čímž aktivně zasahují do veřejného prostoru a informují své diváky o přítomné krizi. Praktické pěstování větší citlivosti, empatie a *solidarity* k ne-lidskému prostředí je celkově prospěšné i pro budování kvalitních mezilidských vztahů.

Komplexnost, mnohost otázek, perspektiv a neexistence ustálených definic jsou fascinující výzvou, motivací a pobídkou k experimentu nejen v oboru praktické činnosti, ale i teoretického výzkumu. Neohraničenost metody vybízí k dalším aktualizacím podle následného vývoje v nových časových horizontech i jiném místním ohraničení. Tato práce je taktéž experimentem, stručným exkurzem do problematiky, který spíše generuje a záměrně nezodpovídá širokou škálu otázek. Neúplnost některých tezí či absenci jednoznačných odpovědí považuji za kladný atribut každého teoretického textu, protože nutí své čtenáře k zamyšlení a má potenciál inspirovat, vyvolat diskuzi a následně generovat nové postoje.

V českém kontextu performativních studií a praxe se jedná o téměř neprobádané pole, které lze nadále ohledávat i z jiných úhlů pohledu. Prozatím na české mapě nefiguruje žádná výrazná kulturní scéna, která by se výhradně specializovala na problematiku posthumanismu, ani konkrétně koprezence. Přesto se lze setkat s individuálními událostmi, díly a uměleckými skupinami⁷³, které by se daly zahrnout do debat na toto téma. Pozoruji, že v horizontu čtyř let se situace významně proměnila a téma vztahu lidských a ne-lidských entit bývá čím dál častěji zmiňováno. Věřím, že s neustále se rozrůstající zahraniční sítí aktivit, publikací, umělců a performancí se trend výrazněji propíše do českého prostředí praktické činnosti i akademické reflexe.

⁷³ Mám na mysli například uskupení PYL nebo taneční spolek Dočasná Company.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

Dancing as Agent, not as Subject [seminář]. Pedagogické vedení Lee Mun Wai. Gießen: Institut für Angewandte Theaterwissenschaft, zimní semestr 2022/23.

Entangled Relations – Animated Bodies [performance]. Choreografie Doris Uhlich, autorka výstavy Sonja Bäuml. Vídeň: Museum of Applied Arts, 2021.

family creatures [performance]. Režie PINSKER+BERNHARDT. Německo: Künstler*innenhaus Mousonturm a FFT Düsseldorf, 2023.

In the Tired Watering [performance]. Choreografie Jota Mombaça. Benátky: Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, 2022.

MASS-bloom explorations [performance]. Choreografie Tina Tarpgaard. Dánsko: recoil performance group, 2023.

Ohmmm age Oma je ohomma mama [multimediální instalace]. Autorka Laure Prouvost. Vídeň: Kunsthalle Wien, Wiener Festwochen, 2023.

On Display [performance]. Choreografie Lee Mun Wai. Německo: Künstler*innenhaus Mousonturm, 2021.

Performing the Other/Self [symposium]. Pořadatel Access to Dance. Mnichov: Muffatwerk, 28. 1. 2023.

Planetary Practice [workshop]. Lektorka Karin Pauer. Vídeň: ImPulsTanz Public Moves, 27. 7. 2023.

Slime Dynamics III [umělecký projekt]. Autorka Jasmin Märker. Belfast: NI Science Festival, 16.-29. 2. 2020.

Stifters Dinge [performativní instalace]. Režie Heiner Goebbels. Berlín: Haus der Berliner Festspiele, 2007.

We Were Never One [performance]. Choreografie Karin Pauer. Vídeň: brut Wien, 2022.

Literatura

ABRAM, David. *The Spell of the Sensuous. Perception and Language In a More-Than-Human World*. New York: Vintage Books, 1997. 203 s. ISBN 978-0-307-83055-5.

ADAM, Barbara; GEIßLER, Karlheinz; HELD, Martin; KÜMMERER, Klaus a Manuel SCHNEIDER. Time for the Environment: The Tutzing Time Ecology Project. In: *Time & Society*. Thousand Oaks: SAGE Publications, roč. 6 (1997), č. 1. s. 73-84. ISSN 0961-463X.

BARAD, Karen. Posthumanist Performativity. Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. In: *Signs*. Chicago: The University of Chicago Press, roč. 28 (2003), č. 3, s. 801-831. ISSN 0097-9740.

BARAD, Karen. Troubling Time/s and Ecologies of Nothingness: Re-Turning, Re-membering, and Facing the Incalculable. In: *New Formations. A Journal of Culture/Theory/Politics*. Londýn: Lawrence and Wishart, 2017. s. 56-86. ISSN 0950-2378.

BENNETT, Jane. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press Books, 2010. 200 s. ISBN 978-0-8223-4633-3.

BISHOP, Claire. *Installation Art*. Londýn: Tate, 2011. 144 s. ISBN 978-1854375186.

FEOFILAKTOVA, Albina. *Ekologický obrat v současném tanci a performanci*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2021. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta. Filmová, divadelní, televizní a rozhlasová studia.

Filosofický časopis. Praha: Filosofický ústav AV ČR, roč. 45 (1997), č. 3. s. 361-544. ISSN 0015-1831.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011. 336 s. ISBN 978-80-904487-2-8.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. Londýn, New York: Routledge, 2008. 240 s. ISBN 0-203-89498-7.

GARNER, Standon B. *Kinesthetic Spectatorship in the Theatre: Phenomenology, Cognition, Movement*. Londýn: Palgrave Macmillan, 2018. 277 s. ISBN 978-3-319-91793-1.

GIDDENS, Anthony. *The Constitution of Society. Outline of the Theory of Structuration*. Cambridge: Polity Press, 1986. 402 s. ISBN 0-7456-0006-9.

GIL, José. Paradoxical Body. In: *The Drama Review*. Cambridge: Cambridge University Press, roč. 50 (2006), č. 4, s. 21-35. ISSN 1531-4715.

HARAWAY, Donna. A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. In: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991. s. 149-181.

HARMAN, Graham. *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. Londýn: Pelican Books, 2017. 297 s. ISBN 978-0-241-26915-2.

HASSAN, Ihab. Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture? In: *The Georgia Review*. Athény: Georgia Review, roč. 31 (1977), č. 4. s. 830-850. ISSN 00168386.

HEISEL, Benno, SPIELMANN, Theresa, WEHRL Andreas a Christina, WEHRL. *The 2051 Munich Climate Conference. Future Visions of Climate Change*. Bielefeld: transcript Verlag, 2023. 350 s. ISBN 978-3-8394-6384-0.

HŘÍBEK, Tomáš. Realismus, materialismus a umění. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. Praha: Akademie výtvarných umění, roč. 21 (2016), s. 38-66. ISSN 1802-8918.

JANOŠČÍK, Václav, ed. *Objekt*. Praha: Kvalitář s.r.o., 2017. 215 s. ISBN 978-80-260-8639-0.

JANOŠČÍK, Václav. Území a mapa. Spekulativní myšlení a problém grand dehors. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. Praha: Akademie výtvarných umění, roč. 21 (2016), s. 9-38. ISSN 1802-8918.

JANOŠČÍK, Václav; LIKAVČAN, Lukáš a Jiří, RŮŽIČKA, eds. *Mysl v terénu: Filosofický realismus v 21. století*. Praha: VVP AVU, 2017. 196 s. ISBN 978-80-87108-72-7.

JONES, Amelia. Material Traces. Performativity, Artistic “Work,” and New Concepts of Agency. In: *The Drama Review*. Cambridge: Cambridge University Press, roč. 59 (2015), č. 4, s. 18-35. ISSN 1054-2043.

KANT, Immanuel. *Kritika čistého rozumu*. Praha: Oikoymenh, 2001. 568 s. ISBN 80-7298-035-1.

KLÍMA, Miloslav a kol. *O animaci: z různých stran současného loutkového divadla*. Praha: Pražská scéna, 2019. 200 s. ISBN 978-80-88217-08-4.

LATOUR, Bruno. On actor-network theory. A few clarifications plus more than a few complications. In: *Soziale Welt*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft mbH, roč. 47 (1996), s. 369-381. ISSN 0038-6073.

LATOUR, Bruno. *Politics of Nature. How to Bring the Sciences into Democracy*. Londýn: Harvard University Press, 2004. 307 s. ISBN 0-674-01289-5.

LATOUR, Bruno. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press, 2007. 301 s. ISBN 978-0199256051.

LAVERY, Carl. *Performance and Ecology. What Can Theatre Do?* Oxfordshire: Routledge, 2021. 132 s. ISBN 9780367529734.

MARGULIS, Lynn a Dorion SAGAN. *What is Life?*. Berkeley: University of California Press, 2000. 330 s. ISBN 978-0520220218.

MORTON, Timothy. *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge: Harvard University Press, 2009. 264 s. ISBN 978-0674034853.

MORTON, Timothy. *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2013. 240 s. ISBN 978-0816689231.

NAAS, Michael. Review: In and Out of Touch: Derrida's "Le toucher". In: *Research in Phenomenology*. Leiden: Brill Publishers, roč. 31 (2001), s. 258-265. ISSN 1569-1640.

PARKER-STARBUCK, Jennifer. Becoming-Animate: On the Performed Limits of "Human". In: *Theatre Journal*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, roč. 58 (2006), č. 4, s. 649-668. ISSN 1086-332X.

PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Praha: Nakladatelství AMU, 2020. 656 s. ISBN 978-80-7331-549-8.

PAVLIŠOVÁ, Jitka a kol. *Aktuální tanečnický diskurz. Obraty v současném tanci*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 2021. 118 s. ISBN 978-80-244-6006-2.

PEPPERELL, Robert. The Posthuman Manifesto. In: *Kritikos*. New Smyrna Beach: Intertheory Press, 2005, č. 2. ISSN 1552-5112.

REICHLE, Ingeborg. *Kunst aus dem Labor. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der Technoscience*. Vídeň: Springer Verlag, 2005. 392 s. ISBN 3-211-22234-0.

RICHTEROVÁ, Tereza. *Dialogy s prostorem. Taneční tělo v muzeích, galeriích a výstavních prostorech*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2023. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta. Teorie a dějiny divadla, filmu a masmédií.

RUHSAM, Martina. *Moving Matter. Nicht-menschliche Körper in zeitgenössischen Choreografien*. Bielefeld: transcript Verlag, 2021. 316 s. ISBN 978-3-8394-5856-3.

SCHNEIDER, Rebecca. New Materialisms and Performance Studies. In: *The Drama Review*. Cambridge: Cambridge University Press, roč. 59 (2015), č. 4, s. 7-17. ISSN 1531-4715.

SCHWEITZER, Marlis a Joanne, ZERDY, ed. *Performing Objects and Theatrical Things*. London: Palgrave Macmillan, 2014. 279 s. ISBN 978-11-374-0244-8.

SIRŮČEK, Jiří. *Neklidné hranice: Posthumanistická planetární (po)etika*. Praha: Display, 2022. 164 s. ISBN 978-80-907883-6-7.

SLOTERDIJK, Peter. *Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus*. Frankfurt nad Mohanem: Suhrkamp Verlag, 1999. 60 s. ISBN 978-3-518-06582-2.

ŠUBRT, Jiří. Východiska Giddensova přístupu k rekonstrukci sociální teorie. In: *AUC Philosophica et Historic*. Praha: Nakladatelství Karolinum, roč. 1997, č. 4, s. 35-49. ISSN 0567-8293.

TURZÍKOVÁ, Tereza. *Performance a posthumanismus. Hledání nových modů života v umění*. Brno: Masarykova univerzita, 2021. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta. Katedra divadelních studií.

VELTRUSKÝ, Jiří, HILSKÁ, Kateřina, PROCHÁZKA, Miroslav a Václav, SOKOL. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994. 270 s. ISBN 80-7008-046-9.

Elektronické zdroje

BARAD, Karen. What Flashes Up: Errant Wanderings / Wonderings: The Materiality of Imagining, the Imaginings of Materiality [online přednáška]. Přednáška na Mezinárodní konferenci Re-Thinking Agency.

BOLTER, Jay David. Posthumanism. In: *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy*. Online. Hoboken: John Wiley & Sons, 2016. 8 s. [cit. 28. 9. 2023]. Dostupné z: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/9781118766804.wbiect220>.

Earth Day Network. Online. Washington [cit. 2. 10. 2023]. Dostupné z: <https://www.earthday.org/>.

HARMAN, Graham. *Morton's Hyperobjects and the Anthropocene*. A lecture for Sonic Acts. Online. Kirkenes: Samfundshuset Kirkenes, 26. 11. 2015 [cit. 6. 11. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Id4FF7JO2wU>.

HARMAN, Graham. *Speculative Realism*. A lecture for The Institute of Art and Ideas. Online. Wales: The Institute of Art and Ideas, 10. 2. 2021 [cit. 5. 11. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=2voNdhpfbm0>.

MORTON, Timothy. *Beautiful Soul Syndrome*. A lecture for the seminar "A Cultural Prehistory of Environmentalism". Online. California: University of California, Los Angeles, 20. 5. 2009 [cit. 30. 10. 2023]. Dostupné z: <https://www.scribd.com/document/15605734/Beautiful-Soul-Syndrome>.

Non-Anthropocentric Approaches. Varšava: Varšavská univerzita, 3. 2. 2022 [cit. 2. 10. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=UfBGSA8RwGM>.

OBRIST, Hans Ulrich a Jota, MOMBAÇA. *In the Tired Watering* [rozhovor]. Mnichov: DLD Conference, 21. 5. 2022. Dostupné z: <https://dldnews.com/videos/in-the-tired-watering/>.

Sociologická encyklopedie. Online. Praha: Sociologický ústav AV ČR, v.v.i., 2020 [cit. 13. 3. 2024]. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Solidarita>.

TRISCHLER, Helmuth. The Anthropocene. A Challenge for the History of Science, Technology, and the Environment. In: *NTM Zeitschrift für Geschichte der Wissenschaften, Technik und Medizin*. Online. Basel: Birkhauser Verlag, roč. 24 (2016) [cit. 2. 10. 2023]. ISSN 1420-9144. Dostupné z: <https://link.springer.com/article/10.1007/s00048-016-0146-3#citeas>.

Seznam obrázků

Obrázek 1: Heiner Goebbels: <i>Stifters Dinge</i> (foto Klaus Grünberg).....	23
Obrázek 2: Sonja Bäuml, Doris Uhlich: <i>Entangled Relations – Animated Bodies</i> (foto Gianluca Di Loia)	26
Obrázek 3: Karin Pauer: <i>We Were Never One</i> (foto Franzi Kreis).....	29
Obrázek 4: Laure Prouvost: <i>Ohmmm age Oma je ohomma mama</i> (foto Iris Ranzinger).....	36
Obrázek 5: Pinsker + Bernhardt: <i>family creatures</i> (foto Jan Bosch).....	38
Obrázek 6: Recoil Performance Group: <i>MASS-bloom explorations</i> (foto Søren Meisner).....	41
Obrázek 7: Lee Mun Wai: <i>On Display</i> (foto Jee Chan).....	44
Obrázek 8: Jota Mombaça: <i>In the Tired Watering</i> (foto Irene Fanizza).....	47
Obrázek 9: Jasmin Märker: <i>Slime Dynamics III</i>	49

BOSCH, Jan. Pinsker + Bernhardt: family creatures [fotografie]. In: *FFT DÜSSELDORF*. Online. Düsseldorf, 2023 [cit. 28. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.fft-duesseldorf.de/schedule/family-creatures-eng>.

FANIZZA, Irene. Jota Mombaça: In the Tired Watering [fotografie]. In: *Jota Mombaça*. Online. 2022. [cit. 28. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.jotamombaca.com/work/inthetiredwatering>.

GRÜNBERG, Klaus. Heiner Goebbels: Stifters Dinge [fotografie]. In: *Heiner Goebbels*. Online. Berlin, 2024 [cit. 28. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.heinergoebbels.com/works/stifters-dinge/4>.

Jasmin Märker: Slime Dynamics III [fotografie]. In: *Artfacts*. Online. Berlin, 2020 [cit. 28. 4. 2024]. Dostupné z: <https://artfacts.net/exhibition/jasmin-maerker:-slime-dynamics-iii/1121359>.

JEE, Chan. Lee Mun Wai: On Display [fotografie]. In: *Künstler*innenhaus Mousonturm*. Online. Frankfurt nad Mohanem, 2021 [cit. 28. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.mousonturm.de/en/events/on-display/>.

KREIS, Franzl. Karin Pauer: We Were Never One [fotografie]. In: *brut Wien*. Online. Vídeň, 2024 [cit. 28. 4. 2024]. Dostupné z: <https://brut-wien.at/en/Programme/Calendar/Programm-2022/04/Karin-Pauer>.

LOIA, Gianluca Di. Sonja Bäuml, Doris Uhlich: Entangled Relations – Animated Bodies [fotografie]. In: *Sonja Bäuml*. Online. Amsterdam, 2023 [cit. 28. 4. 2024]. Dostupné z: <https://sonjabaeuml.at/work/entangled+relations+animated+bodies/>.

MEISNER, Søren. Recoil Performance Group: MASS-bloom explorations [fotografie]. In: *recoil performance group*. Online. Dánsko, 2023 [cit. 28. 4. 2024]. Dostupné z: <https://recoil-performance.org/productions/mass-bloom-explorations/>.

RANZINGER, Iris. Laure Prouvost: Ohmmm age Oma je ohomma mama [fotografie]. In: *Kunsthalle Wien*. Online. Vídeň, 2023 [cit. 28. 4. 2024]. Dostupné z: <https://kunsthallewien.at/en/exhibition/laure-prouvost/>.

NÁZEV:

Koprezenze lidských a ne-lidských entit v performativní praxi

AUTORKA:

Bc. Pavlína Drnková

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUcí PRÁCE:

Mgr. Eliška Kubartová, Ph.D.

ABSTRAKT:

Diplomová práce se zabývá koprezenzí lidských a ne-lidských entit jako jednou ze současných tendencí v tanečně-performativní sféře živého umění. Vlivem viditelných dopadů lidské činnosti na Zemi v podobě klimatické krize, přírodních katastrof, ale i válečných konfliktů se mnozí umělci uchylují k posthumanistickému smýšlení. Uvažují nad taktikami deantropocentrizace performativních umění, a proto vědomě zpřítomňují v ne-lidské elementy na scéně, které byly doposud upozaděny, nebo zneužívány pro jiné, jim nevlastní účely. Cílem práce je zasazení této tendence do kontextu současných filozofických teorií a následné pojmenování a kategorizace možných přístupů, jak umělci zachází s ne-lidskými entitami v performativní praxi. Nejedná se o katalogový výčet modelových příkladů, nýbrž o souhrn výběru praktik, který lze neustále aktualizovat a rozšiřovat. Práce chce vyvolat diskuzi nad obsahovou, formální i produkční stránkou performativní tvorby i nad validitou konceptu koprezenze lidských a ne-lidských entit.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Posthumanismus, ne-lidské, koprezenze, tanec, performance, ekologie

TITLE:

Co-presence of Human and Nonhuman Entities in the Performative Practice

AUTHOR:

Bc. Pavlína Drnková

DEPARTMENT:

Department of Theater and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Eliška Kubartová, Ph.D.

ABSTRACT:

The master thesis deals with the co-presence of human and non-human (more-than-human) entities as one of the current tendencies in the performative and dance field. Due to the visible effects of human activity on the Earth in the form of climate crisis, natural disasters, but also war conflicts, many artists resort to post-humanist thinking. They consider possible tactics how to deanthropocentrize the performative practice, and therefore consciously present on scene non-human elements that have been neglected so far or abused for other purposes that do not belong to them. The aim of the thesis is to place this tendency in the context of contemporary philosophy and subsequently to name and categorize possible approaches to how artists deal with non-human entities in their performative practice. It is not a catalogue of model examples, but a summary of selected practices that can be constantly updated and expanded. The work wants to provoke a discussion on the content, formal and production aspects of performative practice, as well as on the validity of the concept of co-presence of human and non-human entities.

KEYWORDS:

Posthuman turn, nonhuman, more-than-human, co-presence, dance, performance, ecology