

DIVADLO A ETIKA

NOOTN - ЭПОХА ЗВЕНІ' ХУДАЖІ' ²

20294

NOTES

SMM90V
13cc/100

77 C/K

- co je pod u'm?

Novo

- co se jedno
prostoru dicitur
diji?

кдо ма' нас?

Indisch 1853
(1853/1854)



→ parallel a comment
 & parallelism,
 with commentary,
 perspective!

Доброе утро! Я в 10:45

- abstract 'O

- y'c) 

- simulate

男 兒

- станочный лист

variance

Goodbye zero you
wondering if worry,
you're really there
(on Sunday)

● —

● —

Σολωμός

most of the picture

Toto dílo je licencováno pod licencí Creative Commons BY-SA
(Uveďte původ – Zachovejte licenci).
Licenční podmínky najdete na adrese
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

Rukopis recenzovala Mgr. Eliška Kubartová, Ph.D.

© Akademie múzických umění v Praze, 2026

© 8lidí, Rufina Bazlova, Lukáš Brychta, Andrea Culková, Iga Gańczarczyk, Jaroslav Jurečka, Ondřej Kohout, Alice Koubová, Martina Mašlářová, Karolina Plicková, Viktor Prokop, Barbora Příhodová, Anna Romanova (Gumboldt), Barbora Šupová, Josef Valenta Photography © 8lidí, Semion Kulikov, Anna Romanova (Gumboldt), Anna Zítová.

ISBN 978-80-7331-806-2 (iPDF)

Divadlo a etika

Karolina Plicková (ed.)

Obsah	Etika, politika a performativita řeči Karolina Plicková	8
	O kultuře v kultuře a její proměně na divadelních školách Alice Koubová a Martina Mašlárová	22
	Na cestě k nové společenské smlouvě Změny v polském divadelním a uměleckém školství Iga Gańczarczyk	40
	Manifest (divadla) starosti Barbora Šupová	62
	Scénografie jako forma péče Několik poznámek k alternativnímu pojetí scénografické práce Barbora Příhodová	82
	Etické charty Divadla introvertů Pokus o spolupráci panikářů Anna Romanova (Gumboldt)	94
	Co dělat, když se skupina ocitne v krizi? Krizové scénáře umělecké skupiny 8lidí 8lidí	138
	Poznámky k odpovědnému divadlu Viktor Prokop	174

Rozkrývání etické topologie participativního přístupu k divadlu Lukáš Brychta	188
Hledání nového konzervatismu Pokus o pojmenování napětí mezi generacemi v debatě o uměleckém vzdělávání Jaroslav Jurečka	200
Dramatická výchova jako metoda kultivace morální intuice Ondřej Kohout	210
Etika výzkumu spojeného s divadelními postupy s hlavním zřetelem k výchovné dramatice Josef Valenta	224
Divadlo v Mariupolu Rufina Bazlova	246
Občanská shromáždění a etika reálného světa Andrea Culková	248
O autorkách a autorech	273
Jmenný rejstřík	281
Abstract	286



Etika, politika a performativita řeči

Karolina Plicková

Kolektivní monografie *Divadlo a etika* nabízí několik možných perspektiv, z nichž lze nahlížet na etické výzvy, otázky a dilemata spojená se současnou divadelní praxí v českém i mezinárodním kontextu. Kniha přináší třináct původních příspěvků, jejichž autorkami a autory¹ jsou pedagogové, doktorandi, studenti, absolventi a spolupracovníci všech kateder Divadelní fakulty Akademie múzických umění v Praze (DAMU). Kromě případových studií, esejí, rozhovorů, dialogů a polylogů obsahuje publikace také jeden piktogram a vedle autorů spjatých s DAMU je zde jednou studií zastoupena i fakulta sousední, filmová (FAMU). Autoři pocházejí z mnoha různých národních, kulturních i oborových kontextů, v době psaní příspěvků pro tuto monografii se dokonce nacházeli na vícero kontinentech. Od samého počátku vzniku publikace v pozdním létě roku 2021 bylo cílem autory propojovat a nabídnout možnost promýšlet aktuální témata společně – podpořit myšlenku „porézní akademie“, v jejímž rámci je různým typům divadelního a etického myšlení umožněno vzájemně

¹ Proces vzniku této publikace obsáhl více než dva roky, během nichž procházel veřejný diskurz v mnoha směrech značnými proměnami. Kniha zrcadlí různé fáze těchto proměn, obsahuje různé přístupy a není v tomto směru sjednocena: v příspěvcích se objevuje jak generické maskulinum, tak tendence k symetrickému používání mužských a ženských gramatických tvarů i k genderově neutrálnímu jazyku.

- 2 Velmi volně vycházím z konceptu tzv. porézní dramaturgie, kterou od roku 2012 rozvíjejí britské dramaturgyně Duška Radosavljević a Cathy Turner. Viz např. Cathy Turner. „Porous Dramaturgy: ‚Togetherness‘ and Community in the Structure of the Artwork“ [online]. *ExpandedDramaturgies.com*. 1. 11. 2012 [cit. 28. 9. 2022]. Dostupné z: <https://expandeddramaturgies.com/porous-dramaturgy-togetherness-and-community-in-the-structure-of-the-artwork/>.



- 3 Nicholas Ridout. *Theatre & Ethics*. Hampshire, UK: Palgrave Macmillan, 2009.

- 4 *Tamtéž*, s. 1.

se konfrontovat, proplétat a inspirovat a ideálně pronikat i do širší celospolečenské diskuse.² Výslednou publikaci lze pak vnímat jako pluralitní, diverzifikovaný a otevřený katalog promýšlení etických přístupů, které se v kontextu DAMU v současné době rozvíjejí. Chtěla bych na tomto místě z pozice editorky velice poděkovat proděkance DAMU pro oblast vědy a výzkumu Alici Koubové, z jejíž iniciativy a za jejíž velkorysé podpory tato publikace vznikala.

„Co je to etika a co má společného s divadlem?“ ptá se v knize *Theatre & Ethics* (2009) britský teatrolog Nicholas Ridout.³ Divadlo prozkoumává ve své publikaci jako fenomén, jehož prostřednictvím můžeme experimentovat s etickým jednáním. Úvahy o soubytí divadla a etiky v různých dějinných epochách otevírá aluzí na ikonický moment etického dilematu ze světové dramatické literatury: „Jak mám jednat?“ To je otázka.“⁴ Upozorňuji zde na tuto monografii z toho důvodu, že v ní autor přináší přehledný základní historický vhled do dějin tenze mezi divadlem a etikou, a to od Sofokla přes Shakespeara, Brechta až k současným divadelním kolektivům typu experimentální chicagské formace Goat Island. Oproti tomuto přístupu má kolektivní monografie DAMU ještě jinou ambici: namísto historického přehledu se chce soustředit na zkoumání vybraných etických otázek „tady a teď“.

Mohli bychom říci, že etika coby filozofická disciplína vykazuje podobné rysy s fenoménem času. Všichni máme určitou představu, co dané pojmy znamenají, všichni jejich podstatu zakoušíme každodenně na vlastní kůži, ale zformulovat tuto podstatu verbálně nemusí být úplně lehké. „Co je tedy čas?“ ptá se sv. Augustin. „Když se mě na to nikdo neptá, vím to. Kdybych to ale chtěl tomu, kdo se ptá, vysvětlit, nevím.“⁵ Obdobně jsme si spolu s autorkami a autory zastoupenými v této monografii v průběhu psaní hlouběji uvědomovali nejednoznačnost a komplexnost vztahu etiky k estetice a obecně k divadelní tvorbě.

- 5 Svatý Augustin. *Vyznání*. Přeložili Ondřej Koupil, Marie Kyrálová a Pavel Mareš. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 2019, s. 313.

Díky průběžným diskusím se ovšem postupně dařilo nacházet cesty, jak konkrétní etická témata verbálně vystihnout, fixovat a sdílet. S vědomím moci pronesených slov a s vědomím jejich performativní síly, která nejenže realitu popisuje, ale také ji dokáže sama utvářet, je ovšem psaní o etice vždy spojeno s nezanedbatelnou mírou osobní zodpovědnosti a osobního ručení.

„Otázka, jak se člověk chová vůči druhému, je první filozofií, předpokladem života a výměny mezi životy [the exchange between lives], o níž tvrdím, že je doménou divadla,“⁶ uvádí britský divadelní teoretik Alan Read ve své pozoruhodné monografii *Theatre & Everyday Life: An Ethics of Performance* (1992). Etika v nejširším slova smyslu zkoumá hodnoty, na jejichž základě jednáme v situacích, v nichž máme možnost volby. Etika je věcí usuzování, rozvahy a osobního svědomí. Etika ohledává možnosti odpovědného jednání uvnitř lidského spolubytí. Etické jednání je zároveň do značné míry podmíněno společenstvím. Etické jednání v divadelním prostředí je tedy podmíněno divadelním společenstvím.

⁶ Alan Read. *Theatre & Everyday Life: An Ethics of Performance*. London – New York: Routledge, 1995 [1. vyd. 1992], s. 93.

Na následujících stranách lze sledovat, jakými způsoby je možné sjednávat etická pravidla pro fungování takového společenství, jakými trajektoriemi se taková pravidla mohou ubírat, v jakých uzlových bodech se představy o nich ve vícero příspěvcích překrývají a v jakých jiných okamžicích se postojе naopak vzájemně míjejí. Klíčová otázka etiky zní: jak žít dobrý život? V této monografii společně zkoumáme, jakou roli v naší snaze o dobrý život hraje divadlo, v jakých podmínkách, pro koho a proč má podle nás smysl divadlo tvořit a k čemu všemu může být divadlo dobré.

Zkoumaný terén jsme zpočátku vymezili čtyřmi rámcovými tematickými okruhy:

- Jaká je etická role divadla v současném souběhu několika globálních krizí?
- Jakým způsobem se v dnešním divadle realizují etické principy a etická dilemata?
- Jaké etické výzvy představuje současné divadlo pro tvůrce i diváky (účastníky)?
- Jaké podmínky dnes umožňují realizovat divadlo jako prostor etické kultivace?

Příspěvky jsou v knize sice samozřejmě řazeny lineárně, ovšem nepokrytě přiznávám, že jejich momentální uspořádání je spíše intuitivní. Nabízí se možnost představit si texty jako součást vrstevnatého terénu, který je možné vnímat simultánně a na němž je možné hledat souvislosti i mezi značně vzdálenými body. Jedním z témat, která se v monografii objevují i ozvěnách, je fenomén ticha. Pozoruhodné je sledovat, co takové ticho v konkrétních případech znamená, o čem ticho „vypovídá“, co se vlastně odehrává „pod ním“. Tichá pauza v rámci skupinového setkání může být na jedné straně dokladem harmonie, konsensu, solidarity i bezpečí; může ale také signalizovat problém, který nelze v dané chvíli dostupnými cestami otevřeně komunikovat. Prolomením přesně takového typu ticha byla veřejná performance studentské iniciativy NE!MUSÍŠ TO VYDRŽET, která se odehrála 29. června 2021 před budovou Divadelní fakulty AMU a upozornila na různé případy zneužívání moci na fakultě. Prostřednictvím tohoto radikálního kroku otevřela iniciativa veřejnou debatu, díky níž se podařilo uvést do pohybu řadu změn a mj. zvolit historicky prvního ombudsmana DAMU.⁷

7 Přehled událostí a změn, které proběhly během prvního roku od konání performance, lze nalézt v článku nazvaném „DAMU již rok rozvíjí svou etickou kulturu“ ze dne 29. 6. 2022: <https://www.damu.cz/cs/uredni-deska/jina-oznameni/3625/>. Další informace o dění v této oblasti a mnohé související odkazy lze také nalézt na webových stránkách fakulty v samostatné sekci „Etická kultura na DAMU“ (viz <https://www.damu.cz/cs/vse-o-fakulte/eticka-kultura-na-damu/>). Nejedná se výhradně o aktuální zdroj; jde spíše o záznam jedné etapy vývoje DAMU. Může být ovšem vodítkem i při historizujícím zkoumání podob a proměn etické kultury na DAMU.



Reflexi nedávných proměn etické kultury na DAMU přináší v této knize ve svém příspěvku Alice Koubová, a to z pozice proděkanky a dočasné etické mediátorky. Příspěvek je psán formou dialogu s proděkankou Divadelní fakulty bratislavské VŠMU Martinou Mašlárovou a je pomyslným pokračováním jedné z debat na téma *Umění hranic a komunikace*, která proběhla v říjnu 2021 v rámci festivalu Zlomvaz. Alice Koubová v rozhovoru přibližuje svoje motivace k tomu, „nastavit na DAMU podmínky pro zvládání konfliktů, protože vydržet konflikt a hledat řešení je dlouhodobě výhodnější nežli žít v konzervovaných rigidních podmínkách, které jsou pro jednu stranu nedůstojné“. Cílem jejího úsilí je vybavit studenty i pedagogy „sebeúctou a silou“, díky nimž budou mít „schopnost toxické mechanismy změnit“. Jedněmi z účinných nástrojů této změny se ukazují být kontinuální diskuse a neúnavné vyjednávání, které se nevyhýbá ani debatám o nekomfortních otázkách. Rozhovor přináší celou řadu argumentačních opor, které umožňují ustát i vyhrocenější výměny názorů.

Iga Gańczarczyk přináší pohled na etickou kulturu tentokrát v kontextu Akademii divadelního umění v Krakově, kde dlouhodobě pedagogicky působí. Přibližuje počátky vývoje „dramaturgie změn“ v polském divadle a z pozice několikaleté proděkanky otevřeně sdílí svoje osobní zkušenosti s utvářením postupů proti násilí. Otevírá také témata spjatá s etikou práce a táže se, jak je možné, že konkrétní neudržitelné podmínky divadelního provozu i divadelního vzdělávání tak dlouho nebyly vidět, respektive čím si vysvětlit, že mohly unikat pozornosti. Píše o potřebě kritického čtení dosavadních etických a společenských norem, o nutnosti jejich revize a o zkušenostech, které potvrzují, že umělecké prostředí nemůže fungovat „bezhraničně“ – právě vyjednávání hranic a sjednávání etických pravidel je cestou z krize. Podle autorky „se jako divadelní komunita v Polsku nacházíme v okamžiku, kdy se opět od nuly vyjednává společenská smlouva v divadle“.

Barbora Šupová píše o divadelní tvorbě ve skupině se specifickými potřebami (special needs), nebo jinak řečeno ve skupině se specifickými dovednostmi (specific abilities). Věnuje se teorii péče a hledá způsoby, jak při uplatňování péče zároveň překročit rovinu soucitu směrem k dalším a vrstevnatějším záměrům. Svým textem ohledává možné podoby „manifestu (divadla) starosti“. Sociálně orientované, participativní projekty podle ní zpravidla „touží po splynutí života a umění, stírání hranic, převrácení rolí a sociálních konstrukcí“. Jejich cílem je často určitý podnět ke změně, potenciál k akci a aktivace diváků, která překračuje běžný rámec estetického zážitku. Sociální umění konfrontuje účastníka s nejzákladnější etickou otázkou: „Jak dobře žít?“ – a zároveň se samo stává specifickou manifestací hledání a navrhování možných odpovědí.

Barbora Příhodová, která v současnosti působí na Villanova University a University of the Arts ve Filadelfii, se rovněž věnuje fenoménu péče, ovšem ve zcela jiném kontextu – v souvislostech současné scénografie. Reflektuje změnu pozice scénografa, k níž podle ní došlo v posledních dvaceti letech a která spočívá právě v akcentaci péče. Tato péče se projevuje jak ve starosti o prostor a o všechny přítomné entity, tak ve starosti o to, co vlastně probíhá uvnitř, „v proměně chápání vztahů a modelů spolupráce v rámci tvůrčího týmu“. Autorka pojmenovává tzv. expandovanou nebo také rozšířenou scénografii, představuje koncept ekoscénografie, nabízí konkrétní principy dekolonizace scénografie a přibližuje vizi zcela nového modelu inscenačního procesu, stojícího na cyklickém vzoru, v němž je spolupráce holisticky spojena s oslavou a cirkulací.

Anna Romanova (Gumboldt) se rovněž věnuje etickým modelům vnitřní spolupráce týmu a ve svém příspěvku sdílí z nebyvalé blízkosti konkrétní dilemata a otázky spjaté s tvůrčím procesem umělecké skupiny Divadlo introvertů (jíž je zakládající členkou). Zvažuje a hodnotí možnosti nehierarchického uspořádání divadelního kolektivu

a zamýšlí se nad etickým rozměrem „introvertství“, které uvádí do širších kontextů sahajících od východních filozofických směrů až k projevům současného progresivního evropského divadla (např. k estetice nepřítomnosti Heinera Goebbelse). „Největší pozornost se snažíme věnovat opačné, rubové straně divadla – procesu práce,“ uvádí ve svém sebereflexivním eseji. Čtenářstvu dává nahlédnout do několika skutečných etických chart, tedy souborů vnitřních pravidel, kterými si skupina postupně zkouší nastavovat podmínky spolupráce; zároveň předkládá i pravidla, která kolektiv přichystal pro diváky. Spíše než o striktní předpisy se přitom jedná o ludické prozkoumávání možností soubytí. „Taková pravidla jsou součástí práce skupiny – součástí společné hry, která pomáhá přežít.“

Umělecká buňka 8lidí se ve svém kolektivně psaném textu zaměřuje na krizové scénáře související s nehierarchickým fungováním, s hodnotou práce v kultuře a obecně s pracovními podmínkami na současné divadelní scéně.⁸ Skupina se pro tento účel rozhodla „využít text jako prostředníka, jako hru“. Příspěvek vznikl v rámci sdíleného elektronického dokumentu a jeho forma přímo odráží proces vzniku: čtenář může pozorovat, jak se diskuse početné skupiny „orchestruje“ zevnitř, jak si jednotliví účastníci oponují nebo skáčou do řeči či jak se jeden z mluvčích přes veškerou snahu nemůže dostat ke slovu atp. Etická dilemata se „dějí“ přímo na obrazovce (resp. na stránce knihy) a čtenář si může připadat jako jejich svědek, skoro jako voyeur. Skupina uvažuje o své tvorbě v intencích trvale udržitelné kultury, verbálně simuluje alternativní podoby současného systému a surreálně vizualizuje vlastní budoucnost.

Viktor Prokop nabízí několik záměrně fragmentárních poznámek na téma, jak se „posunout od tradiční antropocentrické etiky“ směrem k etice, která zohledňuje i „starost o jiné-než-lidské entity“. Ptá se, jak je možné,

8 Mapování těchto témat se soustavně věnuje servisní organizace Nová síť, která od roku 2020 pořádá sérii konferencí o spolupráci v kultuře pod názvem *Culture Get-Together*. Více zde: <https://www.novasit.cz/culture-get-together>.



že jsme jako lidstvo dokázali dojít v devastaci přírodního bohatství tak daleko. Jako východisko, jež může nasvítit cestu z krize, navrhuje tzv. koncept zranitelnosti. Přichází s myšlenkou „odpovědnosti v pohybu“, odpovědnosti, která není statická, ale spočívá v připravenosti a ochotě kontinuálně se pokoušet o čtení současné reality a o hledání etických systémů, v nichž je možné dostatečně dobře žít. Předkládá sadu otázek spojených s divadelní tvorbou a navrhuje představu divadla jako média, v jehož rámci lze „promýšlet světy, které neexistují, dávat prostoru jiná pravidla a [...] kultivovat nové podoby světa“. Divadelní časoprostor je definován tím, že skýtá příležitost zkusit si „představit, že to je jinak“.

Lukáš Brychta se ve své tvorbě věnuje realizaci participativních divadelních projektů. V příspěvku proto zkoumá etická dilemata, která se s touto oblastí pojí. Na příkladu projektu Mariny Abramović z oblasti performance art, nebo širěji řečeno živého umění (live art), sleduje konkrétní podoby proplétání estetického a etického postoje v umění. Pozoruje, na základě jakých podmínek se může stát, že „mezi návštěvníky dojde k vyjednávání o tom, co je vhodné s Abramović provádět, a co již nikoli“. Sleduje celou škálu možných reakcí účastníků participativního tvaru, od aktivního zásahu do průběhu události až k postoji spočívajícímu „v pasivním přihlížení eticky problematickému jednání“. Přechází mezi rovinami umělecké tvorby a každodenní žité reality, všímá si strategií, jakými lze „testovat limity účastnické participace“, a ohledává pojmy jako např. konsensus, distance, zodpovědnost.

Jaroslav Jurečka se ve svém příspěvku věnovaném konzervativním hodnotám zároveň pokouší o pojmenování generační tenze v současné diskusi nad uměleckým vzděláváním. Pro své úvahy volí formu dialogického eseje, přičemž dialog slouží jako prostředník, který „otevřít možnost pokračování rozhovoru i přes ostrý nesouhlas druhé strany“. Osciluje na tenké hranici mezi otázkami

etickými a politickými, zaměřuje pozornost na roli institucí a ptá se, nakolik je etika zodpovědností jedince a nakolik je dobré, aby se do moderace etického prostředí zapojily i instituce. Zkoumá příčiny obavy části společnosti ze zhroutení známých světů, přičemž záhy konstatuje, že takové starosti jsou částečně neopodstatněné – „ta proměna světa se už stala“. Cestou z krize je podle něj právě ochota zapojit se do již probíhajícího dialogu.

Ondřej Kohout pojednává rovněž o proměnách v oblasti vzdělávání a zaměřuje se konkrétně na sféru dramatické výchovy. Ve svém textu zkoumá tzv. strukturované drama, tedy formát, který umožňuje propojit přednášenou látku s osobním prožitkem. Divadlo je podle něj pro zpracování etických témat ve výuce ideálním médiem právě z toho důvodu, že „eticky ,nestačí‘ jen myslet, ale eticky je třeba i cítit a prožívat“. Strukturované drama umožňuje zakoušet kultivaci prožívání, kultivaci poznávání skrze emoci (tedy nejen prostřednictvím rozumového úsudku). Planetární rozsah mnoha současných krizí vyžaduje, abychom byli schopni se vcítit i do situací, které nám mohou být geograficky i kontextově značně vzdálené a těžko kognitivně přístupné. Studenti a žáci skrze autorem navrhované metody a „náhledy cizí perspektivy“ zakoušejí situace, které jsou pro ně nové“.

Josef Valenta se věnuje etickým tématům spojeným s divadelním a obecně i uměleckým výzkumem. Autor ve svém příspěvku nabízí jakousi otevřenou „encyklopedii“ témat etiky výzkumu „s divadlem“. Jeho psaní připomíná místy až matematický vzorec: rozrůstá se po ploše stránky do bohatě větvených struktur, klasifikuje různé metody výzkumu a všímá si zejména etických otázek a problematických sfér, které přinesl obecný posun od výzkumu pozitivistického k výzkumu kvalitativnímu. Akteři se v kvalitativním typu zkoumání mohou různě „depolarizovat“, kupř. výzkumník se může stát součástí zkoumané komunity a sám se stává též zdrojem poznání“.

a právě tato ztráta plné distance od objektu zkoumání přináší nové etické otazníky. U každého pojmu či problému nabízí autor rozptýl jeho možných konkrétních podob – každou pomyslnou tečku nechává rozpít se do širší plochy. Za klíčový doprovodný prvek herních aktivit v rámci dramatické výchovy považuje autor kontinuální analytické a evaluační reflexe.

9 <https://www.instagram.com/rufinabazlova/>



Rufina Bazlova⁹ se ve své výtvarně-aktivistické tvorbě obecně věnuje zviditelňování přehlížených či přímo neviditelných politicko-společenských fenoménů. V projektu *Framed in Belarus* upozorňuje na konkrétní příběhy politických vězňů v Bělorusku; v projektu *Historie běloruské „vyžyvanky“* přetavuje (za pomoci tradiční výšivky prováděné červenou nití na světlém lněném pozadí) reálné události ze současného Běloruska do formy piktogramů (a vlastně i do formy vizuálně zmrazených divadelních či dramatických situací, kompozic a mizanscén). Těsně před Vánocemi roku 2021 jsme spolu promýšlely možnost ztvárnit touto formou nějakou situaci na téma divadlo a etika ze současného Běloruska. Nikdo v té době nemohl tušit, jaká katastrofa vypukne už za několik málo týdnů na území sousední Ukrajiny. Piktogram publikovaný v této monografii zobrazuje ruský válečný útok na divadlo v Mariupolu, k němuž došlo dne 16. března 2022.

Andrea Culková zkoumá ve své studii z pozice filmové dokumentaristky a aktivistky smysl a potenciál fenoménu tzv. občanských shromáždění. Její text směřuje od divadla k politice a přiznaně se přelévá přes vymezené tematické okraje této monografie. Z oblasti divadla ovšem čerpá inspiraci pro pochopení principů, na nichž občanská shromáždění fungují, a ohledává (politice a divadlu v jistých ohledech společnou) dynamiku kolaborativních procesů, v jejichž rámci je přítomným účastníkům umožněno participovat na přijímaných rozhodnutích. Přibližuje okolnosti progresivních způsobů politického rozhodování, které mohou napomoci vystoupit z bludného kruhu

sociální nespravedlnosti a související globální paralýzy v otázce klimatické krize. Pojmenovává benefity autoetnografické výzkumné zkušenosti, sdílí zážitek z participace na demokratických a deliberativních rozhodovacích procesech a sugestivně přibližuje podoby současné odvážné politické imaginace. „Jedinou cestou, jak se dostat z deprese a smutku, je aktivní naděje. Ta přichází – jak lze očekávat – jediné díky osobní aktivitě,“ uvádí na základě vlastní zkušenosti autorka.

Mnoho témat otevřených v této knize bylo zviditelněno díky větší vnímavosti vůči fenoménům, jimž dříve nebyla věnována dostatečná pozornost – manifestačně bychom tento fakt mohli označit za „zviditelnění témat zasunutých hluboko ve společenském nevědomí“. Velké procento textů, ne-li dokonce všechny, se zároveň věnují etickému rozměru tvůrčího procesu, tedy vnitřního procesu práce, nastavených hierarchií a jejich možné revizi, restrukturalaci a reflexi. Tento zájem o studium vzájemného jednání v kolektivu odhaluje významný aspekt slova kultura – kultura jako souhrn obsahů sdílených uměleckou formou, kultura jako způsob, jakým tyto obsahy vznikají v praktickém spolutvoření, kultura jako souhrn způsobů, jakými se k sobě a svému okolí jako lidstvo chováme. Nástrojem, jímž je možné takovou reflexi realizovat, se v našem případě stává proces psaní. Psaní jako pojmenovávání stávajících norem a zvyklostí, psaní jako zpochybnění statu quo, psaní jako příležitost pro rozvíklání dosavadních jistot, jako uvedení stabilních daností do pohybu a možnost zahlédnout v tomto rozpohybovaném stavu jinou, alternativní a třeba i všestranně výhodnější podobu reality. Psáním je možné rovněž poznávat, zpřesňovat a fixovat opory, které v momentu nejistoty pomáhají rozvíbovanou situaci ustát a dokážou člověka podpořit v procesu změny.

Každý výrok je svým způsobem i performativní výpovědí. Jazyk není oddělen od reality, neexistuje v nějakém

- 10 Viz např. John Langshaw Austin.
Jak udělat něco slovy. Přeložili
 Jiří Pechar a kol. Praha: Filosofia,
 2000.

vakuu; naopak je plnou součástí reality, a tuto realitu také i sám vytváří.¹⁰ Jazyk se vplétá do světa a vyklesuje v něm zcela reálné struktury spjaté např. se vztahy, v nichž žijeme, a s hierarchiemi, jež se rozhodneme v těchto vztazích nastavovat a podporovat. Cokoli se vysloví, zasahuje do momentálního pole, v němž jsou sjednávány konkrétní podoby aktuálně žité skutečnosti. Zdá se mi, že cokoli se *napíše*, může být následně různými způsoby rovněž propisováno i do trojdimenzionální reality – může to ovlivnit i proměňovat kontexty, v nichž momentálně žijeme.

Nejsem si jistá, jestli mohu mluvit i za autorky a autory; následující řádky tedy píšu ze subjektivní pozice, ačkoliv při tom využívám první osobu plurálu: Zkoušíme společně rozkrývat zkoumaný terén prostřednictvím slov. Vlastní vtělenou zkušenost „překládáme“ do média textu. Píšeme formou obkružování tématu, v němž hledané téma vysvitne z negativu. Píšeme formou výčtů, seznamů a katalogů, které jsou jednak stopami kaskád pokusů o pojmenování situace, jednak výběrem toho nejdůležitějšího ze všech vypisovaných možností. Píšeme s využitím simulace, díky níž se čtenář může ocitnout v konkrétních situacích a živě si je představit. Sepisujeme návrhy pravidel a doplňujeme je o komentáře, klademe přes sebe rozmanité vrstvy společné komunikace, necháváme vedle sebe koexistovat vícero možných představ, zkoušíme navržené modely znovu a znovu přepisovat. Rozhodování se děje v pohybu – a čtenář může průběh tohoto rozhodování sledovat v reálném čase.

V pohybu, živá a vibrující je i formální tvář knihy, která díky grafikovi Janu Brožovi prezentuje vedle spektra pohledů na danou problematiku také spektrum současného tvarosloví písma. Pluralitu hlasů, které v knize zaznívají, zrcadlí mnohost využitých typů písma od mladých autorů či autorek; přičemž některá z těchto písem ještě nebyla veřejně publikována, všechna jsou totiž z posledních let.

Kolektivní monografii *Divadlo a etika* lze tedy vnímat jako katalog možných odpovědí na otázku, čím vším vlastně etika v souvislosti s divadlem může být. Jde přitom o katalog partikulární, při jehož vytváření autoři vycházejí ze svých vlastních osobních zkušeností a praxí. Na společném pracovním setkání s autorkami a autory, které se konalo v Knihovně DAMU na jaře roku 2022,¹¹ se jedna z přispěvatelek nechala slyšet, že považuje proces psaní o etických otázkách za smysluplný z toho důvodu, že jí umožňuje „uvědomit si, co to vlastně dělám, abych to mohla dělat dobře“. Psaní skýtá příležitost poznávat realitu právě skrze proces jejího pojmenovávání, hledat pravidla pro chvíli, kdy na vlastní kůži pocítíme potřebu opory, a vizualizovat vlastní sny a představy o alternativních podobách reality. Skrze psaní a společné diskuse možná ještě nenajdeme řešení všech současných krizí – rozhodně však těmito postupy můžeme kultivovat způsob, jak krizemi procházet.

¹¹ Na obálce této knihy jsou otištěna právě schémata, náčrtky a poznámky, na jejichž základě jsme na daném setkání společně diskutovali možné strategie pro psaní o (nejen) etických fenoménech. Výsledná podoba obálky mj. reflektuje fakt, že se řada textů v této monografii věnuje vnitřním procesům tvorby – proto jsme se nakonec rozhodli prostřednictvím autentického pracovního materiálu sdílet i náš kolektivní tvůrčí proces.

Bibliografie

„Culture Get-Together“ [online]. *NovaSit.cz*. 2020 [cit. 1. 10. 2022]. Dostupné z: <https://www.novasit.cz/culture-get-together>.



„DAMU již rok rozvíjí svou etickou kulturu“ [online]. *DAMU.cz*. 29. 6. 2022 [cit. 1. 10. 2022]. Dostupné z: <https://www.damu.cz/cs/uredni-deska/jina-oznamenani/3625/>.



„Etická kultura na DAMU“ [online]. *DAMU.cz*. 2022 [cit. 1. 10. 2022]. Dostupné z: <https://www.damu.cz/cs/vse-o-fakulte/eticka-kultura-na-damu/>.

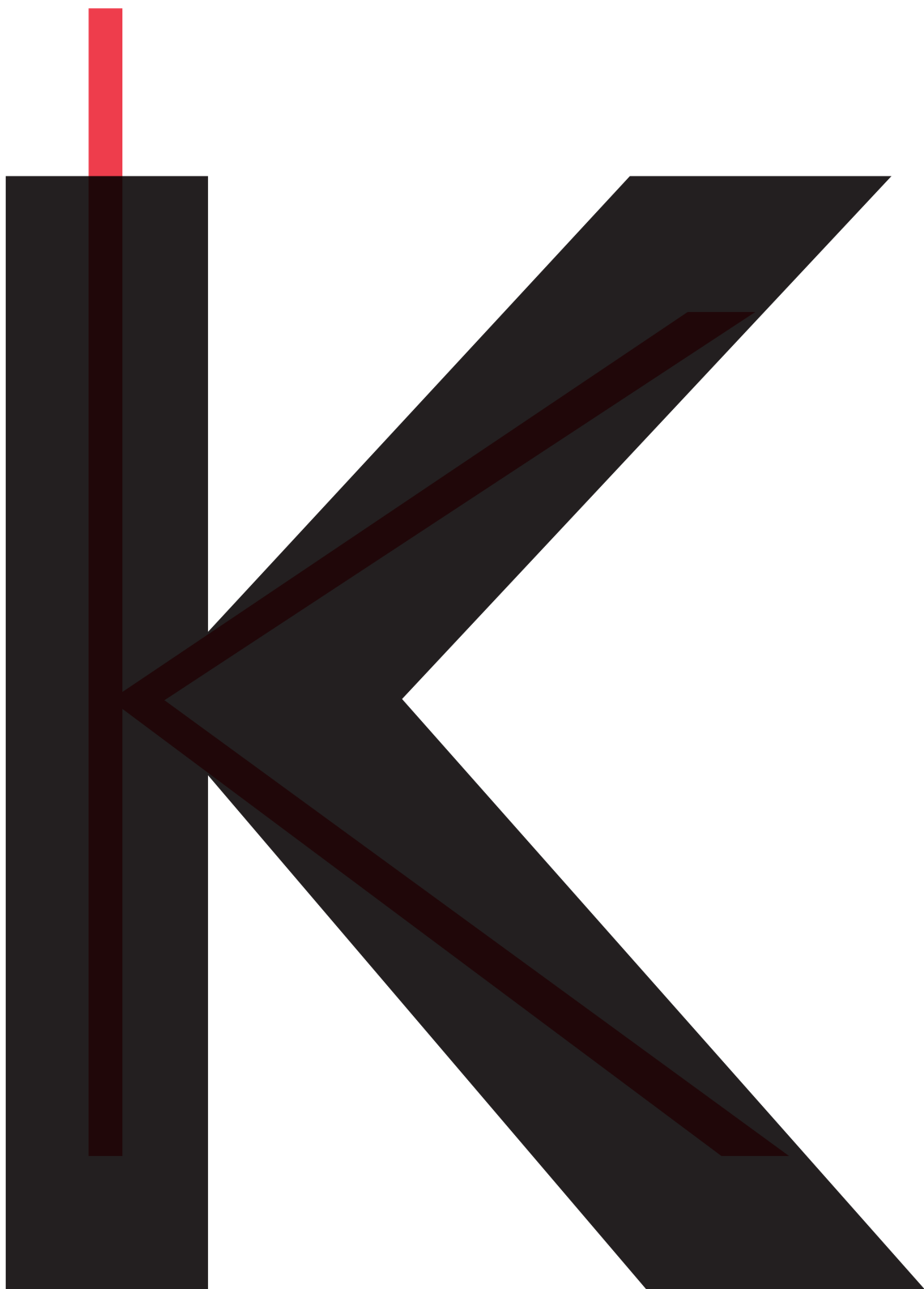


Augustin, svatý. *Vyznání*. Přeložili Ondřej Koupil, Marie Kyrálová a Pavel Mareš. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 2019.

Austin, John Langshaw. *Jak udělat něco slovy*. Přeložili Jiří Pechar a kol. Praha: Filosofie, 2000.

Read, Alan. *Theatre & Everyday Life: An Ethics of Performance*. London – New York: Routledge, 1995 [1. vyd. 1992].

Ridout, Nicholas. *Theatre & Ethics*. Hampshire, UK: Palgrave Macmillan, 2009.



O kultúre v kultúre a její proměně na divadelních školách¹

Alice Koubová
Martina Mašlářová

¹ Tento text původně vyšel počátkem roku 2022 v podobě rozhovoru pro časopis *ked*. Pro účely publikace v této monografii byl rozhovor oběma autorkami ještě rozveden a doplněn o aktuální poznatky. Původní verze textu je dostupná zde: Martina Mašlářová – Alice Koubová, „Kultúra a etická kultúra“, *ked: konkrétne o divadle*, 2022, roč. 16, č. 1, s. 44–51.

MM: Vráťme sa do leta 2021, keď aktérky iniciatívy NE!MUSÍŠ TO VYDRŽET spravili happening pred budovou Divadelnej fakulty pražskej Akadémie múzických umení a zverejnili svedectvá študentov a študentiek o zneužívaní moci, nadmernej záťaži a ďalších škodlivých praktikách na škole. Verejná pozornosť sa vtedy obrátila na DAMU, pravdou ale je, že podobné javy nie sú na akademickej ani neakademickej pôde vôbec zriedkavé. Prodekanka Alice Koubová sa odvtedy stala takpovediac ambasádorkou pozitívnej zmeny a manažuje procesy vytvárania rešpektujúceho a zdravého vzdelávacieho prostredia.

Ako je možné, že muselo dôjsť až k takémuto hraničnému impulzu? Museli sme dospieť až sem, aby sa téma zviditeľnila a začalo sa diskutovať o mechanizmoch, ktoré by mohli v budúcnosti predchádzať týmto situáciám alebo ich efektívne riešiť?

AK: Myslím si, že hlavní důvody jsou dva a k tomu je přidružený třetí aspekt. Prvním důvodem je vysoká tolerance sexistického a diskriminujícího chování vůči ženám v české společnosti, které jsme si dlouho odmítali přiznat. Tato tolerance se snižuje v posledním období díky konkrétním kauzám se známými

osobnostmi, kauzám v rámci vysokého školství, ale i díky stoupajícímu množství individuálních vystoupení autorit. Všechny tyto iniciativy však musí překonávat bariéru tiché dlouhodobě ustavované společenské dohody, takže aby ji prorazily, musí jejich aktéři zvýšit hlas nebo se zachovat nezvykle. Zajímavé je, že po takovýchto gestech nepřichází čisté popření a represe, ale velmi často vidíme, že se instituce snaží odhalení řešit různými více či méně konstruktivními cestami. Jako kdyby prostředí bylo zvykově zajeté v nějakých dohodnutých normách, ale latentně připravené na změnu, které se ve chvíli dostatečně silného impulzu chopí. Příkladem je skandál na katedře divadelní vědy na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze a rychlé kroky učiněné směrem k řešení. Na DAMU se před rokem 2021 o principech etické kultury nemluvilo hlasitě, ale není pravda, že by se neřešily případy překročení etického kodexu. Vždy však k řešení docházelo diskrétně, takže se o tom nedozvídal transparentně ani veřejný prostor, ani studentstvo a pedagogický sbor. Nekomunikovalo se, že etické problémy na AMU existují, škola je připravená je řešit a používá přitom tyto nástroje a postupy. To se teď obrací a způsob vzájemné komunikace se stává explicitním tématem.

Druhým důvodem je specificky nastavené divadelní prostředí samo, především fakt, že česká divadelní komunita je malá, podmíněná jazykem a vysoce provázaná. Pedagogové na uměleckých školách nejsou jen vyučující, ale rovněž budoucí zaměstnavatelé a ti, kteří mohou studujícím pomoci v úspěšném vstupu na pracovní trh, nebo jim takový vstup svým vlivem výrazně ztížit, ne-li znemožnit. To vytváří obrovské propletence a závislosti. Studenti a studentky přicházejí na DAMU, protože chtějí hrát, režírovat, produkovat, tvořit, myslet divadlo. Měnit kulturu prostředí, do kterého byli právě přijati a které sebe samo chápe jako elitní, je pro ně těžký úkol, který si navíc primárně nezvolili. Většinou přicházejí do školy s velkým nadšením a obdivem ke konkrétním osobám-vzorům. Postavit se pak proti případným mocenským praktikám komunity z pozice začínajícího umělce či umělkyně znamená zkomplikovat si cestu za svým snem, potenciálně ohrozit svou budoucnost a mimo jiné i přiznat si vlastní deziluzi – například o své osobě-vzoru. To je bolestný

proces, člověk si přitom musí někdy přiznat i určitou naivitu nebo bezbrannost a to není jednoduché.

Nepostavit se proti zaužívaným mocenským praktikám znamená ale přispívat k budoucnosti plné neřešených ne-spravedlností. DAMU je myslím schopna toto dilema pojmenovat, v mnohém regulovat. Určitě ale nejsme schopni ho kompletně vyřešit. Jsme sami jedním z aktérů v mocenské mapě české kultury. Můžeme dávat impulzy, apely a záruky na půdě DAMU, můžeme vést studenty a studentky, stejně jako pedagogický sbor k sebeúctě a ochotě komunikovat, k odvaze řešit nově formulované konflikty, můžeme zvedat povědomí o tom, co je pro tvůrčí kolektiv dlouhodobě výhodné. Musíme se snažit jednat podle toho, co sami tvrdíme. Děje, které překročí rámce naší školy, ale neovlivníme. Tím pádem první protest svého druhu je vždy riskantní krok.

Třetí aspekt té věci je, že ačkoliv se performance odehrála na DAMU a opticky to tedy vypadá, že DAMU patrně trpí největšími problémy, s ohledem na oba výše zmíněné důvody bychom mohli říci, že DAMU možná naopak skýtá naději, že i na vystoupení studentek a studentů odváží v různých ohledech nebude reagovat represivně. Věřím, že DAMU má potenciál stát se místem změny v komunikaci o zneužití moci v umění, může inspirovat ostatní umělecké školy, kde bezesporu k podobným fenoménům dochází také, ale strach o nich mluvit je větší. V průběhu akademického roku 2021/2022 jsem se zúčastnila mnoha konferencí, diskusí, platform a setkání a tento fakt se mi skutečně potvrdil. A potvrdilo se i to, že máme velmi aktivní studenty a studentky, kteří nežijí ve své divadelní bublině, ale žijí společenskými tématy, jako je nyní válka na Ukrajině a péče o uprchlíky. Můžeme zmínit i festival Zlomvaz věnovaný wellbeingu, který organizují studentky a studenti prakticky sami. DAMU tedy podle mého názoru nevykazuje nějakou bezprecedentní toxicitu, ale má prostě ty problémy, které jsou symptomatické pro českou společnost. Tyto problémy je nutné a dobré řešit. Když se jich nebudeme bát, když jejich řešení nenecháme na dvou třech lidech, ale pochopíme, že je to téma komunitní, když se nespokojíme s tím, že udělíme individuální trest,

abychom pak v klidu mohli pokračovat dál ve stejných kolejích, uděláme podle mě to klíčové pro změnu.

Toto trochu naráží na reakce některých pedagogů, kterých se vystoupení iniciativy osobně dotklo. Domnívají se, že nikomu nikdy neublížili a že jsou oběťmi kolektivního obvinění. Mají pocit zranění z očerňování školy. Tvrdí, že mluvením o etické kultuře jenom zasíváme pocity nejistoty, strach spolu mluvit otevřeně. Chtějí, aby jim třeba studenti do obličeje řekli, co jim vadí, a když jim studenti nic neřeknou, tak je to důkaz, že jim nic nevadí. Věří, že si se studenty všechny problémy vždy vyříkali. Mně je tento postoj v jistém smyslu srozumitelný. Určitě je mnoho pedagogů, kteří komunikují se studenty opravdu skvěle a studenti se s nimi mluvit nebojí. Mají vzájemné konflikty a jsou schopni si je vyřešit bez pomoci někoho třetího. Přijde mi ale nesrozumitelné, proč právě lidé z těchto funkčních vztahů mají pocit, že by je něco mělo ohrožovat, znejišťovat, proč si myslí, že obvinění jsou oni. Z čeho vyplývá, že pokud se chovají skvěle oni, je nemožné, aby se na škole vyskytovali i jinak jednající pedagogové? A pokud se vyskytují, nemohou spíše tito zdravě komunikující pedagogové pomoci studentům radou a podporou, jak postupovat ve vztazích s těmi, se kterými na rovinu komunikovat nejde? Kolektivní vinu DAMU od počátku odmítá. Je to ta nejsnadnější a také nejvíc zavádějící cesta, jak se k danému problému postavit. Snažíme se na nikoho neútočit, ale podporovat ve škole atmosféru, která umožní lidem méně se bát druhých. Pokud vedeme individuální jednání, vedeme je v respektu k soukromí zúčastněných. Přesto se někteří pedagogové cítí ohroženi a chtějí, abychom veřejně vyhlásili, že na DAMU se žádná příkoří nedějí a že stojíme za celým naším pedagogickým sborem. Případně máme veřejně označit ty, kteří se chovají špatně, a tak je jasně oddělit od morálně zdravého zbytku. Když to neuděláme, tak údajně obviňujeme všechny. Já s tím ale nesouhlasím. Není pravda, že v našem prostředí se nedějí příkoří. A nevyřeší to lynč konkrétních lidí, protože tam naopak hrozí vytvoření obrovských lidských zranění. Navíc často největší bolest nezpůsobí nějaký čin, ale prostě mlčení, přehlížení, lhostejnost nebo stereotyp. Je nutné se naším prostředím zabývat komplexně a neznamená to, že

podezření padá plošně na všechny. Ti, kdo již žijí zralé vztahy, mohou skvěle podpořit zlepšení etické kultury na celé škole.

S tým súvisí aj časté konštatovanie, že hoci na fakulte už predtým existovala „schránka dôvery“ a tiež etická komisia, študenti o týchto nástrojoch vedeli málo. Ich využívaníu bránia tiež obavy pred možnými dôsledkami. Keď si sa stala dočasnou „dôverníčkou“ pre študentov, potvrdila sa závažnosť stavu vecí, ktorú naznačovali výpovede? A aké boli tvoje možnosti s tým niečo urobiť?

Na DAMU pracuje a studuje sedm set lidí, přičemž v rámci mnou nabízeného bezpečného prostoru jsem konzultovala vyšší desítky případů pocházejících nejen od studujících, ale i od zaměstnaných. Mohu potvrdit, že všechny problémy, které iniciativa zmínila, se objevily i v tomto neanonymním, ale chráněném prostoru. Veškeré dohady o tom, jestli si studentky příběhy vymyslely nebo jestli to byly nějaké marginální případy, byly tudíž na základě této komunikace v bezpečném prostoru vyvráceny.

Druhá věc je, že žádný z konzultovaných případů nepřekročil hranici nezákonnosti. Ačkoliv některá sdílení jasně referovala o překročení etického kodexu, neoznamovala jednání, které by měla řešit policie. Jinými slovy, problémy DAMU se vyskytují v relativně křehké zóně neetičnosti, kde se mísí možnosti vyřešit problém mediací, omluvou, změnou chování, výtkou až po individuální postih v pracovně-právním vztahu. Z toho plyne pro vedení DAMU jasný úkol, a to je zvyšovat povědomí o tom, že jednání v rámci instituce má prostě etická pravidla, vytvářet platformy pro diskusi důležitých otázek, mluvit o podobách diskriminace, manipulace, zneužití moci, ochrany hranic a dávat návody k tomu, jak se postižení mohou zachovat, aniž by jim hrozilo sekundární zranění nebo zbytečně velký konflikt. Musíme být také připraveni dotáhnout individuální případy k řešení, nenechat je vyšumět. Je to věc vyjasnění institucionální dohody, kultury nakládání s druhými lidmi i se sebou samými v rámci organizace.

Při setkáních s oznamovatelkami a oznamovateli jsem se snažila je ujistit, že jejich hlas někdo slyší, že jejich problémy

nebagatelizuji, ale považuji je za reálné a relevantní. Podporovala jsem je v možnosti být aktéry změny. Kromě výjimek téměř nikdo nechtěl problém dál řešit v otevřené konverzaci s druhou stranou, mnozí říkali, že jim stačí to se mnou probrat a že jim hrozně pomohlo, že někdo nezdevalvoval jejich zkušenost a uznal její váhu. Většině lidí přijde složité řešit konflikty tváří v tvář, spíš by si přáli, aby se změnilo povědomí, atmosféra. Já tomu rozumím, zároveň se tím zviditelňuje ten relativně všudypřítomný strach z přímé konfrontace. Proto se snažíme působit na relativně obecné rovině.

A ako reagovala druhá strana? Konfrontovala si aj osoby označené vo vyjadreniach ako tie, ktoré nevhodne prístupujú k študentom?

A prečo si sa stala ty tou mediátorkou? Máš na to špeciálne vzdelanie, alebo si sa na to len dobrovoľne podujala?

Ano, ke konfrontacím došlo a došlo i na setkání, na omluvy, došlo i na pracovně-právní postihy. Někdy se druhá strana naštvála, byla ironická, částečně mstivá, ale celkově mám dojem, že se atmosféra na škole proměňuje k lepšímu. Cílem je nastavit na DAMU podmínky pro zvládání konfliktů, protože vydržet konflikt a hledat řešení je dlouhodobě výhodnější nežli žít v konzervovaných rigidních podmínkách, které jsou pro jednu stranu nedůstojné. Zároveň bude nápomocné formulovat určité nepodkročitelné minimum, tedy sadu principů, které by definovaly profesní etiku v uměleckém školství, nebo přinejmenším na DAMU. Je to obdoba například lékařské etiky nebo etiky pomáhajících profesí: lidé, kteří výkonem své práce nutně překračují běžné fyzické, psychické, emoční hranice druhých osob, se musí řídit pravidly, která si neurčují sami a která ani nejsou určena z perspektivy jejich moci, ale která primárně zajišťují bezpečí potenciálně ohrožitelných. K výkonu lékařského povolání patří nejen odborná expertiza, ale i schopnost respektu při komunikaci s pacientem, při fyzickém vyšetřování, při sdělování nepříjemných zpráv. Tyto schopnosti se od lékařů vyžadují navzdory tomu, jaké mají profesní schopnosti či jak se osobně staví k morálním otázkám. Je to záležitost profesní etiky, kde není pro individuální interpretaci místo. Opět – příklad doktora Cimického ukazuje, jak je v těchto oborech složité se bránit,

protože z principu věci se pracuje s překračováním běžně do-
držovaných hranic. A jak je to zároveň nutné nebagatelizovat.

Etickou mediátorkou jsem se stala proto, že jsem v mo-
mentu performance měla k otázkám etiky nejbližší. Mám za
sebou mnoho let sebezkušenostních tréninků, jsem spoluřešitel-
kou čtyřletého aplikovaného projektu TAČR Nástroje rozvíjení
etické kultury v české státní správě, ve své výzkumné práci jsem
se věnovala etice, především relační etice, etice péče a etice
hry. Absolvovala jsem také kurz Ethical Leadership na Harvardu.

**Vieme teda, že nové vedenie DAMU sa so situáciou konfron-
tovalo relatívne krátko po nástupe do funkcií. Dekan a jeho
spolupracovníci to nezobrali na ľahkú váhu a začalo sa prakticky
hneď rokovať na senáte a na iných fórach. Čo ďalšie sa okrem
mediácie udialo potom? Realizovali sa ďalšie kroky vedúce k zlep-
šeniu situácie?**

Naše aktivity jsme v listopadu shrnuli do dvaceti pěti bodů – sestá-
vají z konkrétních změn v řízení školy, v různých diskusních
formátech a v sumarizaci témat, která jsou v řešení, přičemž pro-
jednáváme jejich nejlepší realizaci. Hned na srpnovém senátu
děkan navrhl omezení funkčního období vedoucích kateder na
dvě. Tím se významně rozrušuje potenciální riziko vytváře-
ní dlouhodobých klientelistických struktur. Připravili jsme dále
tištěného průvodce studiím a uskutečnili jsme školení pro
studenty prvních ročníků, kde jasně vysvětlujeme, jak postupo-
vat v případě diskriminace, jak diskriminaci poznat a jak se
k ní stavět i v roli svědka. Vedli jsme i individuální prošetřování.
Zúčastnili jsme se během sedmi měsíců dvou desítek různých
konferencí, diskusních platforem, debat v rámci DAMU i mimo ni.
Založili jsme pravidelné celofakultní plénium Sdílejme DAMU,
kde se setkává vedení školy a všichni studenti a studentky, kteří
chtějí diskutovat libovolné téma podle svých aktuálních potřeb.
Máme nový formát Sdílejme DAMU – katedry, kdy navštěvujeme
s děkanem jednotlivé katedry a opět mluvíme o tom, co je v tu
chvíli aktuální. A významným cílem bylo prodiskutovat, připravit
a zorganizovat volby ombudsmana/ombudsmanky na DAMU,
což se nám nakonec povedlo dotáhnout na konci března 2022.
Tomu předcházelo další pásmo přednášek s názvem Pondělky

k etické kultuře. Pozvali jsme na ně jednotlivé aktéry AMU, kteří již na škole působí a mohou podpořit zdravé formy komunikace. V rámci těchto pondělků se představili i kandidáti na ombudsmana.

Mohlo by se zdát, že zavádíme především mluvení a mluvení bez konce, ale ono to vesměs opravdu funguje, když je to dobře moderováno. Koneckonců je to i zkušenost divadla samotného, jak moc věci se mění jen skrze společná setkání, vyjednávání reality, nabourávání zajetých stylů komunikace. Když dáme najevo, že jsme otevření nepřijemným otázkám, že jsme schopni mluvit o čemkoliv, co je pro nás třeba i nekomfortní, můžeme najít i dohodu, jak takovou věc změnit a dělat to v kontextu obecného povědomí, oč se snažíme.

Časť tých, ktorí bagatelizujú rozsah problému, argumentujú, že vysoká škola je zo svojej podstaty kompetitívnym prostredím a štúdium na umeleckej škole skrátka musí byť náročné. A tiež, že pre umeleckú tvorbu je nevyhnutné prekračovanie hraníc a komfortných zón. Ako sa vysporiadať s otázkou primeranosti nárokov a pedagogických postupov v odvetviach, akými sú umenie a divadlo? Pri nich sa totiž nedajú veľmi dobre uplatniť merateľné ukazovatele ani iné kvantifikátory kvality.

Mně přijde, že aby byl člověk schopný tvořivě překročit své hranice, tak musí být primárně vybavený oporami a zdroji. Překročit hranice člověk může dvěma způsoby – buď se cítí pod tlakem, ve stresu, bez možnosti zvolit si podmínky své práce. Čili už je v nekomfortní zóně, v rámci které má překročit hranici sebe sama. Aby to v takovém nastavení dokázal, v jistém smyslu sám sebe umrtví, přestane se vnímat nebo cítit. To je v zásadě protimluv umělecké tvorby, jejíž podmínkou je naopak pečlivější vnímání sebe sama, tvořivé nakládání se sebou. Druhá možnost překročení hranice sebe sama je umožněna tedy tak, že člověka někdo zazdrojuje, vytvoří mu podmínky pro načerpání odvahy. Dotyčný se cítí primárně v bezpečí a z něj potom experimentuje, riskuje, překračuje komfort. To je úplně jiná práce. Výjimečného výkonu lze dosáhnout ze strachu z ponížení, trestu, nebo ztráty statusu, s pocitem určité depersonalizace a vzteku, nebo s pocitem, že mi okolí věří, že jsem zvědavá, že chci zkoušet nové cesty. Ty první

případy mohou častěji končit v závislostech, depresích, pocitech objektivizování sebe sama. A příslušný výkon má také často povahu duplikátu, nikoli originality. Tím, že bude umělecká škola primárně respektovat, zdrojovat a zabezpečovat, aby studenti mohli jít na hranu svých možností, nebude snižovat náročnost studia, bude snižovat zbytečnou bolest a zvyšovat pravděpodobnost úspěchu velmi náročných zadání.

Vedle překračování hranic náročnosti divadlo také zahrnuje situace překračování běžných tělesných a emočních norem. To je prostý fakt. Tvrdit, že s tímto faktem lze naložit jedinečně tak, že si na něj herci povinně zvyknou, mi ale přijde opravdu hluboce naivní. Platí totiž přesný opak: právě proto, že se herci ve své profesi pohybují mimo společensky domluvené hranice tělesnosti, komfortní zóny, emoční hranice a hranice vlastního já, je nutné takové oblasti věnovat speciální péči. Pokud se nemůžeme spolehnout na zaběhanou společenskou normativitu, nemůžeme rezignovat na jakoukoli dohodu, ale naopak se musíme soustavně domlouvat, doptávat se, komunikovat.

Lenže to sa dostávame k ďalšej téme, ktorá sa otvorila aj na diskusii o hraniciach komunikácie na festivale Zlomvaz. Osobnosti, ktoré učia na umeleckých školách, sú často silné individuality. Práve ich autenticita, ktorej prejavy môžu byť neraz značne nekorektné, je základom ich umeleckého aj pedagogického génia. Ako sa dá s týmto faktom pracovať?

Já nevím, co by génius ze své geniality ztratil, kdyby respektoval druhé lidi. Pokud je člověk nadaný, tak je pro druhé určitě zdrojem inspirace v umělecké tvorbě, ale neznamená to, že je bude používat jako nářadí. To pak nejsme v režimu umělecké inspirace, ale zneužití moci. Pokud takový přístup obhajujeme, podporujeme mocenskou strukturu, která rozvrací sebeúctu všech zúčastněných ve prospěch absolutismu mistra. Tato struktura bývá založena na kombinaci obdivu k jeho velikému nadání a shovívavého snášení jeho tak řečené infantililty, kterou se omlouvá jeho vcelku promyšlené bezhraniční chování. Já si ale nemyslím, že čím je umělec schopnější, tím rychleji ztrácí schopnost se kontrolovat. Myslím si ale, že se nadání může zneužít

pro pohodlné uplatňování vlastní vůle, pro ovládání a vlastnění druhých právě proto, že se neudělá rozdíl mezi uměním a etikou.

Kdybychom to zkusili přiblížit na příkladu, představ si třeba, že slavný herec začne učit na umělecké škole a po čase se zjistí, že v budově systematicky krade. Jednou šlohe fixy, jindy odnese počítač ze stolu kolegy nebo vleze studentkám do tašky a z peněženky jim sebere pětistovku. A představ si, že by ho někdo obhajoval tak, že to kradení je takový projev jeho zajímavě nespoutané, nekorektní, ale zato autentické osobnosti a že kvůli tomu jeho nevšednímu nadání není možné, aby ho někdo pořád ve všem prudérně kontroloval, jak to teď je v módě na Západě, to by bylo potlačování uměleckého rozletu. Myslím, že krádeže bychom asi nevydrželi, a mě zajímá, proč bychom měli vydržet, když nadaný umělec vydírá druhé lidi nebo je uráží, zesměšňuje, podmiňuje úspěch ve výuce jednáním, které s výukou vůbec nesouvisí, a tvrdí, že když to někomu vadí, je to jeho problém.

Tím chci říct, že umění a učení umění jsou dvě rozdílné dovednosti a na umělecké škole je potřeba kombinace obojího.

A z toho pak plyne poslední věc: když mluvím o respektu k druhým lidem, hranicích a kontrolovaném chování, tak nejde o to, aby se všichni pedagogové redukovali na stejný prototyp. Jde o to, abychom byli všichni vybaveni schopností slyšet a vnímat sebe sama i druhé lidi, mít zájem o to, jak moje slova působí na druhé, a ochotu o tom mluvit, což umožňuje ne to, že budeme ve finále všichni stejní, normativizovaní, ale že budeme moci být naopak každý jiný – protože tu jinakost budeme schopni komunikovat. Pokud nasadím jeden styl výuky a prohlásím, že kdo se v něm necítí komfortně, tak je loser, sněhová vločka, zpykaný adolescent nebo hysterická feministka, tak nejsem učitel, ale buldozer.

Neviem, ako u vás, ale v našom prostredí sa často stretávam s tvrdením, že súčasná generácia študentov je „iná, ako sme boli my“. Je na to aj sociologický pojem, hovorí sa o generácii snehových vločiek. Podľa mnohých mojich kolegov sú dnešní dvadsiatnici krehkí, precitlivení, zameraní na seba a neschopní čeliť kritike. Je to tak? Alebo je to skôr uvedomelá generácia,

ktorá štrajkuje za klímu, orientuje sa v ľudskoprávnych otázkach a nenechá sa ľahko zahnať do kúta ani autoritami?

To je asi poprvé, čo sa mňa niekto pta na hodnotenie generácií. Já takhle moc nepřemýšlím. Myslím si ale, že se v našich společnostech průběžně mění styly výchovy a že od důrazu na disciplinaci, zákazy a příkazy ze strany starší autority se objevily možnosti výchovy skrze péči, ochranu, rozvoj vzájemného vztahu. Pokud někdo zažil represivní výchovu a nezpracoval svou zkušenost, může jít do kompenzace a své dítě vychovávat neuroticky protektivně, ve velkém připoutání, což je škodlivé podobně jako třeba nevědomě opakovaná autoritativní represe. Určitě se takových lidí najde dost mezi současnými čtyřicátníky až padesátníky a z toho pak vzniká společenský fenomén. Ovšem v prostoru mezi represí a přehnanou protektivitou vyrostlo mnoho způsobů výchovy a vzdělávání, které jsou založeny na udržení hranic, rolí, zodpovědností, práv a respektu všech zúčastněných. Současní studenti vysokých škol mohli mít a zjevně měli různé zkušenosti z rodin a předchozích škol. Když se bavíme o potřebné formě vzdělávání na umělecké škole, je zajímavé, že dělicí čára mezi tendencemi k disciplinaci a vztahovému vzdělávání jde napříč věkem a statusem. Je spousta pedagogů, kteří už dávno učí velmi inspirativním a zároveň vnímavým způsobem a teď mají pocit, že jsou vlastně neviditelní, protože se ocitli v kategorii „pedagogové jsou sexisti, autoritáři a toxické kreatury“. A pak jsou také studenti, kteří procházejí školou minimalisticky, stěžují si, když jsou věci trochu náročné, ale ty věci náročné být musí, nechtějí vůbec nic řešit, chtějí mít věci jednoduché, proplout nějak školou, nepošramotit si vztahy a najít si dobře placenou práci. Nikdo netvrdí, že proti sobě stojí dobrá a špatná generace, to je zničující perspektiva.

Také platí, že určité rysy vzdělávání dost značně určují vedení kateder a významní pedagogové svým vlastním chováním – na DAMU určitě platí, že nemáme jednotný přístup, že katedry se i určitým způsobem poznají podle toho, jak vnímají a nazývají své studenty – jestli jako děti, nebo jako individuality, jako členy tvůrčího týmu, nebo jako partnery. Katedry mají svůj styl, a když se student dostane do neodpovídající mikrokultury, může nastat

obviňování z vločky, nebo naopak pasivního ignoranta apod. Na jiné katedře by se mu to stát nemuselo.

Na VŠMU sa zatiaľ podobná študentská iniciatíva neobjavila. Aj preto si niektorí nahovárajú, že u nás sa nič také nedeje, čo je buď naivné, alebo alibistické. Vo výročnej spätnej väzbe i prostredníctvom zavedeného mechanizmu na podávanie podnetov sa objavili hlasy, ktoré poukázali na rôzne škodlivé praktiky niektorých vyučujúcich. Hoci ich priebežne riešime, je to dosť citlivá téma, na ktorú niektorí reagujú protiútokom. Hovoria, že študenti to prehánajú či dokonca zneužívajú tieto nástroje na osobnú pomstu. Pomenovanie problému tiež niekedy vedie k snahe odhaliť tých, ktorí podnet nahlásili, a ich identitu poznajú len zodpovedné osoby. Na verejnosť sa nedávno dostal prípad z pražskej Katedry divadelnej vedy Karlovej univerzity, ktorý ukázal podobnú snahu znejasniť, kto je páchateľ a kto obeť. Napriek pomerne drsným zverejneným príbehom o zneužívaní moci zo strany pedagóga a napriek veľmi otvorenej komunikácii a ráznym krokom vedenia Filozofickej fakulty bolo reakciou odmietanie obvinení zo strany dotknutého pedagóga a náznaky, že išlo o pomstu. Čo s tým? Ako sa dá na tejto tenkej hrane, na ktorej stojí slovo proti slovu, bezpečne balansovať a vedieť správne reagovať?

Jakmile je slovo proti slovu, lze dělat opravdu jen velmi málo, nechceme-li riskovat justiční nebo etický omyl. Je možné věnovat se dotyčné osobě, která problém ohlásila, vytvořit prostor bezpečí, zazdrojovat ji a dát jí šanci neobviňovat agresora z mocensky nevýhodné pozice. Ale zcela zásadní jsou důležití svědci, důkazy formou zpráv v mobilech, v mailech, instrukce o tom, jak postupovat příště. V oblasti sexistického chování a násilí se vyskytují statisticky 4 % falešných obvinění. Je dobré vědět, že tento fenomén existuje, a také je dobré vědět, že není statisticky četný. Obětí sexuálního násilí totiž pořád hrozí stigma, hrozí jim obrovský diskomfort, riskují mstu. Je tedy směšné anulovat veškerou péči o potenciální oběti tvrzením, že by to možná mohla být msta nebo falešné obvinění, protože z 96 % to tak není. Nedá se však celá váha pravdy odvozovat jen z tvrzení jedné strany a postupy musí být opravdu velmi korektní. Na DAMU

máme vysoko postavenou hodnotu anonymity, a dokonce jisté ochrany všech zúčastněných, protože víme, že všichni mají právo na spravedlnost, a nikoli na lynč. Samozřejmě, že i toto bezpečí se dá zneužít k pomluvám mimo záznam, vytváření koalic, různým druhům tichého vyloučení a stigmatizace. Není to lehké. Moje zkušenost ale je, že mnoho věcí se změnilo vyhlášením určitých obecných principů, aktivními pokusy zabývat se jednotlivými případy. Reguluje to chování u všech.

DAMU v novembri vyhlásila výberové konanie na funkciu ombudsmana. Poučenie ste si zrejme vzali z obsadzovania pozície na FAMU, kde dekanica Andrea Slováková čelila kritike, že si ombudsmanku vybrala sama. Z toho dôvodu ste nechali o kandidátkach – psychoterapeutke Ive Šulcovej a rodovej expertke Rut Kolínskej – hlasovať celú akademickú obec. Ani jedna z nich však nezískala potrebný počet hlasov oprávnených voličov. Myslím, že pochybnosti o ich odbornosti a kompetentnosti neboli príčinou, signalizuje to teda nezaujem o existenciu ombudsmana, alebo bol problém v spôsobe volieb, ktoré prebehli elektronicky počas dvoch dní?

Myslím si, že to byla kombinace několika parametrů. Jednak v rámci hlasování byla vyhlášena třetí možnost, a sice nehlasovat a vyjádřit tím zájem volby odložit a opakovat. Vím od mnoha voličů, že volili tuto možnost, protože jim kandidátky nepřišly stoprocentně přesvědčivé. Zároveň nám voliči poskytli zpětnou vazbu o celé organizaci voleb a upozornili na některé slabiny procesu. Z toho jsme se poučili a v následujícím kole jsme se snažili všechny chyby napravit. Vytvořili jsme větší prostor pro to, aby se kandidáti představili třeba formou delší přednášky či otevřené diskuse. Jejich vystoupení byla přístupná online. Paradoxem bylo, že ve druhém kole voleb se na tato představení kandidátů nepřišel podívat prakticky nikdo. Většina lidí využila záznam na YouTube. Ale voleb se nakonec zúčastnila třetina oprávněných voličů a vítězem se stal Petr Polák, absolvent Právnické a Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, který působí od roku 2007 v Kanceláři veřejného ochránce práv (ombudsmana) v Brně a je členem několika mezinárodních organizací v oblasti rovného zacházení.

Aj vďaka inšpiráciám od vás sme u nás na škole v tomto roku zatiaľ nadviazali spoluprácu s psychologickými pracovníkmi. Nateraz nie je jasné, či niekto bude plniť aj funkciu ombudsmana. Mám však pocit, že hoci to niektorí pedagógovia vítajú ako správny krok, iní to považujú za akýsi zbytočný luxus pre študentov v duchu hesla – „my sme to také nemali, my sme to nepotrebovali“. Pritom len pred pár rokmi, krátko po sebe spáchali samovraždu dve veľmi mladé umelkyne, čerstvé absolventky školy, všetci boli z toho otrásení. Vieme tiež, že aj mnohí pedagógovia a pedagogičky vyhľadávajú psychologické poradenstvo. Je pravda, že staršie generácie boli viac „v pohode“, alebo bola téma duševného zdravia a psychologické podpory len omnoho viac tabu? A ako vysvetliť ľuďom, že ombudsman či mediátor nie je niečo nad rámec, čoho sa niekto rozmazaný dožaduje, ale dnes je to už úplne bežný prostriedok zvyšovania komfortu prostredia a kvality štúdia, de facto nevyhnutnosť?

- 2 Jana Machalická. „Je DAMU kárný tábor? Jde zase o vyřizování účtů, starší generace vydržela víc“ [online]. *Lidovky.cz*. 13. 7. 2021 [cit. 14. 4. 2022]. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/nazory/machalicka-je-damu-karny-tabor-jde-zase-o-vyrizovani-uctu-starsi-generace-vydrzela-vic.A210713_093322_in_nazory_vag.



- 3 Tamtéž.
- 4 Tamtéž.

Podobnou reakci jsme samozřejmě zaznamenali také, dokonce v tisku. Například divadelní kritička Jana Machalická napsala text s názvem *Je DAMU kárný tábor?*² Používá v něm ten trop s přecitlivělou generací, která neumí zvládnout tvrdé podmínky. Zároveň ale nutnost tvrdosti obhajuje argumentem, že „v divadle žádná demokracie neplatí a je dobré být na to připraven“.³ Jana Machalická nabádá studenty, aby si zvykli již na škole, že nebudou pracovat ve férových respektujících podmínkách a že „v umělecké profesi je nakonec každý sám za sebe“.⁴ Podle tohoto vzoru bych tedy odvodila, že by studenti a studentky umění na začátku svého vzdělávání měli slyšet: „Chceme vám říci, studenti, že tady demokracie skončila. Nebudeme se tu chovat podle pravidel férovosti a respektu, protože reálná kultura se tak taky nechová. Vás to také naučíme, abyste se co nejdříve přeorientovali na neregulovaný mocenský boj. Základ je nikomu nevěřit, důvěra vás jen oslabí. Ode dneška jedete každý sám za sebe. Až budete obhajovat právo umění na podporu, říkejte, že jste pilíř demokracie, místo kultivace empatie a schopnosti společenské kritiky, ale ani na minutu se nesnažte tomu věřit.“ Já nechci na DAMU podporovat hodnoty, které budu obhajovat

odkazem na nedostatek demokracie v kulturním světě. Chci, aby DAMU studenty uvedla do jiného kontextu a říkala jim: „V uměleckém světě se sice jistě najdou lidé, kteří prosazují moc přes klientelismus, slávu a významné pozice, kteří se vás budou snažit zneužít, přinutit k neférovosti, podvodům a nesolidaritě, ale my z takového obcházení nechceme dělat normu. Chceme vás vybavit sebeúctou a silou, díky které budete mít schopnost toxické mechanismy změnit. Budete-li na sebeúctě trvat, nebudete ze sebe dělat bezmocné kolečko v soukolí klientelistických struktur. My se snažíme o totéž.“

Pokud jde o funkci ombudsmana, tak já si nemyslím, že jeho primární úlohou je zvyšovat komfort na škole. Myslím si, že je to efektivní a levná cesta, jak v instituci pomoci vyhnout se vztahovým a z nich odvozeným institučním a finančním katastrofám. Jak říká Petr Polák, úkolem ombudsmana je měnit prostředí tak, aby ombudsmana nepotřebovalo. Není to ani moralistní pozice, ani pozice péče o zesláblé, ale pozice zaměřená na předcházení eskalací vážných problémů, které začínají vždycky nenápadně. Pomáhá instituci, aby neřešila své problémy podle vzorce skandál – ticho – skandál – ticho – brzda – plyn – skandál – ticho. Nemá roli reaktivní, ale aktivní a preventivní. Pomůže vyhnout se nekonečným šeptandám o tom, kdo co komu udělal, pomáhá rozpouštět někdy příliš těsnou vázanost na minikolektivy, ve kterých má člověk těžké manévrovací možnosti ke změně, když má svůj kolektiv zároveň rád. Nabízí řešení problémů, které je nestranné, není svázané s nějakou z mocenských stran instituce. Do jeho gesce spadají nejen akty diskriminace, ale i problémy spojené s pracovními podmínkami, například neetičnost nespravedlivého odměňování pedagogů, stejně jako jejich přetěžování. Ombudsman je ale klíčovou podpůrnou osobou i třeba v otázkách a situacích souvisejících s válečnými uprchlíky z Ukrajiny studujícími nově na škole. Ombudsman nemusí být nutně tím, koho člověk volí, neboť ho potřebuje, ale tím, koho volí kvůli potřebám svého okolí.

Ako by to teda malo vyzerat, keď sa podarí zrealizovať plánované aktivity a zaviesť do praxe všetky podporné mechanizmy?

Aká je predstava o ideálnom akademickom prostredí, keď zo- hľadníme skutočnosť, že dosiahnuť ideál nie je možné?

Když popíšu ideální prostředí, tak to je takové, kde každý cítí, že je respektovaný ve své vlastní roli, kde může rozvíjet svobodu svých možností a odpovědnosti, může řešit konflikty s ostatními bez toho, že by byly ohroženy jeho základní jistoty, a kde toto, co jsem řekla, nemusí platit absolutně, ale jen dostatečně. Jinými slovy, ideální instituce je taková, kde jsou lidé schopni zvládat různé neideality skrze komunikaci nebo s oporou nástrojů, které mají k dispozici, kde proudí energie seshora dolů a zpátky, i laterálně.

Myslím si také, že tomu pomůže, když si vyjasníme, co jsou naše společné hodnoty, například pedagogické nebo vztahové, nikoli týkající se umělecké estetiky. Myslím, že pomůže, když na vedoucích pozicích budou cirkulovat různí lidé a když odejít z vedoucí pozice nebude stigma, ale důkaz toho, že člověk vytvořil dobré prostředí pro růst kompetentních nástupců. Je důležité, aby vedoucí pracovníci nepostupovali jen nahoru, kde se budou kolem stále menšího množství pozic městnat a vzájemně se domlouvat, kdo kde bude sedět a koho je nutné vytlačit. Také bude třeba využít důsledně evaluací kurzů a akreditačních programů. Radu pro vnitřní hodnocení bychom měli využívat pro opravdu reálné impulzy a změny, nikoli pro potvrzení statu quo.

Popri činnosti na škole si sa témou toxických vzťahov v umení zaoberala aj v performatívnej prednáške *Strachy*, na ktorej si spolupracovala s režisérkou Miřenkou Čechovou. Projekt ste prezentovali aj na Slovensku v rámci série podujatí *Beuys will be Beuys*. Ako projekt vznikol, čo bol váš zámer?

Na konci roku 2019 mě pořadatelé bratislavského festivalu *Beuys will be Beuys*⁵ oslovili, zda bych nepřispěla nějakou přednáškou o performanci, sociálním či politickém umění, Beuysovi apod. Mně přišlo, že relevantní způsob vyjádření se k Beuysovi musí mít formu sociálně-performativního experimentu, nějaké hraniční formy. Navrhla jsem spolupráci Miřence Čechové, ona souhlasila a organizátoři to velmi vřele podpořili. Já jsem v té době ještě nebyla ani proděkanka, ani nebyly žádné signály o tom,

5 Projekt *Beuys will be Beuys* připravil Goethe Institut v Bratislavě v roce 2021. Více viz: <https://www.goethe.de/ins/sk/sk/kul/sup/beu.html>.



že by se na DAMU tvořila nějaká studentská iniciativa. Psala jsem víceméně vědecké texty o tom, v čem spočívá moc a bezmoc umění, o vztahu etiky a politiky emocí, o podmínkách tvořivého experimentu, o kultuře v kultuře apod. Miřenka publikovala román *Baletky*,⁶ kde částečně autobiograficky zachycuje hluboce poškozující postupy výchovy baletek na jedné z baletních akademií v devadesátých letech 20. století v Praze. Spolupracovali jsme pak na jejím návazném projektu *metaBALETKY*,⁷ které byly nejen zpracováním stejného tématu performativně, ale zároveň zpracováním agresivních reakcí ze strany uměleckého světa na Miřenčinu knihu. Z těchto impulzů vyplynul náš společný zájem stopovat kulturu vztahů v uměleckém světě, upozornit na rozpor mezi kulturou, která je sociotvorná, osvobozuje nás od stereotypů, otevírá nové možnosti vnímat svět a tvořit, a mezi kulturou, která v rámci své vlastní komunity trpí autoritářské, paternalistické a zneužívající jednání, nejklassičtější možné stereotypy, rigidnost, mstu, ekonomickou soutěž a politickou kolaboraci. Chtěly jsme ten rozpor analyzovat, takže *Strachy*⁸ jsou opravdu přednáška, která má východisko, argumentační linii a nějaké tvrzení na konci, je racionální. Ale užívá k tomu zároveň performativní postupy, je vytvořená jako představení, kde však lidi nepropadají do žádné iluze. Prezентujeme kritické myšlení, které neseperujeme od pocitů, naopak, snažíme se ukázat, jak je nutné se přiblížit a porozumět vlastním emocím a kultivovat celý emočně-kritický postoj ke světu.

- 6 Miřenka Čechová. *Baletky*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2020.
- 7 *metaBALETKY*. Spitfire Company, prem. 3. 5. 2021 [online]. Koncept, text a performance Miřenka Čechová.
- 8 *Strachy*. Koncept a performance Alice Koubová a Miřenka Čechová. Premiéra 14. 10. 2021, Bratislava. Vytvořeno ve spolupráci Tantehorse a AVČR (v rámci Strategie AV21, Odolná společnost pro 21. století). Kritické reflexe *Strachů* i širší kontextuální eseje lze nalézt např. zde: Lucie Dercsényi. „Strachy usazené na dně našich každodenních životů“ [online]. *TanečníAktuality*. cz. 9. 6. 2022 [cit. 30. 7. 2023]. Dostupné z: <https://www.tanečníaktuality.cz/recenze/strachy-usazene-na-dne-nasich-kazdodennich-zivotu>; Barbora Etliková. „Jak dnes brát umění vážně? (k performanci Strachy a debatě Jak tvořit v kultuře udržitelné?)“ [online]. *Podhoubi.com*. 27. 7. 2022 [cit. 30. 7. 2023]. Dostupné z: <https://www.podhoubi.com/post/jak-dnes-br%C3%A1t-um%C4%9Bn%C3%AD-v%C3%A1%C5%BEn%C4%9B-k-performanci-strachy-a-debat%C4%9B-jak-tvo%C5%99it-v-kultu%C5%99e-udr%C5%BEiteln%C4%9B>.



Bibliografie

Čechová, Miřenka. *Baletky*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2020.

Dercsényi, Lucie. „Strachy usazené na dně našich každodenních životů“ [online]. *TanečníAktuality*. cz. 9. 6. 2022 [cit. 30. 7. 2023]. Dostupné z: <https://www.tanečníaktuality.cz/recenze/strachy-usazene-na-dne-nasich-kazdodennich-zivotu>.



Etliková, Barbora. „Jak dnes brát umění vážně? (k performanci Strachy a debatě Jak tvořit v kultuře udržitelné?)“ [online]. *Podhoubi.com*. 27. 7. 2022 [cit. 30. 7. 2023]. Dostupné z: <https://www.podhoubi.com/post/jak-dnes-br%C3%A1t-um%C4%9Bn%C3%AD-v%C3%A1%C5%BEn%C4%9B-k-performanci-strachy-a-debat%C4%9B-jak-tvo%C5%99it-v-kultu%C5%99e-udr%C5%BEiteln%C4%9B>.



Machalická, Jana. „Je DAMU kárný tábor? Jde zase o vyřizování účtů, starší generace vydržela víc“ [online]. *Lidovky.cz*. 13. 7. 2021 [cit. 14. 4. 2022]. Dostupné z: <https://www.lidovky.cz/nazory/machalicka-je-damu-karny-tabor-jde-zase-o-vyrizovani-uctu-starši-generace-vydrzela-vic>. A210713_093322_in_nazory_vag.



Mašířová, Martina – Koubová, Alice. „Kultura a etická kultura“. *keď: konkrétne o divadle*. 2022, roč. 16, č. 1, s. 44–51.



Na cestě k nové společenské smlouvě Změny v polském divadelním a uměleckém školství Iga Gańczarczyk

V rámci debaty *Institute bez násilí – jak to udělat?*, která se konala 17. února 2022 v národním Starém divadle v Krakově, oznámila, že se v Polsku nacházíme po první velké vlně změn. Agata Adamiecka-Sitek, ombudsmanka práv studentů Divadelní akademie ve Varšavě, prohlásila, že nyní je nutné vyvinout společné úsilí k vyjednání nových podmínek společenské smlouvy. Týkala by se – jak jsem pochopila – nových pravidel pro práci v divadle určených všem, kdo se podílí na procesu vzniku inscenace: herecký soubor, tvůrci a tvůrkyně, technický tým, vedení a zaměstnanci instituce. Část doporučení dobrých praktik byla sepsána v *Chartě práv a hranic tvůrčího procesu*,¹ která vznikla v květnu roku 2021 v rámci partnerského projektu *Hranice v divadle* realizovaného Polským centrem Mezinárodního divadelního institutu ITI (Polish Centre of the International Theatre Institute) a byla rozeslána většině institucionálních divadel v Polsku.

„*Charta práv a hranic tvůrčího procesu* se nesoustřeďuje na sepsání souhrnu nepřijatelných činností, ale na vytvoření nástrojů, které budou sloužit bezpečnosti práce a vzdělávání v divadle.“² Diskuse

¹ Viz Polski Ośrodek ITI. *Karta praw i granic procesu twórczego / Charter of rights and boundaries of the creative process* [online]. 21. 9. 2021 [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: https://issuu.com/poiti/docs/karta_praw_i_granic_procesu_tw_rcze_4e77d-cc69a3d79.



² *Tamtéž.*

- 3 Debata *Institute bez násilí – jak to udělat?* se konala 17. února 2022 ve Starém divadle a zúčastnili se jí: Patrycja Durska, Dominika Dörre-Kolasa, Anna Majerek, Marta Miłoszewska, Agata Adamecka-Sitek, Łukasz Stawarczyk, Waldemar Raźniak, moderátorkou byla Joanna Biernacka-Płoska. Víz: „Nowa Krytyka – Instytucja bez przemocy – jak to zrobić?” [online]. *Stary.pl*. [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://stary.pl/pl/repertuar/nowa-krytyka-instytucja-bez-przemocy-jak-to-zrobic/>.



- 4 Autorkou této definice je vedoucí GPRIIT Małgorzata Wdowik, během debaty pojem zmínil Łukasz Stawarczyk.

ve Starém divadle byla jedním z prvních veřejných projednání tohoto dokumentu s divadelní obcí. Debaty se zúčastnili zástupci hereckých souborů, ředitel instituce, právničky, místopředsdkyně Svazu polských divadelních režisérů a režisérek i ombudsmanka práv studentů Divadelní akademie ve Varšavě.³ Během setkání bylo možné sledovat počátky vývoje „dramaturgie změn“⁴ v polském divadle a debata byla příležitostí k zamyšlení se nad tím, v jakém bodě se nacházíme, co se podařilo a kolik toho ještě zbývá udělat. Účastníci a účastnice rozpravy upozornili na stále nedostatečnou legislativu. Přestože v několika progresivních divadlech (především ve Varšavě a Poznani) byly zavedeny etické kodexy pro zaměstnance institucí, každodenní praxe ukázala, jak složitá problematika týkající se zneužívání je. Bylo například nutné rozšířit definici mobbingu na osoby, které vykonávají placenou činnost v jiném režimu než v rámci hlavního pracovního poměru, protože v Polsku většina umělců a umělekyn pracuje v divadlech na základě občanskoprávních smluv (konkrétně smluv o dílo). Bylo upozorněno na nutnost vytvořit nástroje a postupy, a to participativním způsobem, a na nezbytnost přizpůsobit je potřebám jednotlivých institucí tak, aby vedly ke skutečným změnám. Herec Starého divadla Łukasz Stawarczyk se zmínil o změně paradigmatu herectví, k níž dochází již nejméně deset let a kterou nazval „probuzením“ subjektivity a rozvojem horizontálních profesních vztahů v rámci tvůrčího procesu, odlišných od tradice polského divadla, která byla po velmi dlouhou dobu založena na postavě silného, často autoritativního režiséra.

Samostatným a širokým tématem jsou změny odehrávající se na uměleckých školách, na nichž jsem se mohla do jisté míry podílet, když jsem v letech 2016–2021 působila jako proděkanka na katedře činoherní režie na Akademii divadelního umění v Krakově. Na základě zpráv o zneužívání na divadelních školách a v kulturních institucích, které se v médiích průběžně objevovaly, jsem se začala podílet na utváření postupů proti násilí na krakovské katedře. Kromě četných svědectví, která vyvrcholila v březnu 2021, se uskutečnilo několik významných představení a uměleckých projektů, které reflektovaly násilné praktiky v oblasti performativního umění a zkušenosti s nimi. Všechny tyto události podporují diskusi o etických otázkách v divadelním prostředí; stejně tak je při odhalování

zneužívání přínosné zapojení badatelek a badatelů a novinářek a novinářů, kteří dodávají nebyvalým změnám v polském divadle odborný kontext.

#MeToo v polském divadle

Adam Jazwiński ve svém textu⁵ poukazuje na datum 6. listopadu 2019 jako na symbolický moment počátku #MeToo v polském divadelním prostředí. V médiích se tehdy objevily zprávy o obviněních vzešlých ze strany zaměstnankyň krakovského divadla Bagatela vůči dlouholetému řediteli divadla Henryku Jackovi S.⁶ V mediálních výstupech se hovořilo o šikaně a sexuálním obtěžování, které bylo podrobně popsáno jako „osahávání, doteky, objímání, olizování na krku, plácání po hýždích, strkání jazyka do ucha“.⁷ Oběťmi bylo devět žen, hereček i zaměstnankyň dalších oddělení, z nichž osm bylo spojeno s divadlem Bagatela. Některé ženy se rozhodly vystoupit v médiích pod svým jménem a účastnily se i veřejných diskusí, zatímco jiné z poškozených zůstaly v anonymitě. Ženy hovořily o dlouholetém ponižování i strachu o chování ředitele otevřeně promluvit. Ještě předtím než se téma dostalo do médií, poslaly zaměstnankyně divadla krakovskému starostovi Jacku Majchrowskému dopis, v němž popsaly své zážitky a požádaly ho o intervenci. V dopise ženy mimo jiné uvedly: „Již několik let zažíváme sexuální obtěžování v podobě slov, návrhů, gest a nedovolených činů od ředitele divadla Bagatela Henryka Jacka S. Ředitel, využívající svého postavení zaměstnavatele, opakovaně překračuje osobní hranice a důstojnost níže podepsaných osob.“⁸ Teprve až po zveřejnění případu v médiích byl ředitel odvolán z funkce a starosta Krakova předal případ prokuratuře, která po ročním vyšetřování Henryka S. obžalovala. Státní zastupitelství jej viní z porušování práv zaměstnanců, porušování osobní fyzické nedotknutelnosti a oddávání se sexuálním činnostem v letech 2009 až 2019.⁹ Bývalý ředitel divadla Bagatela se k těmto činům nepřiznal. Soudní proces probíhá za zavřenými dveřmi.

Zajímavým kontextem případu je osud odborného článku o zprávách ohledně divadla Bagatela. Monika Kwaśniewska, jedna z výzkumnic, která se od počátku podílela na vytváření diskurzu kolem #MeToo v polském divadelním prostředí, publikovala

5 Adam Jazwiński. „Rozliczmy się“ [online]. *Dialog-Pismo.pl*. 13. 5. 2022 [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/rozliczmy-sie>.



6 Szymon Jadcza. „Kobiety oskarżają dyrektora Teatru Bagatela o mobbing i molestowanie” [online]. *TVN24.pl*. 7. 11. 2019 [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://tvn24.pl/polska/krakow-dyrektor-teatru-bagatela-henryk-jacek-schoen-oskarzony-o-mobbing-i-molestowanie-ra983295-2284153>.



7 Angelika Pitoń. „Teatr Bagatela. Były dyrektor oskarżony o mobbing i nadużycia seksualne” [online]. *Wyborcza.pl*. 30. 11. 2020 [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,26561134,teatr-bagatela-byly-dyrektor-oskarzony-o-mobbing-i-naduzycia.html>.



8 S. Jadcza. „Kobiety oskarżają dyrektora Teatru Bagatela o mobbing i molestowanie”.

9 A. Pitoń. „Teatr Bagatela. Były dyrektor oskarżony o mobbing i nadużycia seksualne”.

- 10 Monika Kwaśniewska, „Dlaczego przestały milczeć? Dlaczego zostały wysłuchane? Afektywna analiza #MeToo w Teatrze Bagatela” [online]. *Didaskalia.pl*, 2022 [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/dlaczego-przestaly-milczec-dlaczego-zostaly-wysluchane>.



- 11 Viz: Monika Kwaśniewska – Katarzyna Waligóra, „Robienie miejsca – pożytki z brzydkich uczuć”. In: Tytęż (eds.). *Teatr brzydkich uczuć*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2021, s. 17.

- 12 Piotr Jagielski, „Wykładowca nadużywa władzy” – absolwenci piszą do rektora Akademii Teatralnej” [online]. *Kultura.Onet.pl*, 11. 7. 2018 [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/wykladowca-naduzywa-wladzy-absolwenci-pisza-do-rektora-akademii-teatralnej-q4y64vv>.



- 13 *Tamtéž*.

článek „Proč přestaly mlčet? Proč byly vyslyšeny? Afektivní analýza #MeToo v divadle Bagatela“.¹⁰ Text vycházel z archivu časopisu z let 2019 a 2020 a snažil se analyzovat novinářská sdělení s využitím teorií Sianne Ngai (*Ugly Feelings*) a Sary Ahmed. Jednalo se o vědecký článek, který prošel recenzním řízením a měl být také součástí knihy *Teatr brzydkich uczuć* (Divadlo ošklivých pocitů), již připravily Monika Kwaśniewska a Katarzyna Waligóra. Krátce před vydáním knihy autorka obdržela dopis od advokátní kanceláře zastupující jednu z osob, které byly předmětem článku. Byla vyzvána ke zveřejnění omluvy do tří dnů od obdržení dopisu, k odstranění textu z internetového portálu divadelního magazínu a k zaplacení odškodného ve výši 20 tisíc zlotých, které měla uhradit dotyčné osobě do sedmi dnů od obdržení dopisu.¹¹ Po konzultaci s právníkem se redaktorky rozhodly text z knihy odstranit, ale protože nedošlo k dohodě, je možné, že případ skončí u soudu. Toto ukazuje, s jakým rizikem je spojeno psaní o zneužívání v divadelní komunitě a násilí v kulturních institucích.

Ačkoli se datum 6. listopadu 2019 jistě zapíše do dějin polského divadla jako den, kdy došlo k jedné z podstatných událostí v souvislosti s odhalením zneužívání, první zprávy pojednávající o násilí v divadelním prostředí pocházejí z července roku 2018 a týkají se jednoho z pedagogů varšavské Divadelní akademie. Piotr Jagielski ve svém textu¹² cituje otevřený dopis absolventů varšavské akademie adresovaný rektorovi Divadelní akademie Wojciechu Malajkatovi v souvislosti s psychickým násilím a vyhrožováním násilím fyzickým ze strany jednoho z pedagogů. „Mezi postupy, jichž se pedagogové dopouštějí, je psychické násilí, vyhrožování fyzickým násilím, zastrašování, manipulace, obtěžující chování” k ženám, urážky a ponižování studentů, výkon pracovních povinností pod vlivem alkoholu.“ Podle čtyřadvaceti absolventek a absolventů školy, kteří dopis podepsali (jsou mezi nimi uznávané režisérky a režiséři, například Monika Strzępka, Aneta Groszyńska, Agnieszka Glińska, Małgorzata Wdowik, Wojciech Faruga), vyvolalo chování pedagoga „hluboký, škodlivý a traumatizující vliv na celé generace osob studujících na fakultě“.¹³ V dopise dodávají, že tato záležitost byla členům akademické obce dobře známa, ale léta se o ní mlčelo. Studující se snažili zasáhnout, ale

teprve po otevřeném dopise absolventů, zveřejněném v médiích, přistoupilo vedení univerzity ke konkrétním řešením – k disciplinárnímu řízení a vyloučení pedagoga z výuky – a rektor dále představil plán na jmenování ombudsmana práv studentů. V té době (a ještě nedávno) měla ombudsmana pro rovné zacházení pouze jediná umělecká škola – Akademie výtvarných umění ve Varšavě. I tam si studentky stěžovaly na diskriminaci. Za symbolický počátek boje s diskriminací lze považovat výstavu Anny Okrasko *Malarki – żony dla malarzy* (Malířky – ženy pro malíře) z roku 2003. Okrasko na stěny akademie umístila červenou barvou napsané citáty pedagogů, mezi nimiž byly i tyto: „Žena má přirozené sklony ke smažení řízků. Dá se říct, že je v ní řízek zakódovaný“, „Prsa jsou taková samohrajka v umění“.¹⁴

Na varšavské divadelní akademii se ombudsmankou stala Agata Adamiecka-Sitek, výzkumnice a pedagožka, která se již řadu let zabývá otázkami genderu, tělesnosti a politické dimenze umění. Z její iniciativy se 7. a 8. října 2019 konala mezinárodní konference *Zmiana teraz! O czym milczeliśmy w szkołach teatralnych* (Teď změna! O čem jsme v divadelních školách mlčeli), která byla v kontextu změn na divadelních školách nesmírně důležitou událostí, o níž se zmíním později. V následujících letech byl na Divadelní akademii ve Varšavě zahájen rozsáhlý mezinárodní vzdělávací projekt pod heslem *Change Now!*, jehož cílem bylo „vypracování nových návrhů vzdělávání a divadelních praktik založených na demokratických, subjektivních a skupinových principech (někdy vzdálených tradičnímu modelu výuky), reagujících na dynamické společenské proměny a měnící se podmínky kulturní práce, a to i s výhledem na změny, k nimž dojde v divadelním prostředí po pandemii“.¹⁵

Dalším zlomovým bodem v diskusi o #MeToo v polském divadelním prostředí byl článek Witolda Mrozka, který vyšel v deníku *Gazeta Wyborcza*.¹⁶ Jak vysvětluje Joanna Krakowska: „Text se týkal Włodzimierze Staniewského, ředitele Gardzienic, a dal hlas ženám, které v Gardzienicích kdysi pracovaly a byly s nimi spojeny: Marii Sadowské, Agatě Diduszko-Żyglewské, Joanně Wichowské, Agnieszce Błońskiej. Na základě tohoto článku zahájila Okresní

- 14 Viz: Maciej Piasecki, „Naturalne predyspozycje do smażenia kotletów“ [online]. *Dwutygodnik.com*. 2018 [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7606-naturalne-predyspozycje-do-smazenia-kotletow.html>.



- 15 Více informací viz: *Change Now! Zmiana Teraz!* [online]. [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <http://changenow.at.edu.pl/pl/>.



- 16 Witold Mrozek, „Mobbings i molestowanie w legendarnym teatrze: Wszyscy słyszeli, nikt nie mówił“ [online]. *Wyborcza.pl*. 6. 10. 2020 [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://wyborcza.pl/7,75410,26371962,mobbing-i-molestowanie-w-gardzienicach.html>.



- 17 Joanna Krakowska. „Tego już nie da się zatrzymać?” [online]. *Dialog-Pismo.pl*. Říjen 2021 [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/tego-juz-nie-da-sie-zatrzymac>.



- 18 Viz: „O ośrodku praktyk teatralnych „Gardzienice”” [online]. *Gardzienice.org*. [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://gardzienice.org/o-teatrze-gardzienice/>.



- 19 W. Mrozek. „Mobbing i molestowanie w legendarnym teatrze”.

- 20 *Tamtéž*.

prokuratura v Lublinu vyšetřování mobbingu, šikany, zbavení svobody, které měla provést Okresní prokuratura ve Świdniku.“¹⁷

Centrum divadelních praktik Gardzienice bylo založeno v roce 1977 z iniciativy Włodzimierze Staniewského, žáka Jerzyho Grotowského. Dnes je to velká instituce, do jejíž správy je zapojeno také Lubelské vojvodství a ministr kultury. Gardzienice vycházejí z tradice divadla jako společenství, jehož základem je práce s tělem, hlasem a zpěvem. Na stránkách centra se lze dočíst, že Gardzienice jsou „kulturní instituce autorského typu“.¹⁸

Mrozek ve svém textu cituje Annu Zubrzyckou, herečku, která odešla z Gardzienic v roce 1992: „V divadle, a zvláště v široce chápaném divadle nezávislém, tvoříme z lásky. Spojuje nás láska a vášně, a proto na začátku neexistují žádné smlouvy ani pravidla. A ta by měla být. Chybí zde hranice.“¹⁹ Bývalé spolupracovnice Staniewského hovořily o překračování hranic, o psychickém násilí jako metodě práce s herci, o využívání hereček k různým činnostem, které by se ve veřejné instituci neměly provádět. Joanna Wichowska zmínila: „Staniewski často telefonicky zval umělkyně z Gardzienic k sobě na třetí, poslední patro. Chtěl, aby mu připravily kufr, vyžehlily košili nebo jej masírovaly. [...] Úklid, žehlení ředitelova oblečení v jednu ráno v jeho bytě, žádosti o masáže zad byly pravidlem.“²⁰ Mariana Sadovská, jedna z hlavních hereček souboru Gardzienice, hovořila v devadesátých letech na stránkách deníku *Wyborcza* o psychickém a fyzickém násilí. Jak uvádí Mrozek, Sadovská psala o zneužívání ze strany ředitele Gardzienic Włodzimierza Staniewského již v květnu 2020 na portálu *Povaha.org.ua*, ale tehdy na to téměř nikdo nereagoval. Teprve po publikaci jejího textu v celostátním tisku se přihlásilo více umělkyní.

Text o Staniewského pracovních metodách zapůsobil na divadelní obec a na portálu *Dwutygodnik.com* vznikla stránka „Gardzienice. Coming Outs“. Hlas Mariany Sadovské mobilizoval další herečky a spolupracovnice divadla, aby promluvily o svých traumatických zkušenostech. Výpovědi se týkaly také didaktického programu Gardzienice – Akademie divadelních praktik, který pravidelně navštěvovali studenti Institutu polské kultury ve Varšavě, z nichž

někteří byli svědky násilného chování. Silně zapůsobil apel badatelů (Agaty Adamiecké-Sitek a Pawła Soszyńskiego), kteří obvinili akademickou obec z mlčení o pracovních metodách v Gardzienicích. Adamiecka napsala:

„Pravdou je, že už léta víme, že v Gardzienicích existuje vážný problém. Mnoho z nás muselo přímo vidět, co se tam děje. Slyšeli jsme o různých zneužitích ze strany Włodzimierza Staniewského, kolovaly více či méně drastické příběhy. A přesto jsme tuto situaci tolik let tolerovali. Nanejvýš jsme se znechuceně otočili. O Gardzienicích vznikly seriózní publikace, byly napsány monografie a kolektivní studie věnované tomuto divadlu. Mnoho badatelů zaujala zejména autorská metoda Włodzimierza Staniewského. Jak je možné, že otázka etiky práce, násilí a osobního obětování se herců a hereček vůbec nebyla vidět? To není slepá skvrnka, ale systémová slepota. Druh autocenzury, který by měl být uznán jako etické opomenutí výzkumu.“²¹

V reakci na to akademici ve svém prohlášení uvedli: „Univerzitní prostředí reprezentované vědeckými pracovníky, kteří v jakékoli formě a v jakémkoli období spolupracovali s centrem Gardzienice a osobně s Włodzimierzem Staniewskim, vyjadřuje rozhodný nesouhlas s neoprávněným obviněním obsaženým ve výše uvedených publikacích, které činí ‚všechny‘ představitele akademické obce spoluviníky a spolupachatelé naznačených zločinů a přečinů. My, níže podepsaní, prohlašujeme, že necítíme žádnou spoluzodpovědnost za kvalitu spolupráce režiséra s herečkami a herci Centra, studenty Akademie divadelních praktik.“²²

Zapojení osob zabývajících se kritikou a dějinami divadla do tématu násilných divadelních praktik se v tomto konkrétním případě nesetkalo s pozitivní odezvou akademické obce, ale v širším horizontu vyvolalo, především u kritiků a kritiků, badatelek a badatelů mladší generace, reflexi etiky práce v divadle, hledání alternativních metod spolupráce, revizi kanonických textů z oblasti etiky a divadla, jako například kritické čtení *Etiky* Konstantina Stanislavského.²³ V červenci 2021 bylo vyšetřování mobbingu

21 Aktorki „Gardzienic“, „Gardzienice. Coming Outy [nowe głosy]“ [online]. *Dwutygodnik.com*. Říjen 2020 [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9162-gardzienice-coming-outy-nowe-glosy.html>.



22 Viz: „Oświadczenie przedstawicieli środowiska naukowego ws. Gardzienic“ [online]. *E-teatr.pl*. 20. 11. 2021 [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://e-teatr.pl/kraj-oswiadczenie-przedstawicieli-srodowiska-naukowego-ws-gardzienic-5798>.



23 Monika Kwaśniewska. „Jaka etyka?!“ [online]. *Dialog-Pismo.pl*. 2021 [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/jaka-etyka>.



a šikany v Gardzienicích zastaveno s odůvodněním, že činy vytýkané Staniewskému byly promlčeny.

- 24 Iga Dzieciuchowicz. „Nocne próby z nagością do studenckiego dyplomu: „Iańczyłam nago przed reżyserem wiele godzin. Nagrywał mnie bez mojej zgody“ [online]. *Wyborcza.pl*. 8. 2. 2021 [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,26753312,-nocne-proby-z-nagoscia-do-studenckiego-dyplomu-tanczylam.html>.



- 25 *Tamtéž.*

Další dvě stížnosti se týkaly uměleckých škol. V únoru 2021 uveřejnil *Duży Format*, příloha deníku *Gazeta Wyborcza*, reportáž Igy Dzieciuchowicz,²⁴ v níž novinářka popsala události kolem absolventského díla studentů katedry tanečního divadla v Bytomí (jedná se o pobočku Akademie divadelního umění v Krakově) pod vedením Pawła Passiniho. Absolventské představení se uskutečnilo mimo prostory školy, v Kulturním centru v Lublinu, kde byl Passini zaměstnán jako režisér. Čtyři studentky a dva studenti v reportáži vyprávěli, jak probíhaly zkoušky: „Studenti museli během individuálních nočních zkoušek na své absolventské představení tančit celé hodiny nazí. Dveře do sálu byly zamčené a ředitel studenty bez jejich svolení natáčel mobilním telefonem.“²⁵ Jedna ze studentek na zkoušky doplatila depresemi a nervově se zhroutila – reportáž je z velké části založena na její výpovědi. Novinářka zrekonstruovala přístup školy, která případ nejprve analyzovala podle interních postupů a poté, co se reportáž objevila, podala oznámení na státní zastupitelství. Zároveň děkanka katedry tanečního divadla Monika Jakowczuk zdůraznila, že „na Akademii divadelního umění neexistuje žádné povolení k tomu, aby se zkoušky na absolventské představení prováděly tímto způsobem. Zkoušky neprobíhaly mezi zdmi školy, ale v prostorách Kulturního centra v Lublinu, což znamenalo, že jsme k sledování jejich průběhu neměli patřičný přístup. Schválený harmonogram nezahrnoval noční schůzky. Za celou dobu srazů v Lublinu jsme od studentů neobdrželi žádné informace o nesrovnalostech nebo zneužití. Studenti věc nahlásili až 30. září a okamžitě byly podniknuty vyšetřovací kroky. Zkoušky s režisérem nebyly obnoveny.“²⁶ V reakci na tuto reportáž vydal režisér nejprve prohlášení, v němž zpochybnil věrohodnost novinářky, a poté další prohlášení, v němž informoval divadelní prostředí, že rezignuje na uměleckou činnost.

- 26 *Tamtéž.*

Případ však pokračoval i během posledního ročníku prestižního divadelního festivalu Boska Komedia v Krakově v prosinci 2021, kde se představují nejlepší polské inscenace z předcházející sezóny. Jak se ukázalo, Paweł Passini byl do programu festivalu zařazen

pod pseudonymem Ulisses Ghawdex, a přestože svůj projekt neuvedl v hlavním programu, ale v bloku akcí pořádaných Institutem Adama Mickiewicze, odhalení této skutečnosti (novinářské pátrání provedla již zmíněná Iga Dzieciuchowicz) pobouřilo velkou část komunity. Bezprostředně po zahájení festivalu protestovalo několik režisérek, které na zmíněném festivalu prezentovaly svá představení. Anna Smolar, Weronika Szczawińska, Jagoda Szalc a Małgorzata Wdowik, které se angažují v boji proti násilí v polském divadelním prostředí, vydaly prohlášení, v němž mimo jiné uvedly, že se chtějí podílet o své znepokojení nad tím, že festival Boska Komedia vysílá „ambivalentní signály“, když na jedné straně zve na inscenace, které se zabývají problematikou násilí v polském divadelním prostředí, a na druhé straně zařazuje do programu festivalu „osoby, které v posledních měsících čelily velmi závažným obviněním“, přičemž přítomnost jedné z těchto osob navíc skrývá pod pseudonymem. Kritizovaly také anotaci debaty „#MeToo – co dál?“ plánované v rámci festivalu, která „jako by kladla rovnítko mezi potřeby těch, kdo zažívají násilí, a potřeby těch, kdo jsou z násilí obviněni“.²⁷ Debaty se měly zúčastnit dvě osoby – herec Jacek Poniedziałek a bývalý rektor Státní televizní a divadelní vysoké školy v Lodži Mariusz Grzegorzek, kteří sami čelili obviněním již zveřejněným v médiích v předešlém roce, a to z násilí v divadle nebo ve své pedagogické práci. Kromě toho nebylo ostatním osobám (dramatičce Jolantě Janiczak a autorce tohoto článku), které s účastí předem souhlasily, známo úplné složení účastníků debaty ani její popis včetně otázky, kdo těží z traumatu obětí.

27 Více: Witold Mrozek. „Po skandalu wokół #MeToo na krakowskim festiwalu: Reżyserki zabierają głos“ [online]. *Wyborcza.pl*. 2. 12. 2021 [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://wyborcza.pl/7,75410,27867773,skandal-wokol-metoo-na-festiwalu-boska-komedia-rezyserki-zabieraja.html>.



Nakonec pod vlivem bouřlivé diskuse na sociálních sítích tři lidé z debaty odstoupili: Jacek Poniedziałek kvůli „mediálnímu nátlaku“ a Jolanta Janiczak spolu s Igou Gańczarczyk kvůli manipulaci debaty organizátory festivalu. Jak se ukázalo, nešlo o skutečnou reflexi změny, ale o další festivalové představení. Debata se proto nekonala. Mnozí lidé, kteří sledují proces změn v polském divadelním prostředí, vnímali události na festivalu Boska Komedia v prosinci 2021 jako krok zpět směřující k obnovení dřívějšího statu quo. Avšak reakce divadelníků na skutečnost, že se Passini skrýval pod pseudonymem, a také na nejasnou komunikaci organizátorů v souvislosti s diskusí o násilí byla velmi silná a ukázala, že změna již částečně nastala a nelze ji už zastavit.

28 *Tamtéž.*

V prohlášení režisérek byla ještě tato pasáž: „Toužíme připomenout, že v minulém roce otřásl polskou divadelní komunitou otevřený rozhovor o násilí, podpořený četnými svědectvími, novinářskou prací a výsledky komisí proti mobbingu. Ignorování této skutečnosti může být vnímáno jako neúcta k těm, kteří zažívají násilí, k jejich výpovědím a práci podpůrných osob i institucí, která nám všem pomáhá vést tento obtížný rozhovor.“²⁸

Abychom plně pochopili kontext mocného odporu a rozhodných reakcí během festivalu Boska Komedia, je třeba připomenout jinou událost, která otřásla polskou uměleckou komunitou.

Dne 16. března 2021 se na Státní vysoké televizní a divadelní škole v Lodži konalo zasedání malé oborové rady, na kterém v rámci debaty „Kdo má být absolventem filmové školy?“ vystoupila absolventka školy Anna Paliga. Dopis, který tam přečetla, byl poté zveřejněn na Facebooku, což vyvolalo další vlnu svědectví. Paliga vyjmenovala příklady zneužívání studentů, k nimž docházelo v prostorách školy po celá léta. Obvinění se týkala pracovních metod, které spočívaly v „lámání“ studentů nebo jejich „zocelování“, „zvykání si na zatínání zubů“,²⁹ používání psychického a fyzického násilí, zastrasování a napadání studentů.

29 Joanna Żarnoch-Chudzińska – Lena Gontarek – Aleksandra Puculek. „Rektor nazywał mnie pier... szmata, kur... Oskarżenia o przemoc w Szkole Filmowej w Łodzi“ [online]. *Wyborcza.pl*. 18. 3. 2021 [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35136,26893392,rektor-nazywal-mnie-pier-szmata-kur-oskarzenia-o-przemoc.html>.



„Neomezená moc, kterou mají profesori nad námi – vyvolenými, kteří se dlouho připravovali, aby se dostali do Školy snů, a kteří z ní mohou být kdykoli vyloučeni podle rozmaru vyučujícího –, tato moc způsobuje, že násilí zůstává neohlášeno a pachatelé nepotrestáni. Od prvních dnů na vysoké škole hovoří o takovém chování jako o normě, již je třeba akceptovat, protože ,tak to bylo, tak to i bude‘. Dříve to bývalo ještě horší.“³⁰

30 *Tamtéž.*

Jmenovitě uvedla pedagogy a pedagožky, kteří se dopouštěli násilí, včetně již zmíněného bývalého rektora školy v Lodži, jehož urážky na adresu Paligy byly citovány v samotném názvu článku. Rektor byl také obviněn z ignorování zneužívání, která v letech, kdy vedl školu, uváděli studenti v evaluacích. O jedné ze situací, které

Paliga popsala, se již dříve veřejně zmínila režisérka Jagoda Szalc v rozhovoru pro rádio Tok FM:

„[Studentka – pozn. aut.] měla během scény dostat ‚ránu‘ do obličeje od studenta, a to markýrovaným způsobem, jak nás to učí kaskadéři. Pedagog přistoupil ke svému kolegovi, řekl mu, že to dělá špatně, zahanbil ho, řekl mu, že se spolu mazlí. Pak dívku bez varování udeřil do obličeje. V té době už nebyla na jevišti. Pedagog ji měl požádat o svolení, dát jí čas na přípravu. Herečce tekla z úst krev.“³¹

31 Tamtéž.

Na dopis Anny Paligy reagovalo téměř dva tisíce osob.³² Sociální média zaplavila vlna svědectví, v nichž se herci a herečky, absolventi a absolventky dělili o své zkušenosti s násilím na uměleckých školách nebo v profesním životě. Jednalo se o dosud největší vlnu svědectví v polském divadelním prostředí. Současná rektorka filmové školy v Lodži Milenia Fiedler vydala v reakci na dopis Anny Paligy oficiální prohlášení a okamžitě vytvořila pracovní tým, který měl celou záležitost prošetřit, a následně na škole ustavila Komisi proti mobbingu a diskriminaci. Komise na škole provedla řízení velmi rychle a efektivně, dokonce příkladně. Již v říjnu 2021 vydala zprávu, v níž (se zachováním anonymity) podrobně popsala jednotlivá obvinění a rozhodnutí komise a disciplinárního ombudsmana v souvislosti s výsledky šetření (obvinění byla vznesena proti 27 akademickým pracovníkům školy, 2 osobám zaměstnaným na základě občanskoprávní smlouvy, 1 recenzentovi zapojenému do kvalifikačních řízení)³³ a uvedla závěry nápravné povahy. Studenti a zaměstnanci školy dostali možnost využít bezpečnou podporu a psychologickou pomoc, vznikla speciální záložka BEZPEČNÍ (bezpieczny.filmschool.lodz.pl) se všemi potřebnými informacemi o fungování procedur včetně systému hlášení zneužívání, byla uspořádána řada školení a workshopů. Pod vedením Dr. Marka Troszyńského byl zahájen rozsáhlý sociologický výzkum, který měl poskytnout spolehlivou diagnózu vztahů mezi pedagogy a studenty ve školním systému.³⁴ Dopis Anny Paligy, vlna svědectví a nápravných opatření na filmové škole v Lodži byly podkladem pro výše zmíněné události na festivalu Boska Komedia v Krakově. Nápravné iniciativy pak byly od roku 2019 mnohem četnější.

32 Tamtéž.

33 Srovnej: „Raport Komisji Antymobbingowej i Antydyskryminacyjnej oraz działania Pani Rektor, Rzecznika Dyscyplinarnego i Władz Uczelni, Państwowa Wyższa Szkoła Telewizyjna i Teatralna w Łodzi“ [online]. TVN24.pl. 30. 10. 2021 [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://tvn24.pl/najnowsze/fd727p-Raport-Komisji-Antymobbingowej-i-Antydyskryminacyjnej-dzia%C5%82aj%C4%85cej-w-%C5%82%C3%B3dzkiej-Szkole-Filmowej>.



34 Tamtéž.

Nápravné iniciativy

Ve dnech 7.–8. října 2019 se v rámci 10. ročníku festivalu iTSELF uskutečnila mezinárodní konference *Ted' změna! O čem jsme v divadelních školách mlčeli*, která se věnovala uměleckému vzdělávání a kterou organizovala Divadelní akademie ve Varšavě. Konference se konala měsíc před zveřejněním textu o mobbingu a násilí v divadle Bagatela, před zprávami o Gardzienicích a o nočních zkouškách na absolventské představení, před dopisem Anny Paligy. Jediným mediálním sdělením, které konferenci předcházelo, byl případ přednášejícího z akademie, který byl přímým impulzem k tomu, aby se tématem zabývali lidé z polských i zahraničních škol, kde již byly zavedeny systémové nástroje pro potírání násilí. Konference měla mít pracovní charakter. Kromě zástupců a zástupkyň polských uměleckých akademií (AT Varšava, AST Krakov/Vratislav, PWSFTviT z Lodži) se jí zúčastnili pedagogové a pedagožky a studující ze Skotské královské konzervatoře (Glasgow), Národní vysoké konzervatoře dramatických umění (Paříž), Divadelní akademie v Maastrichtu a ruského Státního institutu múzických umění (Petrohrad). Tehdejší ombudsman Adam Bodnar, který konferenci zahájil, představil výsledky výzkumu Kanceláře ombudsmana týkajícího se #MeToo v Polsku, které odhalily nedostatek kvalitativních výzkumů prováděných na vysokých uměleckých školách. Helsinská nadace pro lidská práva sice v roce 2019 zveřejnila zprávu o *Obtěžování na polských vysokých školách*, v ní se však objevily údaje pouze o jedné divadelní škole. V rámci konference došlo ke konfrontaci oficiálních výsledků výzkumu a zpráv (či spíše nedostatku údajů) s anketou mezi studujícími a absolventy divadelních škol, kterou v rámci přípravy na konferenční prezentaci vytvořila Alina Czyżewska z nezávislé organizace Watchdog Poland. Anonymní výpovědi, které Czyżewská shromáždila, podávaly svědectví o využívání psychického a fyzického násilí vůči studentům ze strany pedagogů a pedagožek a také potvrzovaly, že základem polského uměleckého vzdělávání v oblasti divadla je přesvědčení, že budoucí herci mají být pro tuto profesi zocelováni. K tomu měl sloužit i takzvaný přijímač, svého druhu bojový křest pro nové studenty připravovaný studenty z vyšších ročníků. Ačkoli obhájci přijímače tvrdili, že jde o divadelní tradici, mnozí absolventi

uvodli, že je to pro ně zkušenost s násilím, něco jako „kotel“ v armádě, kopírující feudální divadelní systém („otužování“ ve škole). V režimu následných změn v uměleckém vzdělávání byl přijímač zakázán jak na krakovské, tak na varšavské akademii. Tato diskuse začala v říjnu 2019.

Během konference představily studentky, absolventky a pedagožky Divadelní akademie ve Varšavě ve formě polyfonie text *Sojuszniczki. Jak przerwałyśmy milczenie i zrobiłyśmy dokumenty* (Spojenkyně. Jak jsme prolomily mlčení a vytvořily dokumenty), týkající se již několikrát zmíněného případu přednášejícího. Mluvily o přijatých opatřeních jako o štafetovém závodu, v němž se každý může soustředit pouze na to, aby byl efektivní na krátkém a nejbližším úseku, a pak předal štafetu dál. Jejich zásluhou byl na Divadelní akademii ve Varšavě vytvořen etický kodex, Řád pro jmenování ombudsmana práv studentů a proběhla jeho volba.

Na krakovské akademii jsme se nacházeli v jiné situaci. Během konference představila trojice – Iwona Kempa (tehdejší děkanka katedry činoherní režie), Iga Gańczarczyk (tehdejší proděkanka katedry činoherní režie) a Michał Telega (v té době student třetího ročníku činoherní režie) – text Michała Telegy s názvem *Aktorki, czyli przepraszam, że dotykam* (Herečky, omlouvám se, že se dotýkám). Text vznikl na přelomu května a června 2019 na hodinách, které jsem vedla v rámci práce na vlastním textu, přičemž výchozím heslem byla formulace „Více než jedna hrdinka“. Telega se rozhodl vést rozsáhlé rozhovory s pěti studentkami herectví (postupně od prvního do pátého ročníku) na téma jejich zkušeností s násilím a poté, skrýváje totožnost respondentek v textu, sestavil polyfonní zápis. V jednotlivých výpovědích i fragmentech chóru využil jak osobní zkušenosti hereček (týkající se násilných situací v přípravných kurzech, ve škole, na castinzích), tak i širší obraz systémového násilí, diskriminace hereček na umělecké škole a stereotypního myšlení o ženách a rolích, které jsou jim v divadle přisuzovány. Protože jsem měla jako pedagožka přístup k přepisům rozhovorů, rozhodla jsem se, že se při práci na textu nemůžeme zaměřit pouze na umělecký aspekt. Bylo nutné zasáhnout a zavést v Akademii divadelního umění záruky, aby k násilí na škole nedocházelo.

Jako přílohu textu jsme předložili dopis rektorce Dorotě Segdě s žádostí o jmenování ombudsmana pro etické záležitosti na krakovské akademii. První čtení textu společně s apelem proběhlo na akademii během závěrečných zkoušek v červnu 2019. Text s přidělenými rolemi četly osoby, které se přihlásily z publika; hlediště bylo uspořádáno jako čtverec s prázdným středem. Byli to diváci, kteří se namísto hereček stali nositeli jejich hlasů a příběhů. Zmíněná forma čtení vzbudila silné emoce. Podobným způsobem byl text prezentován ještě dvakrát: během konference ve Varšavě a na významné studentské přehlídce Fórum mladé režie v Krakově, kde po čtení proběhla dlouhá diskuse mezi studujícími, pedagogy a pozvanými řediteli a ředitelkami divadel, herečkami a herci, kritičkami a kritiky.

Během komentování textu Michała Telegy na konferenci *Ted' změna!* už bylo vydáno rozhodnutí rektorky zřídit pracovní skupinu, která má pracovat na školním etickém kodexu a Řádu pro jmenování ombudsmana. Naším referenčním bodem byl etický kodex Divadelní akademie ve Varšavě a také dokumenty univerzit v Glasgow a Maastrichtu, s nimiž jsme se seznámili v rámci konference. V pracovním týmu byli zástupci všech kateder (krakovská akademie má dvě pobočky mimo Krakov: katedru loutkářství, která zajišťuje studium herectví a režie ve Vratislavi, a katedru tanečního divadla v Bytomi), studujících a právníků. V rámci práce na kodexu jsme se také setkali se studenty všech kateder, některá setkání trvala mnoho hodin a bylo to poprvé, co jsme slyšeli o takovém množství případů zneužívání. Iwona Kempa připravila z těchto setkání zprávy, které předala rektorce. Po vzoru jiných škol jsme také zřídili dočasnou schránku důvěry pro anonymní svědectví, neboť z rozhovorů se studenty vyplynulo, že evaluace na konci roku nenaplňují funkci platformy pro nahlášení zneužití (např. z důvodu malého rozsahu studijních skupin a s tím související možnosti identifikace konkrétních názorů). Povolení anonymních stížností ve schránce důvěry se setkala s velkým odporem ze strany zaměstnanců školy, část vyučujících tvrdila, že jde o udavačskou schránku. Jednalo se však o přechodnou fázi; ve vypracovaných pravidlech pro činnost ombudsmana není možnost podávat anonymní svědectví uvedena.

Nebudu se podrobně zabývat dokumenty a postupy, které byly na Akademii divadelního umění vypracovány, k dispozici jsou na webových stránkách školy.³⁵ Rektorka jmenovala ombudsmany a zástupce ombudsmana ve všech pobočkách Akademie divadelního umění: v Krakově, Vratislavi a v Bytomi.

35 „Rzecznicy ds. Etyki: Akademia Sztuk Teatralnych“ [online]. *Ast.krakow.pl*. [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <http://www.ast.krakow.pl/uczelnia/rzecznicy-ds-etyki/>.



Nezdálo se mi to jako ideální řešení. Všichni lidé na těchto pozicích jsou přímo spojeni s akademií jako vyučující, což může mít své výhody vzhledem k vysoké důvěře, kterou jim studenti projevují (ombudsmani jsou vybíráni po konzultaci se studentskou radou), ale také nevýhody vzhledem k síti závislých vztahů, které ve škole panují. Během vlny svědectví v březnu 2021, kdy se na sociálních sítích objevily také zkušenosti s násilným chováním, k nimž došlo na naší škole (svědectví pocházela především z řad absolventů), získalo téma procedur, nástrojů a práce na systémové změně nový náboj. Poté byla navíc externí ombudsmankou jmenována Nina Gabryš, která má bohaté zkušenosti s aktivitami proti násilí a diskriminaci; od roku 2018 je předsedkyní Rady pro rovné zacházení primátora města Krakova a v současné době je také zmocněnkyní primátora města Krakova pro politiku rovnosti. Externí ombudsmanka poskytuje podporu školním ombudsmanům a také se na ni mohou studenti přímo obracet. Na univerzitě byla v souvislosti s pandemií zahájena psychologická podpora studujících.

Na katedře činoherní režie krakovské akademie proběhly v roce 2022 workshopy s koordinátory intimity pro pedagogy a studenty a také workshopy pro pedagogy na téma zpětné vazby. Způsob, jakým se o semestrálních a závěrečných pracích diskutovalo, a systém jejich hodnocení označilo mnoho studentů ve svých výpovědích jako prostor pro zneužívání. V současné době pracujeme na nových metodách poskytování zpětné vazby jako součásti procesu práce se studenty. Již dříve, v květnu 2021, jsme v rámci *Dramaturgické dílny*, uměleckého a vědeckého think-tanku na katedře činoherní režie, uspořádali debaty o dobré praxi v divadle na téma „Jak pracovat v divadle a žít dlouze a šťastně? Jak nastavit hranice v toxické divadelní rodině?“. Mluvili jsme o feministické kulturní instituci, o kolektivní práci a o zpětné vazbě. V souvislosti s odhalením rozsahu násilí a zneužívání na divadelních a uměleckých školách

jsme chtěli získat nástroje pro systémovou změnu na Akademii divadelního umění směrem k demokratizaci školních vztahů, k mezigenerační spolupráci, k novým pravidlům komunikace mezi studujícími a vyučujícími a k bezpečnému prostoru pro studium a práci. Tehdy byl také představen *Elementarz dobrego debiutu* (Slabikář dobrého debutu) Spolku mladých Svazu polských divadelních režisérů a režisérů, který se stal doporučením pro divadla a průvodcem dobrými praktikami pro debutující (týká se například uzavírání smluv před započatím produkce, stanovení minimálních rozpočtů a platů).

Ačkoli se pro potírání násilí v polském divadelním prostředí udělalo mnoho, zpětně mohu identifikovat nejproblematictější oblasti. Největší kritika, se kterou jsem se setkala ze strany pedagogů, se týkala postupů, které se opíraly o anonymní oznámení (oponenty označovaná jako donášení) nebo o anonymní výpovědi (ve formě rozšířeného dotazníku), které se netýkaly konkrétních osob, ale systémových mechanismů. Přesto byly odmítány kvůli způsobu, jakým byly získávány, a byly považovány za neetické, ačkoli to od počátku byla jediná možná cesta, jak u oznamovatelů zneužívání vybudovat důvěru. Podobně bylo kritizováno využívání sociálních médií pro veřejné oznamování násilného chování. Sociální média se stala informačním kanálem proto, že dříve neexistovala žádná platforma, kde by se o této problematice dalo hovořit, a to ani na školách, ani v divadlech. Také neexistovaly žádné účinné postupy (kromě složitého disciplinárního řízení). To vše se dělo s vědomím, že dynamika a cirkulace informací na sociálních médiích může mít samozřejmě i negativní účinky.

Na tomto místě chci odkázat na důležitý text Agaty Adamiecké-Sitek,³⁶ který se zabývá hnutím #MeToo v širším kontextu. Autorka v něm polemizuje s další badatelkou Dorotou Sajewskou, která upozorňuje na kontroverzní aspekty fenoménu #MeToo. Adamiecka-Sitek píše:

„Jsem si vědoma toho, že se jedná o nesmírně složitý fenomén, který je od svého vzniku [...] kritizován z mnoha ideologických pozic. Jako hnutí, které není dostatečně inkluzivní, se

36 Agata Adamiecka-Sitek, „Naszym światem włada nieczułość“ [online]. *Didaskalia.pl*. Únor 2021 [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/naszym-swiatem-wlada-nieczulosc>.



zaměřuje na zkušenosti bílých žen, celebrit nebo představitelů střední třídy, a tím prohlubuje existující nerovnosti; jako fenomén závislý na sociálních médiích, která jsou destruktivní a nebezpečná pro demokracii a ve skutečnosti podporují rostoucí moc kapitalismu sledování; jako hnutí, které přispívá k morální panice, což vede k potlačování sexuální svobody; jako mechanismus pro udržování heteronormativity. Hnutí #MeToo, které přesahuje sféru západní kultury a existuje jak v globálním měřítku, tak ve velmi rozmanitých místních dynamikách, však neproměňuje pouze patriarchální svět, ale samo se transformuje. Rozšiřuje své spektrum, vytváří aliance, zaměřuje se na mechanismy spravedlivé nápravy a spojuje se s dalšími hnutími, která se staví proti patriarchální mocenskému struktúram. Jeho energie, podoba a cíle závisí na nás, kteří se cítíme být pohnuti.“³⁷

37 Tamtéž.

Autorka dále cituje Giti Chandru a Irmu Erlingsdóttir, editorky knihy *The Routledge Handbook of the Politics of the #MeToo Movement*, a odvolává se na definici #MeToo jako „archivu živé kontra-paměti, který vznikl rychlou explozí a který vystupuje proti tomu, co je považováno za důležité v hegemonických historických narativách, a který dává prostor tomu, co z nich bylo vyloučeno“.³⁸ Jádrem kontroverzí jsou otázky trestní odpovědnosti a spravedlnosti v širším smyslu: důsledky veřejného stigmatu, senzacechtivost médií, ne vždy možné ověření svědectví, mechanismy *cancel culture*. Proto je nutné přistupovat ke změnám procesně, revidovat nástroje a postupy, znovu a znovu iniciovat diskusi a provádět hloubkový výzkum. Například na Divadelní akademii byl na základě zkušeností z několikaletého fungování ombudsmanky práv studentů zřízen další tým pro sledování nežádoucích opatření a proti diskriminaci, který zajišťuje, aby o řešení konkrétních případů nerozhodovala pouze jedna osoba, neboť se jedná o přílišnou zodpovědnost. Člověk se může snadno vystavit obvinění, že se staví do role „jediného spravedlivého“. Proto jsme v neustálém procesu získávání nástrojů a znalostí.

38 Giti Chandra – Irma Erlingsdóttir (eds.). *The Routledge Handbook of the Politics of the #MeToo Movement*. London: Routledge, 2021, s. 3.

Zároveň lze v polském divadelním prostředí pozorovat důsledné hledání systémové alternativy, tedy práci na „transformačních

- 39 A. Adamiecka-Sitek. „Naszym światem władza nieczułość”.

- 40 *Granice w teatrze* [online]. [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.facebook.com/projektgranicew-teatrze/>.



- 41 Vice: Polski Ośrodek ITI. *Karta praw i granic procesu twórczego / Charter of rights and boundaries of the creative process* [online]. 21. 9. 2021 [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: https://issuu.com/poiti/docs/karta_praw_i_granic_procesu_tw_rcze_4e77dc69a5d79.



- 42 Viz: „Przewodnik pisania kontraktu” [online]. *Teatr-polski.pl*. [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://teatr-polski.pl/dokumenty/przewodnik-pisania-kontraktu/>.



- 43 „Rewolucja w pracy teatralnej. Konferencja „Teatr od]nowa’ w Teatrze Polskim od poniedziałku” [online]. *E-teatr.pl*. 17. 11. 2021 [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://e-teatr.pl/pozn-konferencja-teatr-od-nowa-w-teatrze-polskim-18374>.



postupech“.³⁹ Lze poukázat na iniciativy, jako je projekt, který organizuje Polské centrum Mezinárodního divadelního institutu ve spolupráci mimo jiné s Akademií divadelního umění ve Vratislavi. Jeho iniciátorky Karolina Kirsz a Marzena Kopczyńska-Urlich jej představují jako „projekt zvyšující povědomí o lidských právech a standardech rovného zacházení v polském divadelním školství a divadle (kvůli četným zveřejněným případům zneužívání), o specifikách a limitech tvůrčího procesu a o standardech uplatňování práva, což podporuje vznik nových norem, postupů a zvyklostí“.⁴⁰ V rámci projektu již proběhly workshopy a panelová diskuse a jeho materiální stopou je již zmíněná *Charta práv a hranic tvůrce*,⁴¹ která bude implementována v divadelních školách a divadlech. Další významnou událostí byla dvoudenní konference *Divadlo na]novo*, která se konala 22. a 23. listopadu 2021 v Teatr Polski v Poznani a byla iniciativou divadelního dramaturga Andrzeje Błażewicze a herce Konrada Cichońe. Kromě četných projevů a diskusí proběhla také prezentace *Průvodce pro psaní smluv*,⁴² vytvořená souborem Teatr Polski v Poznani. Jak píšou iniciátoři: „Jedná se o revoluční dokument, který umožňuje definovat pravidla spolupráce mezi inscenačním týmem (režisér, scénograf, kostýmní výtvarník atd.) a hereckým týmem. Díky tomuto dokumentu může být proces práce na představení bezpečný, bez násilí, a zároveň otevřený tvůrčí svobodě.“⁴³

V poslední době také vznikla řada důležitých inscenací, které se zabývají tématem násilí v divadle: absolventské představení studentů herectví *#Gwałt na Lukrecji* (*#Znásilnění Lukrécie*) v režii Marcina Libera a s dramaturgií Martyny Wawrzyniak o zobrazení násilí, o dvojí viktimizaci těch, kdo zažili násilí (Akademie divadelního umění, Krakov), *Spektakl dyplomowy, czyli kilka piosenek o przemocy w teatrze* (Absolventské představení aneb několik písní o násilí v divadle) Karoliny Szczypek o pokrytectví divadelního prostředí (Nowy Teatr Proxima, Krakov), klauzura na katedře činoherní režie *Pierwszy rok (První ročník)*, již napsala a režiovala Olga Grzelak o tom, zda je první ročník na uměleckých studiích selektivní (Akademie divadelního umění, Krakov), *No sex, no solo* režisérky Agnieszky Jakimiak o slavném případě Jana Fabreho na základě otevřeného dopisu performerů a bývalých

tanečníků Troubleyn (Komuna Warszawa), *Klub* v režii Weroniky Szczawińskiej – představení, které vzniklo z vlastní iniciativy studentek posledního ročníku (Divadelní akademie, Varšava) a které bylo založeno na reportáži švédské novinářky Matildy Voss Gustavsson, která odhalila sexuální skandál a korupci ve výboru Nobelovy ceny. Jednou z posledních událostí, která se uskutečnila 24. dubna 2022, bylo performativní čtení hry *Kancelarii Paniki Moralnej i Etycznej Wyższości* (Kancelář morální paniky a etické nadřazenosti), kterou připravil tým Jakimiak – Adamiecka-Sitek – Trawkowska – Cichoń v Teatr Polski v Poznani v rámci Fóra budoucnosti kultury. Autorská skupina se zabývala fenoménem ostré reakce a neochoty se omluvit.

Na závěr bych ráda opět citovala Agatu Adamieckou-Sitek, která patří k lidem, kteří se v úsilí o transformaci polského divadelního systému angažují nejsilněji a nejvytrvaleji. Ve výše zmíněném textu Adamiecka-Sitek píše: „Institucionální a společenská transformace začíná z osobního, a dokonce i intimního. Z pohybu, který nastane v životě konkrétního člověka, z rozhodnutí, že si daná skutečnost nezaslouží, aby byla podporována. Z uznání nutné změny a činu, který směřuje k druhým.“⁴⁴ A protože se jako divadelní komunita v Polsku nacházíme v okamžiku, kdy se opět od nuly vyjednává společenská smlouva v divadle, mělo by základem takové smlouvy být „pevně dané poznání, že ani to nejradikálnější hledání nemůže zahrnovat instrumentalizaci spolupracovníků těmi, kteří jsou v mocenském postavení“.⁴⁵

44 A. Adamiecka-Sitek, „Naszym światem władza nieczułość“.

45 Tamtéž.

Přeložil Lukáš Jiříčka

Bibliografie

Adamiecka-Sitek, Agata. „Naszym światem włada nieczułość” [online]. *Didaskalia.pl*. Źródło 2021 [cit. 1. 6. 2022]. Dostępne z: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/naszym-swiatem-wlada-nieczulosc>.



Aktorki „Gardzienice”. „Gardzienice. Coming Outy [nowe głosy]” [online]. *Dwutygodnik.com*. Źródło 2020 [cit. 1. 6. 2022]. Dostępne z: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9162-gardzienice-coming-outy-nowe-glosy.html>.



Biernacka-Płoska, Joanna. „Debata Instytucja bez przemocy – jak to zrobić?” [online]. *Stary.pl*. 2022 [cit. 1. 6. 2022]. Dostępne z: <https://stary.pl/pl/reperuar/nowa-krytyka-instytucja-bez-przemocy-jak-to-zrobic/>.



Dieciuchowicz, Iga. „Nocne próby z nagością do studenckiego dyplomu: „Tańczyłam nago przed reżyserem wiele godzin. Nagrywał mnie bez mojej zgody!” [online]. *Wyborcza.pl*. 8. 2. 2021 [cit. 1. 6. 2022]. Dostępne z: <https://wyborcza.pl/dyzyformat/7,127290,26753312,-nocne-proby-z-nagoscia-do-studenckiego-dyplomu-tanczyłam.html>.



Granice w teatrze [online]. [cit. 1. 6. 2022]. Dostępne z: <https://www.facebook.com/projektgranicwteatrze/>.



Chandra, Giti – Erlingsdóttir, Irma (eds.). *The Routledge Handbook of the Politics of the #MeToo Movement*. London: Routledge, 2021.

Change Now! Zmiana Teraz! [online]. [cit. 1. 6. 2022]. Dostępne z: <http://changenow.at.edu.pl/pl/>.



Jadczak, Szymon. „Kobiety oskarżają dyrektora Teatru Bagatela o mobbing i molestowanie” [online]. *TVN24.pl*. 7. 11. 2019 [cit. 1. 6. 2022]. Dostępne z: <https://tvn24.pl/polska/krakow-dyrektor-teatru-bagatela-henryk-jacek-schoen-oskarzany-o-mobbing-i-molestowanie-ra983295-2284153>.



Jagielski, Piotr. „Wykładowca nadużywa władzy – absolwenci piszą do rektora Akademii Teatralnej” [online]. *Kultura.Onet.pl*. 11. 7. 2018 [cit. 1. 6. 2022]. Dostępne z: <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/wykladowca-naduzywa-wladzy-absolwenci-pisza-do-rektora-akademii-teatralnej/q4y64vv>.



Jaźwiński, Adam. „Rozliczmy się” [online]. *Dialog-Pismo.pl*. 13. 5. 2022 [cit. 1. 6. 2022]. Dostępne z: <https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/rozliczmy-sie>.



Krakowska, Joanna. „Tęgo już nie da się zatrzymać?” [online]. *Dialog-Pismo.pl*. Źródło 2021 [cit. 1. 6. 2022]. Dostępne z: <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/tęgo-juz-nie-da-sie-zatrzymac>.



Kwaśniewska, Monika – Waligóra, Katarzyna. „Robienie miejsca – pozytywki z brzydkich uczuć”. In: Tytęż (eds.). *Teatr brzydkich uczuć*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2021.

Kwaśniewska, Monika. „Dlaczego przestały milczeć? Dlaczego zostały wysłuchane? Afektywna analiza #MeToo w Teatrze Bagatela” [online]. *Didaskalia.pl*. 2022 [cit. 1. 6. 2022]. Dostępne z: <https://didaskalia.pl/pl/artykul/dlaczego-przestaly-milczec-dlaczego-zostaly-wysluchane>.



Kwaśniewska, Monika. „Jaka etyka?!” [online]. *Dialog-Pismo.pl*. 2021 [cit. 1. 6. 2022]. Dostępne z: <https://www.dialog-pismo.pl/w-numerach/jaka-etyka>.



Mrozek, Witold. „Mobbing i molestowanie w legendarnym teatrze: Wszyscy słyszeli, nikt nie mówił“ [online]. *Wyborcza.pl*. 6. 10. 2020 [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://wyborcza.pl/7,75410,26371962,mobbing-i-molestowanie-w-gardzienicach.html>.



Mrozek, Witold. „Po skandalu wokół #MeToo na krakowskim festiwalu: Reżyserki zabierają głos“ [online]. *Wyborcza.pl*. 2. 12. 2021 [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://wyborcza.pl/7,75410,27867773,skandal-wokol-metoo-na-festiwalu-boska-komedia-rezyserki-zabieraja.html>.



„O ośrodku praktyk teatralnych „Gardzienice”“ [online]. *Gardzienice.org*. [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://gardzienice.org/o-teatrze-gardzienice/>.



„Oświadczenie przedstawicieli środowiska naukowego ws. Gardzienic“ [online]. *E-teatr.pl*. 20. 11. 2021 [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://e-teatr.pl/kraj-oswiadczenie-przedstawicieli-srodowiska-naukowego-ws-gardzienic-5798>.



Piasecki, Maciej. „Naturalne predyspozycje do smażenia kotletów“ [online]. *Dwutygodnik.com*. 2018

[cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7606-naturalne-predyspozycje-dosmazenia-kotletow.html>.



Pitoń, Angelika. „Teatr Bagatela. Były dyrektor oskarżony o mobbing i nadużycia seksualne“ [online]. *Wyborcza.pl*. 30. 11. 2020 [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,26561134,teatr-bagatela-byly-dyrektor-oskarzony-o-mobbing-i-naduzycia.html>.



Polski Ośrodek ITI. *Karta praw i granic procesu twórczego / Charter of rights and boundaries of the creative process* [online]. 21. 9. 2021 [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: https://issuu.com/poiti/docs/karta_praw_i_granic_procesu_tw_rcze_4e77dc69a3d79.



„Przewodnik pisania kontraktu“ [online]. *Teatr-polski.pl*. [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://teatr-polski.pl/dokumenty/przewodnik-pisania-kontraktu/>.



„Raport Komisji Antymobbingowej i Antydyskryminacyjnej oraz działania Pani Rektor, Rzecznika Dyscyplinarnego i Władz Uczelni, Państwowa Wyższa Szkoła Telewizyjna i Teatralna w Łodzi“

[online]. *Tvn34.pl*. 30. 10. 2021 [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://tvn24.pl/najnowsze/fd727p-Raport-Komisji-Antymobbingowej-i-Antydyskryminacyjnej-dzia%C5%82aj%C4%85cej-w-%C5%82%C3%B3dziej-Szkole-Filmowej>.



„Rewolucja w pracy teatralnej. Konferencja „Teatr od]nowa” w Teatrze Polskim od poniedziałku“ [online]. *E-teatr.pl*. 17. 11. 2021 [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://e-teatr.pl/poznan-konferencja-teatr-odnowa-w-teatrze-polskim-18374>.



„Rzecznicy ds. Etyki: Akademia Sztuk Teatralnych“ [online]. *Ast.krakow.pl*. [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <http://www.ast.krakow.pl/uczelnia/rzecznicy-ds-etyki/>.



Żarnoch-Chudzińska, Joanna – Gontarek, Lena – Puculek, Aleksandra. „Rektor nazywał mnie pier... szmatą, kur... Oskarżenia o przemoc w Szkole Filmowej w Łodzi“ [online]. *Wyborcza.pl*. 18. 3. 2021 [cit. 1. 6. 2022]. Dostupné z: <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35136,26893392,rektor-nazywal-mnie-pier-szmatu-kur-oskarzenia-o-przemoc.html>



nm

Manifest (divadla) starosti

Barbora Šupová

*Je šero.
V prostoru se všechny ženy bez domova pohybují
s naprostou samozřejmostí,
jedna si zkouší různé halenky, druhá se češe, třetí kouří,
připravují se na pracovní pohovor, jsou nervózní.
Chci, aby tam byly samy za sebe. Žijí svým vlastním životem,
jako by ani na jevišti nebyly.
Hra začíná.¹*

Toto není úvod do teorie péče ani do feministické etiky péče, ani pokus o její aplikaci v umělecko-sociální praxi. Toto není volání po komodifikaci péče ani po větším společenském či kulturním uznání sociálně-participativních projektů, a už vůbec ne po jejich lepším ekonomickém zajištění (i když by jej potřebovaly). Není to ani obhajoba této specifické umělecké praxe, která se sice dnes těší velké popularitě, zároveň se ale také vzpírá tradičním šuplíkům a škatulím a stojí jaksi mimo hlavní uměleckou produkci. Není to popis jednoho současného fenoménu a jeho zasazení do kontextu (dle libosti). Toto není návod, jak tvořit, jak rozumět, jak žít ani jak udělat své divadlo, své město či svět lepším místem. Toto není zastesknutí si po prastaré jednotě krásy a dobra, kterou jsme ztratili a již chceme znovu nalézt. A už vůbec to není vyzdvihování mravnosti nad krásou, toto není demonstrace vítězství etiky nad estetikou. Toto není navádění k deestetizaci umění ani k „odumělečtění“ umění či k oddivadelnění divadla. Ne, ne a ne.

¹ V textu jsou použity úryvky, poznámky a autentické citace nalezené v několika sešitech, blocích, diáři či na útržcích papírů, které mohou být souhrnně nazvány jako „režijně dramaturgické knížky“, vytvořené mnou v letech 2020 až 2022, ale hlavně v roce 2021.

I Divadlo starosti předpokládá, že mimoumělecká funkce uměleckého díla nemusí nutně znamenat jeho vyloučení ze sféry umění. Vnímejte umění z hlediska vyjadřovacích prostředků, nikoli z hlediska jeho záměru!

- 2 CO ČUMIŠ je sociální umělecký kolektiv pro ženy, které mají zkušenost s bezdomovectvím. Jeho činnost spočívá v tvorbě divadelních inscenací, performancí, venkovních happeningů, paradivadelních akcí, vzájemné podpore, piknicích a pití čaje. Kontinuálně funguje od roku 2017 v Praze s podporou pražské sluje pro současné umění Venuše ve Švehlovce a neziskové organizace Jako doma. Jeho činnost lze sledovat na Facebooku na stránce CO ČUMIŠ.

- 3 Claire Bishop. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012, s. 19.

Ve společenské reflexi děl sociálního umění, k nimž řadím i tvorbu svého souboru CO ČUMIŠ,² bývá akcentována častěji jeho funkce *etická* nežli *estetická*. Zohledňuje se především rovina společenské angažovanosti umělce, tedy na jak závažný aktuální společenský problém poukazuje, s jakou skupinou vyloučených obyvatel spolupracuje, jaká morální stanoviska zastává, jaký stav věcí kritizuje. Estetickým či uměleckým hodnocením jako by se tato díla vymykala. U takovýchto projektů ovšem hrozí, že budou vnímány jako z podstaty důležitá umělecká gesta odporu, ovšem bez možnosti komplexního kritického hodnocení, jelikož všechny mají za cíl nápravu společnosti. Britská teoretička umění Claire Bishop kriticky poznamenává, že u mnohých sociálních děl je kritérium přijetí vázáno na etický, nikoli estetický rozměr díla.³ Zkrátka dílo je dobré (umění), protože je etické. Podstatný je záměr umělce a proces vzniku, nikoliv dílo samotné.

Vzhledem ke zdůraznění mimodivadelních funkcí, jako je například posílení komunitního života či reintegrace sociálně vyloučených jedinců do společnosti, nacházejí se sociálně angažované projekty za pomyslnou hranicí umění – bývají z umění vylučovány. Přitom nárok na autonomii uměleckého díla, které má smysl pouze samo o sobě, přináší až moderní umění; do té doby funkce umění spadala vně díla, jak o tom hovoří Hans-Georg Gadamer: „Pokud se soustředíme na takzvané klasické umění, jde o produkci děl, která nebyla v prvé řadě pojmána jako umění, nýbrž jako ztvárnění objevující se v příslušné, ať už náboženské, nebo světské oblasti života, jako výzdoba vlastního světa a jeho význačných aktů: kultu, reprezentace vládce a jiných podobných.“⁴ Netvrdím, že projekty aplikovaného divadla se navracejí ke klasickému umění, jen chci poukázat na fakt, že mimoumělecká funkce uměleckého díla nemusí nutně znamenat jeho vyloučení ze sféry umění.

- 4 Hans-Georg Gadamer. *Aktualita krásného – umění jako hra, symbol a slavnost*. Přeložil David Filip. Praha: Triáda, 2003, s. 23.

*Já jsem omládla a strašně moc vám děkuju.
Odcházela jsem z kanceláře a připadala jsem si,
že mám o patnáct kilo míň
a že mi narostly nové boty, co mě nadlehčujou,
a že se vznáším.*

II Divadlo starosti směřuje svůj umělecký kapitál ke konkrétní ZMĚNĚ, je aktivací k jednání, k pohybu, a to pro členy, tvůrce, diváky. Je to umění politické.

Umělec využívá ke své „zprávě o společnosti“ různých uměleckých/divadelních prostředků, které tvoří estetický rámec jeho díla. Co vnímáme jako *estetické*, souvisí se smyslovou percepcí díla, vlastní zkušeností, co jako *politické* a *etické*, souvisí se společností, v níž žijeme. Nemůžeme striktně oddělit formu od obsahu, obě kategorie se mohou překrývat – estetické a etické, umělecké a politické. Napětí mezi autonomií (vytržením mimetického díla z rámce ostatních lidských činností) a heteronomií (naopak smazávání hranice života a umění), vědomým a nevědomým, volním a mimovolním tvoří podle Jacquese Rancièra *estetický režim umění*.⁵

⁵ Jakub Stejskal. „Rancière a estetika“. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2009, roč. 3, č. 6–7, s. 115.

„Takový je tedy paradox estetického režimu umění. Klade radikální autonomii umění, jeho nezávislost na všech vnějších pravidlech. Ale klade ji pomocí stejného gesta, které ruší mimetickou hranici dělící racionalitu fikcí od racionality faktů, sféru reprezentací od ostatních sfér zkušenosti.“⁶

⁶ *Tamtéž*.

Sociálně orientované, participativní projekty zdůrazňují heteronomní rovinu, závislost na vnějších faktorech a mimoestetickou funkci, touží po splynutí života a umění, stírání hranic, převrácení rolí a sociálních konstrukcí. Bishop uvádí, že „takové projekty odmítají současné umění založené na objektech jako elitářské a konzumní; místo zásobování trhu by umění mělo vkládat svůj symbolický kapitál do konstruktivní sociální změny“.⁷ Jde ve své podstatě o umění politické.

⁷ Claire Bishop. „Řízení reality: Spolupráce a participace v současném umění“. Přeložila Jana Šelová. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2007, roč. 1, č. 1–2, s. 13.

Odjímá z umělců a umění punc exkluzivity, popírá umění jako umělou nápodobu reality, k níž má přístup (ať už fyzický, či mentální) jen hrstka vyvolených, ale vnímá je jako potencialitu života, a tím pádem jako možný nástroj společenské změny. Snaha o konkrétní změnu je v tomto případě zásadní. Ne pouhé konstatování stavu věcí či podání „zprávy o“ – cílem je podnět ke změně, k aktivaci diváků.

*Božena je na kolečkovém křesle, nenastoupí sama ani do
bezbariérového autobusu a pracuje jako ostraha objektu.
Její stanoviště bude na vysokém praktikáblu, jako jediné.
Ale to jí bude muset furt někdo pomáhat nahoru.
Bude muset? Tak bude.*

Dalším podstatným rysem zdůraznění heteronomie díla je tendence k naprostému zboření čtvrté stěny, a to prostřednictvím participace účastníků, snahou o vytvoření dočasné rovnostářské komunity, strategií vedoucí k redukci elitářství umělecké tvorby. Autor-umělec potlačuje vlastní autorství ve prospěch posílení vztahů, vytvoření/obnovení komunity, podpory amatérské tvůrčí činnosti, zapojení širší veřejnosti do kulturního života.

III Divadlo starosti si klade za cíl zlepšit stav věcí budováním mostu mezi etikou a estetikou. Cílem je tedy *kalokagathia* v umělecké tvorbě – krása nejen metafyzická, ale i etická, krása jako součást dobra.

Estetická hodnota věcí je proměnlivá v závislosti na kultuře, času, kontextu, na kolektivním konsenzu, ale i na individuálním vnímání. Jan Mukařovský hovoří přímo o *estetické potenci* věcí, tedy v podstatě o tom, že každá věc/jev má v sobě tuto potenci primárně obsaženou a závisí na dalších faktorech, zdali onu věc/jev jako estetickou/estetický budeme vnímat. Zároveň tato funkce není neměnná, tedy změnou kontextu či plynutím času

se může proměnit, věc/jev získá či naopak ztratí svou estetickou funkci; společenské normy jsou proměnlivé.⁸

Sociální divadlo a jeho prostředky mají v sobě tuto potenci obsaženou úplně stejně jako jakékoli jiné jevy. Ani v sociálním divadle přeci nejde pouze o přenos myšlenek a idejí z umělcovy hlavy do hlav diváků či o vytváření věrného obrazu reality (dokumentu), o představování a předkládání zprávy o nějakém problému. Jde o kolektivní utváření reality nové, která posouvá možnosti toho, co může být vidět a slyšet, co se **může** stát. Sociální projekty v sobě ze své podstaty obsahují hledání odpovědí na etickou otázku: Jak je možné dobře a pravdivě v současném světě tvořit? Jak dobře žít? Jacques Rancière hovoří v souvislosti s politickým uměním o funkci *percepčního šoku*,⁹ jehož prostřednictvím dochází k destabilizaci vnímání, k ozvláštnění percepce, které činí sledovaný jev nesamozřejmým a nejasným. Přítomnost estetické roviny je tedy přímo nutným předpokladem pro politický, potažmo etický význam uměleckého díla.

⁸ „Ve vývoji umění nejenže základní principy zpravidla dodržovány nejsou, nýbrž pozorujeme naopak, že období směřující k jejich co možná přesnému dodržování jsou vystřídávána periodami co největšího možného porušování.“ Jan Mukařovský. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Brno: Host, 2000, s. 9.

⁹ „Vhodné politické umění by mělo zajistit současně dva různé účinky: čitelnou politickou signifikaci a smyslový nebo percepční šok způsobený, naopak, něčím tajemným, něčím, co se signifikaci vzpírá. Tento ideální účinek je vlastně vždy předmětem pře mezi protiklady, mezi srozumitelností sdělení, které hrozí zničit vnímatelnou formu umění, a radikálním tajemstvím, které hrozí zničit veškerý politický význam.“ Jacques Rancière. *The Politics of Aesthetics*. London – New York: Bloomsbury Academic, 2013, s. 63. Není-li uvedeno jinak, z anglického originálu pracovně přeložila B. Š.

Krásný by bylo, kdyby byla Anna takhle autentická i na jevišti. Proč se, když je na jevišti, nedokáže tak uvolnit a rozčlít jako ve skutečnosti? Neustále se kontroluje, stylizuje, estetizuje. Mohli bychom ji něčím překvapit, zaskočit, třeba by jí Vilma v roli pacientky mohla sáhnout během představení nečekaně na prsa, aniž by o tom Anna dopředu věděla. To by mohlo fungovat. Tak to nevím, a nezdá se ti to poněkud neetický...?

Prostředky sociálního divadla jako např. *autenticita*, *art brut* nebo *dokument* mají tendenci skrze autentické zpřítomnění/ztělesnění představovat pravdivou skutečnost, podstatu současného stavu věcí. Skrze konkrétní pravdivou zkušenost dochází k univerzalizaci zobrazovaného. Sociální umělecká tvorba a umělecké dílo v sobě kloubí obě roviny, dobré a krásné, tedy nejen jak tvořit krásně, ale také jak tvořit dobře a pravdivě.

Není možné na estetiku v sociálních projektech rezignovat jako na exkluzivní nad rámec, naopak. Estetika je podstatnou součástí jakéhokoli uměleckého díla, je třeba s ní vědomě pracovat a hledat její nové možnosti ve spojení s hodnotami sociálního a participativního umění, jako je procesualita, participace, potlačení individuality ve prospěch kolektivu, empatie, péče, odpovědnosti. To samozřejmě vyžaduje specifické umělecké prostředky a strategie.

IV Divadlo starosti si je vědomo toho, že použití skutečnosti jako uměleckého prostředku neukazuje skutečnost jako takovou, ale její obraz.

Jolano, mohla by ses v téhle scéně úplně zamotat do těch kabelů, nevěděš, k čemu se používají, a vůbec tu svou novou práci nezvládat? Já to ale zvládám. Jo? Ok. Jakej kabel se prosím tě používá na propojení bedny a počítače? No... asi tenhle? Nebo tenhle? Počkej... Tenhle? Tak super, díky.

Sociálně umělecké projekty nejsou ani etickým gestem, které využívá uměleckých prostředků. Na sociální problémy současnosti mohou stejně tak dobře poukazovat „tradičně“ zpracovaná díla. Rozdíl je v použitých uměleckých nástrojích – tedy v participaci skutečných lidí, skutečných zkušeností, skutečných setkání a specifického kontextu, v němž se událost odehrává.¹⁰ Typicky balancují na hraně přítomnosti a reprezentace, ukazují skutečnost, výsek reality, ale v rámci divadelního tvaru či specifické události.¹¹

Boženka – ale protože je na jevišti, tak děláme, že se neznáme – mě požádá, abych jí půjčila židli.

10 Srov. Erika Fischer-Lichte a koncept autopoietické zpětnovazební smyčky. Erika Fischer-Lichte. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011.

11 Srov. Roland Barthes. „Svět wrestlingu“. In: Týž. *Mytologie*. Přeložil Josef Fulka. Praha: Dokořán, 2004, s. 15–26.

Nelze se tak nikdy úplně a zcela zbavit znakovosti, která je přítomna ve vnímání smyslu díla. Žena bez domova reprezentuje ženu bez domova, Božena Chalupová reprezentuje postavu Boženy Chalupové. Je to neustálý pohyb mezi ontologií a sémiotikou těla, mezi realitou a jakoby, mezi představujícím a představovaným, označujícím a označovaným, mezi konkrétním a obecným.

Od obecného fenoménu, který je volen na základě diskusí celého tvůrčího týmu tak, aby se nějakým způsobem dotýkal každé členky souboru, skrze konkrétní dokumentární materiál a prezentaci konkrétních lidských osudů dochází k prosvítání a reprezentaci obecného. Poslední inscenace zpracovávala téma PRÁCE. Každá členka tvůrčího kolektivu buďto pracuje, nebo nepracuje, buďto někdy pracovala, anebo nepracovala. Práce tvoří podstatnou část života všech a to, co děláme, se podílí na tom, jak se identifikujeme. Každý má jiné pracovní zkušenosti s různými pracovními pozicemi, a zároveň má každý stejné pracovní zkušenosti s obecnými mechanismy pracovního trhu, neboť jsme všichni jeho součástí, ať už tím míníme legální trh, či práci načerno.

Skrze kontakt s individuálním odlišným, doposud vzdáleným tělem v nouzi prosvítá obecné lidské tělo v nouzi a podává tak zprávu o stavu společnosti. Pokud ale „vystavím“ nekonkrétní lidi bez domova pouze jako „nějaké tělo vyskytující se aktuálně bez domova“, záměrně rezignuji na jejich individualitu, příběh prosvítající skrze jejich těla.

*Hrozí etické riziko objektivizace a zneužití,
riziko, že zůstanu v rovině šoku a kýče,
v linii vystavování exotičnosti,
jako v zoo,
jako v cirkuse,
jako v oblodáriu.*

Nejde ani tak o to, že v inscenacích účinkují neherci (jako např. v ochotnickém divadle), ale o fakt, že jsou to převážně lidé křehcí, se specifickými potřebami. Tenká etická hranice vzniká proto, že tvůrčí proces vede umělec/terapeut ze statutárně vyšší pozice, oplývající vyšším společenským, uměleckým či sociálním kapitálem, a z tohoto postu, využívajícího do různé míry skutečné lidi, skutečné zkušenosti, realizuje své umělecké dílo. Z této pozice nese odpovědnost nejen za umělecké dílo, ale i za své spolupracovníky, díky nimž dílo realizuje. Vstupuje tím do pole péče.

*Jakube, mohl bys nám prosím přijít zejtra pomoci?
Zdeňku, budeš tady prosím tě, potřebovaly bychom pomoc.
Pavle, můžeš přijít na konec zkoušky?
Ahoj Pepku, co děláš o víkendu?*

Samy to nezvládneme. Náš soubor má specifické potřeby. Nemůžu se soustředit na tvůrčí práci, když stále dokola řeším, že Jolana ztrácí rekvizity, Anna si nic nepamatuje, Božena potřebuje pomoci na záchod, protože v tomhle divadle jsou všude schody. Do toho kočárky a dvě těhotné a jedna, co nemůže zvedat těžká břemena. Potřebujeme podporu, asistenci, pomoc, péči. Ok. Mám jednu holku, kolik jí za to zaplatíme? Za co? Za to, že tu s námi bude. A postará se o to.

V Péče anticipuje změnu, v tom smyslu je performativní, péče vytváří bezpečné pole pro uměleckou tvorbu v kolektivech se specifickými potřebami. Z tohoto důvodu je potřeba aktivně reflektovat činnost uměleckou také prizmatem etiky péče.¹² Divadlo starosti volá: Podpora vůle k péči skrze umění!

*pečovat – pracovat – starat se – mít rád –
mít starost – dbát – opatrovat – udržovat
některá související slova: protrpět si¹³*

Původně rozdílné významy slov péče a starost se sblížily. Z etymologického hlediska vychází péče od slova péci, a dokonce od slova peklo (pečení, muka, trápení). Starost od slova stáří, staroba; z představy starého věku člověka jako něčeho smutného, truchlivého se vyvinul význam slova jako smutek, úzkost.

Člověk vnímá a vidí potřeby druhých, jež jsou nenaplněné, má starost o dění ve světě. O lidech bez domova se ve společnosti těch s domovem někdy mluví jako o osobách, které se samy o sebe nedokázaly postarat, a tak se ocitly na ulici, jako o osobách, které se samy o sebe nechtějí nebo neumějí postarat ani do té základní míry, aby měly dostatek prostředků na to, být čistý, najedený, oblečený, a především na to, mít střechu nad hlavou. Mluví se o nich jako o lidech, kteří sice potřebují, aby se o ně někdo postaral, ale už si nejsme natolik jistí, jestli si naši péči opravdu „zaslouží“. Je péčí to, že mám o lidi bez domova starost, aby neumrzli? Je péčí to, že jim dám almužnu? Že si od nich koupím časopis? Že mi nejsou lhostejní? Je péčí to, že s nimi jednám s respektem? Že se o ně upřímně zajímám? Nebo že jim koupím jídlo – jednou? Pravidelně? Co to znamená o někoho / o něco pečovat?

12 „Etika péče klade důraz na mezilidské vztahy a zkušenosti v konkrétním kontextu na rozdíl od abstraktních morálních teorií, jež jsou založeny na hodnotách a následcích jednání.“ Maurice Hamington. „The Will to Care: Performance, Expectation, and Imagination“. *Hypatia*. 2010, roč. 25, č. 3, s. 675–695.

13 Vycházím z hesla „Péče, starost“ v periodiku *Naše řeč* z roku 1927. K.S. „Péče, starost“. *Naše řeč*. 1927, roč. 11, č. 8, s. 191. Dostupné též z: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=2217>.



VI Divadlo starosti vnímá péči jako hodnotu, péči jako praxi, péči jako práci, péči jako změnu, péči jako imaginaci, péči jako odpovědnost, péči jako vztah, péči jako akt AKCE – JEDNÁNÍ, péči jako prostor pro hru, péči jako tělesné spolubytí, jako...?

14 „Virginia Held i Joan Tronto, které rozvíjejí etiku péče, zdůrazňují, že péči je nutné chápat jako hodnotu i jako praxi. V praxi péče jsou přítomny pozitivní momenty intersubjektivních vztahů, odlišných od dominantní formy odcizených vztahů. Tronto opírá vymezení péče jako morálního konceptu o čtyři praktické fáze, pro které jsou specifické určité hodnoty:

1) starání se (*caring about*), kdy jsou uznány potřeby druhých a rozhodující hodnotou je pozornost;
2) opatrování (*taking care of*) jakožto přijetí odpovědnosti, která je zde klíčovou hodnotou;
3) poskytnutí péče (*care-giving*), kdy je přítomna fyzická práce a důležitou hodnotou jsou schopnosti; a 4) přijetí péče (*care-receiving*) jakožto zpětná vazba, ve které hraje roli vnímavost.“ Zuzana Uhde. „Od sociálních konfliktů ke společnosti péče“. In: Magdalena Hornová (ed.). *Pečuj a vypěcháme tě: zpráva o neplacené práci v ČR*. Praha: Gender Studies, 2012, s. 11.

Péče jako prolínání znalosti péče (*caring knowledge*), návyků péče (*caring habits*) a představy péče (*caring imagination*)?¹⁴

CO ČUMÍŠ péči poskytuje. Poskytuje i práci. Platíme honoráře za zkoušky, za premiéru,

to platíme jen neherečky, za tvorbu platíme neherečky i sebe. Čas strávený na zkouškách, organizací, získáváním prostředků poskytujeme pro bono.

Neboť si to můžeme jakožto privilegovaná skupina bílých heterosexuálních žen

na mateřské či těsně před mateřskou dovolit. A taky umíme šetřit.

Sociální podnik, který negeneruje žádný produkt, žádnou komoditu, jež si můžeme koupit.

Generuje událost. Které se kdokoli může zúčastnit, stát se rovnocennou součástí.

A jestli za to někdo chce zaplatit, tak může. Jestli ne, nám to nevadí.

Maurice Hamington tvrdí, že ztělesněná péče (*embodied caring*) předpokládá vtělené poznání (*embodied knowledge*).¹⁵ Vědomosti jsou to konkrétní a individuální, založené na konkrétních a individuálních zkušenostech každého jedince s péčí – nejsou obecné ani vrozené. Vtělená znalost vyvěrá z pocitů a přístupů vyjádřených a interpretovaných v rámci *body language*.¹⁶ Tělo se učí, JAK pečovat, JAK se přizpůsobit novým situacím, od formy doteků přes pozornost a naslouchání. Představa péče (*caring imagination*) umožňuje, abychom aplikovali ztělesněnou péči také na lidi, které (zatím ještě) neznáme. Představu péče je možné procvičovat a zlepšovat. Skrze vzory, skrze přímou zkušenost face-to-face (setkávání se s těly jiných lidí), skrze vztahy, empatii, skrze přímá setkání. Anebo skrze příběhy, skrze tvorbu, skrze umění. Podpora vůle k péči skrze umění!

¹⁵ Tělo samo o sobě (nikoli mysl) ví, jak jednat. Feministický teoretik Maurice Hamington definuje péči právě v těsné souvislosti s tělesností. „An approach to individual and social morality that shifts ethical consideration to context, relationships and affective knowledge in a manner that can be fully understood only if its embodied dimension is recognized.” Maurice Hamington. *Embodied Care: Jane Addams, Maurice Merleau-Ponty, and Feminist Ethics*. Urbana: University of Illinois Press, 2004, s. 32.

¹⁶ Hamington odkazuje na důležitost těla při vnímání s odkazem na koncepci Merleau-Pontyho, kdy tělo může být v různých situacích subjektem i objektem. Stejně tak je tělo fundamentální v otázce péče. A stejně tak je tělo hlavním výrazovým prostředkem v oblasti divadelního umění.

Jsmo soubor, který péči poskytuje a zároveň ji potřebuje.

Jsmo soubor, který v převleku za anděly roznesl čokolády dětem v azylových domech. A protože dětí bylo víc, než se sešlo perníků a mandarinek od dárců, nakoupily všechny členky našeho souboru sladkosti a dobroty.

Péči neposkytují jen ti, co na to „mají“, vůbec ne.

Péče je jev, se kterým se setkává každý bez ohledu na kulturní či sociální rámec. Každý člověk potřebuje péči, minimálně na začátku a na konci života, jinak není možné přežít. Z toho vyplývá, že každý člověk má s péčí zkušenost, je to zkušenost univerzální. Funkcí péče je naplňování potřeb: svých / druhého člověka / druhých lidí. Péče je komplexní jev zahrnující složitou síť vzájemně se ovlivňujících faktorů, které mají na péči vliv. Nejde pouze o zajišťování biologických potřeb nutných k přežití (strava, ochrana před predátory), ale také o to, jak jsou tyto potřeby naplňovány a přijímány, s jakou emocí, v jakém vztahu, v jakém poli. Pokud je péče vykonávána s láskou, má

- 17 Více viz: Virginia Held. *Etika péče. Osobní, politická, globální*. Přeložil Petr Urban. Praha: Filosofía, 2015.

jiné kvality, než pokud je vykonávána chladně a bez emocionálního zaujetí.¹⁷

*Potřebuji, aby paní Růžičková na kolečkovém
křesle musela překonávat překážky, bariéry,
sprostě u toho nadávala a nedala to.
Má jen jednu nohu.*

*Tu druhou jí uřízli, jako když fikne, před dvěma lety ve fakultní
nemocnici kvůli hodně zanedbanému pásovému operu. Byl
červenec, zpocené dusno před bouřkou, nesla jsem jí tam krabičku
malin. Pamatuju si, že na pokoji s ní byly další tři ženy s různými
čerstvými amputacemi, všechny byly nahé. Obnažená vyvalená
těla zbavená hniјících, odumřelých či jinak nefunkčních tkání.
Maliny se po nich kutálely, jako by se nechumelilo. Božena prý
hlad moc nemá, v šuplíku schovává rohlíky a peníze pro svýho
(samozřejmě zdravýho) mužskýho, až ji (asi, snad) přijde navštívit.
Donutila jsem ji všechny ty maliny sníst.*

Můžeme říci, že péče je uvědomění, empatické porozumění a pochopení situace a potřeb člověka a naplnění těchto potřeb skrze fyzickou akci, skrze jednání ve vztahovém poli mezi subjektem a subjektem. Tento *akt jednání*, fyzické zkušenosti, spolubytí je nutným faktorem, bez něž zůstáváme na poli soucitu. Péče se zpřítomňuje performancí.

*Mám starost o toho nebohého bezdomovce, aby v noci neumrzl.
Jdu a koupím nocleženku. Postarám se o to, aby spal v teple.*

Na procesu, který se odehrává mezi „mít starost“ (*caring emotions*) a „poskytnout péči“ (*caring actions*), se podílí podle Maurice Hamingtona kromě empatie a vtěleného poznání také imaginace a reálné očekávání, že touto akcí, kterou mohu vykonat, něco reálně změním.¹⁸ Dokážu si *představit*, že to, co udělám, bude mít nějaký efekt a že je to zvládnutelné. Péče není jen hodnota, princip nebo morálka. Je to především AKCE, akt performativity, akt jednání, který se právě skrze toto jednání stává etickým.¹⁹

¹⁸ M. Hamington. „The Will to Care“, s. 681.

¹⁹ *Tamtéž*, s. 677.

Představa péče je reálná v tom smyslu, že to mohu zvládnout a že to bude mít efekt – u toho, kdo poskytuje péči. Pokud ovšem nevnímám péči pouze jako vztah *subjekt-objekt*, ale jako intersubjektivní vztah, pak je nutné brát tyto faktory v potaz i u příjemce péče. Pokud je mu nabízena taková péče, kterou není schopen / nechce přijmout, mívá se i při té nejlepší vůli pečujícího svým účinkem a stává se frustrující, či dokonce konfliktní situací pro oba zúčastněné. Péče musí být adekvátní, citlivá a respektovat konkrétní potřeby. A stejný nárok si žádá umělecká tvorba s lidmi se specifickými potřebami. A stejný nárok si žádá umělecká tvorba s lidmi.

VII Hranice umění – hranice péče (v divadle starosti)

Křehkost.

Aby bylo vůbec možné tvořit, je potřeba, aby se zformovalo bezpečné pečující prostředí. Je nutné precizovat nástroje, které používám. V první řadě musím sama vědět, co a proč dělám, co mi to dává, jaký je pro mě smysl mé práce.

Anno, měla by sis dojít k psychoterapeutovi nebo na nějakou supervizi si o tom promluvit. Seženu ti někoho. Ale ne, já nechci, mně stačí, když si to proberu tady s váma na divadle. No jo, jenže...

*Pořád opakují: nejsme terapie, nejsme terapeuti, neděláme
terapii. Jenže ona se tam ta terapie děje stejně.
A teď: co s tím?*

*Musíme vydržet, cítím odpovědnost za činnost uměleckého
spolku z dlouhodobého hlediska. Nepřepnout síly.
Objevuje se návrh zaměstnat v našem spolku uprchlíky –
umělce. S návrhem nesouhlasím, myslím na budoucnost
a spravedlnost; proč jsme tedy nezaměstnali naše členky
bez domova, které jsou samy dlouhodobě bez práce a peněz?*

*Neberu Jolaně telefony. Pořád se mě na něco ptá, pořád po
mně něco chce. Nemám na to teď prostor, vyčerpává mě to.*

*Snažím se jí vysvětlit, že vše budeme řešit na zkoušce,
tam je na to prostor.*

*Jolana zvoní dole u dveří, asi chce na kafe.
Dělám, že nejsem doma.*

*Pokud nejsou naplněny moje potřeby, těžko mohu naplňovat
potřeby druhého člověka.*

Samotné poskytování péče může být naplňováním potřeb.

*Je nutné si ujasnit, proč to dělám, co dělám, a pak,
jak to dělám.*

*Je to saturace mé vlastní potřeby pomáhat slabším?
Být užitečná? Vidět efekt jednání své osoby na jiných lidech?
Být platným členem společnosti? Působit viditelnou změnu?
Být důležitá?*

Je to prostředek k naplnění mého ega?

VIII

Divadlo starosti vyžaduje imaginaci, která je prostředkem pro smysluplnou pečující tvorbu. Péče vytváří bezpečný prostor pro hru. Hra je jedním z obecných principů umělecké tvorby. Péče vytváří bezpečný prostor pro umění.

Sociálně participativní projekty mohou být přínosem nejen pro samotné účastníky procesu tvorby, ale pro společnost jako takovou, protože se nevyčleňují ze světa sociálních vazeb a sítě mezilidských vztahů, právě naopak. Svým důrazem na proces a vztahy provokují skutečnou změnu, skrze transformaci bezmocné frustrace z nespravedlnosti kolem nás do aktivního tvůrčího dialogu ukazují alternativu solidárnější společnosti, nabídkou aktivní participace podporují vůli k péči o ostatní, nabízejí zakoušení *jiné* reality.

Péče vytváří skrze síť vztahů, důvěry a vzájemné podpory *bezpečný prostor*; divadlem vytvářím *dramatický prostor* – bezpečí *jakoby*. Stejně jako při hře. S tímto bezpečným prostorem vytvořeným skrze pečující vztah se setkáváme už v dětském věku. Dětská hra se poté vyvíjí do kulturní zkušenosti, kterou je například umění, jak upozorňují s odkazem na koncept britského psychoanalytika Donalda Winnicotta Alice Koubová a Petr Urban ve studii propojující etiku péče a teorii hry.²⁰

20 Alice Koubová – Petr Urban. „Vztahové pojetí morální subjektivity mezi etikou péče a teorií hry Donalda Winnicotta“. *Filozofia*. 2018, roč. 73, č. 9, s. 717–730.

Péče „dost dobré matky“ vytváří bezpečný prostor pro hru a zakoušení možností světa.²¹ Dítě je zaopatřeno, s láskou opečováváno, cítí se bezpečně pro *hraní si na*.

21 *Tamtéž*.

„Univerzální na hře nejsou způsoby hraní (dospělí si nehrají stejně jako děti), ale opakované zakoušení a zkoušení různých forem, jako by, které umožňují člověku zakoušet vlastní potenciál a testovat kriticky a tvořivě okolní svět. Klasickým příkladem dospělého přechodového prostoru je prostor umělecké tvorby či recepcce uměleckého díla. Divadelní katarze, vstup do světa literárního textu, kontemplace obrazu nebo jeho tvorba nabízí člověku vyvázat se z bezprostředního vztahu se skutečností, prožít a následně integrovat zkušenost *jakoby*, a díky tomu transformovat svůj postoj ke skutečnosti.“²²

22 *Tamtéž*, s. 726.

Hra, stejně jako umění, vytváří svět *jakoby*, který na jednu stranu stojí mimo reálný svět, má svá vlastní pravidla a časové ohraničení, zároveň je však součástí reality, reflektuje ji, nabízí odstup a možnost „zkoušet si“. Hra není nahodilá, má svoje pravidla. *Hraní si* vždy žádá *spoluhraní* (i když hru jen sleduji, tak *hraji s*), divák je spoluúčastníkem hry, nejen pozorovatelem.²³

23 H.-G. Gadamer. *Aktualita krásného – umění jako hra, symbol a slavnost*, s. 28.

„I relativně obyčejný večer se společenskými hrami nebo sousedské setkání s hudbou a tancem generuje v člověku dle Winnicottových slov základní prožitek životnosti, jednoduše pocit, že je člověk opravdu naživu. Prožitek, jsem naživu, existuji, to jsem já“ není objevem nějakého speciálního obsahu, subjektu, ale je ustavením herního postoje, natolik bezpečného a uvolněného, že si díky němu člověk dovoluje sebeodstup, odstup od světa, a tedy kritičnost i tvořivost zároveň.“²⁴

24 A. Koubová – P. Urban. „Vztahové pojetí morální subjektivity mezi etikou péče a teorií hry Donalda Winnicotta“, s. 726.

Já to nemůžu dělat, já tomu nerozumím... A čemu, Anno, nerozumíš? Já bych to klientce ve skutečnosti nikdy takhle neřekla, to bych si nedovolila. Ale tady právě můžeš, to je divadlo.

Gadamer zmiňuje podstatnou spojitost mezi hrou a uměním a tou je *prodlévání* – *prodlévání* ve hře a *prodlévání* v umění, setrvávání mimo realitu, a přesto v ní. Postavy, jednání, situace na jevišti jsou zároveň skutečně, pravdivě přítomné, a to i ve své konečnosti, a zároveň se zde ukazují postavy, jednání, situace v jejich obecném, nadčasovém významu. „Tím, co nás oslovuje na moderním umění, je právě ona neurčitost odkazování, která nás naplňuje vědomím významovosti, výsadního významu toho, co máme před očima.“²⁵

25 H.-G. Gadamer. *Aktualita krásného – umění jako hra, symbol a slavnost*, s. 36.

IX Divadlo starosti vidí a vnímá potřeby druhých, jež jsou nenaplněné, má starost o dění ve světě. Cítí smutek. Umění má potenciál zpřítomnit akci, aktivovat změnu, performovat starost v péči.

X Péče a starost o umělecké dílo je sdílenou péčí celého kolektivu divadla starosti, funguje jako prostředek naplňování potřeb jednotlivců.

Divadelní inscenace je kolektivní dílo, všichni účastníci za něj mají odpovědnost, tvoří ho celá skupina, všichni o něj pečují, všichni cítí potřebu dotáhnout zkoušení zdárně do premiéry; jde o potřebu, která se s každou přicházející reprízou znovu aktivuje. Sociální participativní divadlo tento aspekt využívá jako jeden z klíčových přístupů. Nefunguje zde klasické rozdělení rolí podle profesí; role jednotlivců i samotný tvar se hledají během procesu tvorby, scénář často vzniká během zkoušení, výsledek v podobě inscenace není dopředu znám, typická je neustálá nutnost přizpůsobovat se nastalým změnám a podmínkám, neustálá otevřenost pohyblivému procesu tvorby v závislosti na aktuálních potřebách, jež si žádají jak členové kolektivu, tak dílo samotné.

Dlouhodobé a důvěrné pečující vztahy mezi umělci, členy specifické skupiny a dalšími účastníky tvůrčího procesu tvoří v sociálním uměleckém kolektivu základní jednotku, předpoklad umělecké tvorby vůbec. Vztahy, které jsou vzájemné, intimní, podpůrné a vážou se ke společnému cíli: tvorbě a produkci divadelního představení. Pečující vztahy, které tvoří bezpečné prostředí, jsou motivací pro členy kolektivu k účasti a zároveň snižují riziko exploatace. Společná péče o divadelní tvar, jenž je ze své podstaty kolektivní tvorbou, umožňuje také hledat způsob osobního vyjádření a naplňovat potřeby seberealizace jednotlivých členů i potřeby užitečnosti, sebepřijetí a společenského přijetí často ostrakizovaných skupin obyvatel.

Péče vytváří bezpečný prostor pro uměleckou tvorbu.

Toto nebylo teoretické představení teorie péče ani feministické etiky péče, ani její aplikace na umělecko-sociální praxi. Toto nebylo volání po komodifikaci péče ani po větším společenském či kulturním uznání sociálně-participativních projektů, a už vůbec ne po jejich lepším ekonomickém zajištění (i když by jej potřebovaly). Nebyla to ani obhajoba této specifické umělecké praxe, která se sice dnes těší velké popularitě, zároveň se ale také vzpírá tradičním šuplíkům a škatulím a stojí jaksi mimo hlavní uměleckou produkci. Nebyl to popis nějakého současného fenoménu a jeho zasazení do kontextu (dle libosti). Toto nebyl návod, jak tvořit, jak rozumět, jak žít ani jak udělat své divadlo, své město či svět lepším místem. Toto nebylo zastesknutí si po prastaré jednotě krásy a dobra, kterou chceme znovu nalézt. A už vůbec toto nebylo vyzdvihování mravnosti nad krásou, toto nebylo vítězství etiky nad estetikou. Toto nebylo navádění k deestetizaci umění ani k „odumělečtění“ umění či k oddivadelnění divadla. Ne, ne a ne.

Toto byl návrh manifestačních otázek a tvrzení tak, jak se objevují v souvislosti s mou praxí a její reflexí. Byl to první pokus o verbalizaci pocitů a emocí, o artikulaci myšlenkových východisek a principů tvorby a pečujících vztahů v jejím rámci. Šlo o hledání manifestu divadla starosti, jehož variace, rozšíření či popření by mohly – a já doufám, že budou – ještě následovat.

Kapitola vznikla za podpory AMU v rámci řešení výzkumného projektu „Zvyšování kvality grantových schémat na AMU“, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/19_073/0016938. Autorka je v současné době doktorandkou na katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU.



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání

MSMT
MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

Literatura

Barthes, Roland. „Svět wrestlingu“. In: Týž. *Mytologie*. Přeložil Josef Fulka. Praha: Dokořán, 2004, s. 15–26.

Bishop, Claire. „Řízení reality: Spolupráce a participace v současném umění“. Přeložila Jana Šelová. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2007, roč. 1, č. 1–2, s. 9–36.

Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.

Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011.

Gadamer, Hans-Georg. *Aktualita krásného – umění jako hra, symbol a slavnost*. Přeložil David Filip. Praha: Triáda, 2003.

Hamington, Maurice. „The Will to Care: Performance, Expectation, and Imagination“. *Hypatia*. 2010, roč. 25, č. 3, s. 675–695.

Hamington, Maurice. *Embodied Care: Jane Addams, Maurice Merleau-Ponty, and Feminist Ethics*. Urbana: University of Illinois Press, 2004.

Held, Virginia. *Etika péče. Osobní, politická, globální*. Přeložil Petr Urban. Praha: Filosofía, 2015.

K.S. „Péče, starost“. *Naše řeč*. 1927, roč. 11, č. 8, s. 191. Dostupné též z: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=2217>.



Koubová, Alice – Urban, Petr. „Vztahové pojetí morální subjektivity mezi etikou péče a teorií hry Donalda Winnicotta“. *Filozofia*. 2018, roč. 73, č. 9, s. 717–730.

Mukařovský, Jan. *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*. Brno: Host, 2000.

Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics*. London – New York: Bloomsbury Academic, 2013.

Stejskal, Jakub. „Rancière a estetika“. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. 2009, roč. 3, č. 6–7, s. 108–124.

Uhde, Zuzana. „Od sociálních konfliktů ke společnosti péče“. In: Hornová, Magdalena (ed.). *Pečuj a vypečeme tě: zpráva o neplacené práci v ČR*. Praha: Gender Studies, 2012, s. 10–22.



Scénografie jako forma péče

Několik poznámek k alternativnímu pojetí scénografické práce

Barbora Příhodová

Po značnou část 20. století byla scénografie, včetně kostýmního výtvarnictví, chápána jako služba dalším složkám inscenace, a to především herectví a režii. Jak samotné slovo služba napovídá, v tomto tradičním pojetí se uplatňuje hierarchický systém, v němž se scénografova práce podřizuje dramaturgicko-režijní koncepci výsledného tvaru, který zase vyvěrá z potřeb dramatické předlohy. Výběr scénografických prostředků je zde veden cílem naplnit tuto koncepci, přičemž k mimoumělecké realitě se scénograf v rámci své služby vztahuje pouze nepřímo, zprostředkovaně. V posledních zhruba dvaceti letech se řada scénografů i teoretiků scénografie vůči tomuto pojetí vymezuje s tím, že nedostatečně vystihuje potenciál této složky. Scénografové často fungují jako iniciátoři a spoluvůdci projektů, v nichž nejen určují výsledný umělecký tvar, ale také vědomě vstupují do přímého kontaktu s mimouměleckou realitou. Jejich práce v mnoha případech získává specifický charakter a orientaci, jež přesahuje konvenční služebné pojetí s jeho hierarchiemi: svým přístupem totiž

projevují starost o své okolí, o jeho element lidský i nelidský. Za pomoci uměleckých, scénografických strategií *pečují* o objekty, prostory, místa a prostředí, o diváka i širší komunitu, ale také o performeru a jeho tělo. Tato starostlivost se tedy projevuje také zevnitř, v proměně chápání vztahů a modelů spolupráce v rámci tvůrčího týmu.

Výše zmíněný posun v pojetí scénografie se do značné míry překrývá s formováním tzv. *expandované* či *rozšířené* scénografie (expanded scenography), jež se odehrává mimo konvenční divadelní struktury, přičemž reaguje na aktuální společensko-politické problémy. Joslin McKinney a Scott Palmer, kteří editovali hojně citovanou publikaci *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design* (Scénografie rozšířená: Úvod do současného performančního designu, 2017), uvádějí, že poslední dobou „scénografická praxe [...] coby praxe založená na řemesle, jež slouží představení divadelního textu, expandovala tak, že zahrnuje autonomní praktiky, jež fungují v kontextech přesahujících divadelní budovy a které se přímo vztahují k sociálnímu a kulturnímu rozměru současného života. Důsledkem toho je, že se stírají rozdíly mezi rolí scénografa, výtvarníka a aktivisty a zároveň se z diváka stává aktivní spolutvůrce a často také spoluúčastník“¹. Jak dokazují příklady v této publikaci shromážděné, spektrum současných scénografických projevů, resp. toho, co považujeme za scénografii, je vskutku široké a signalizuje posuny nejen ve smyslu, kde všude se scénografie může odvíjet, ale také jakou funkci vykonává.

Ačkoli je pojem rozšířené scénografie do určité míry kontroverzní, protože je někdy chápán jako příliš otevřený, přičemž někoho vybízí k esencialistické kritice typu „ale tohle přeci *není* scénografie“, je inkluzivní, protože touto svou otevřeností umožňuje, aby se do pole našeho zájmu dostaly takové scénografické formy, které se vymykají většinovým, institucionálně zaštitěným normám, odpovídajícím středoevropskému modelu divadla. V důsledku to znamená, že

¹ Není-li uvedeno jinak, z anglického originálu pracovně přeložila B. P. Viz Joslin McKinney – Scott Palmer. „Introducing ‚Expanded‘ Scenography“. In: TÍŽ (eds.), *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design*. London – New York: Bloomsbury Publishing, 2017, s. 2–3.

rozšířená scénografie nejen *rozšiřuje* naše chápání toho, jaké podoby a funkce může scénografie nabývat, ale také v některých případech upozorňuje na mocenské vztahy, které scénografii coby uměleckou formu a obor, a potažmo také společnost jako celek, podepírají.

Nejnovější, velmi vlivnou odnoží rozšířené scénografie, která zdůrazňuje autorské pojetí scénografie coby způsobu, jak se vztahovat k okolnímu světu s jeho problémy, je tzv. *ekoscénografie* (ecoscenography). Tento pojem, jenž v souvislosti s krizí globálního oteplování aktuálně přerůstá v mezinárodní hnutí, zavedla australská scénografka Tanja Beer. Podle ní ekoscénografie „staví na současném promýšlení scénografie, v němž se pojí tvůrčí a ekologicky uvědomělé procesy, které se pak stávají zásadní součástí scénografova myšlení, estetiky a praxe. Být ‚ekologický‘ znamená spojovat vědomí, že žádné rozhodnutí nestojí samo o sobě: každou volbu prostupují společenské, environmentální, ekonomické a politické důsledky“.² Příklady ekoscénografie, které Beer zveřejňuje na svém blogu³ a v knize, pak ukazují, že tvůrci, kteří se považují za ekoscénografy, kladou důraz na udržitelnost nejen ve smyslu materiálním, ale také vztahovém.

Z charakteristik tedy vyplývá, že ve scénografii rozšířené, osvobozené od norem a konvencí běžného divadelního provozu, scénograf/ka pracuje tak, aby se zapojil/a do veřejného prostoru, přičemž za svou práci nese plnou zodpovědnost jak uměleckou, tak společenskou a politickou. Tu doprovází zvýšená pozornost ke vztahům, jež jeho/její práci spoluutváří. Rozšířenou scénografii lze tedy chápat nejen jako službu vedoucím složkám inscenace, ale také jako formu péče tak, jak je promyšlena v rámci etiky péče. Tato morální teorie, jež vznikla v poslední třetině 20. století jako alternativa k předcházející, tradiční etice, zdůrazňuje roli vztahů a vazeb mezi lidmi, protože také ty nesou „morální význam“.⁴ Ačkoli tento proud není zcela totožný s etikou feministickou, sdílí s ní mnoho témat.⁵ Mezi nejvlivnější představitelky feministického myšlení, jež se etice péče věnují,

2 Tanja Beer. *Ecoscenography: An Introduction to Ecological Design for Performance*. London: Palgrave Macmillan, 2022, s. 18.

3 Viz <https://ecoscenography.com/blog/>.



4 Maureen Sander-Staudt. „Care Ethics“ [online]. *Internet Encyclopedia of Philosophy: A Peer-Reviewed Academic Resource*. [cit. 8. 6. 2022]. Dostupné z: <https://iep.utm.edu/care-ethics/#SSH1cv>.



5 *Tamtéž.*

6 Berenice Fisher – Joan Tronto, „Toward Feminist Theory of Caring“. In: Emily K. Abel – Margaret K. Nelson (eds.), *Circles of Care: Work and Identity in Women's Lives*. Albany: State University of New York Press, 1990, s. 40.

7 Jak autorky zaúrazňují, jejich projekt je feministický, protože upozorňuje na to, jak se péče podílí na utiskování žen (s. 37). Pro potřeby tohoto eseje tento aspekt péče ponechávám stranou, ačkoli uvážit scénografickou práci ve světle rodových nerovností by jistě bylo přínosné.

8 *Tamtéž*, s. 40.

9 *Tamtéž*.

10 M. Sander-Staudt, „Care Ethics“ [online].

11 B. Fisher – J. Tronto, „Toward Feminist Theory of Caring“, s. 41.

12 *Tamtéž*, s. 42.

13 *Tamtéž*, s. 43.

patří Joan Tronto a Berenice Fisher, které péči koncipují jako aktivitu zahrnující „vše, co děláme pro to, abychom náš ‚svět‘ uchovali, zajistili jeho pokračování a opravili jej tak, aby se v něm dalo žít co nejlépe“.⁶ Podle těchto autorek je pak péče a pečování komplexní společenský proces, směřující k lidem i věcem, jenž zahrnuje lásku a práci a který překlenuje uměle vytvořený protiklad mezi světem soukromým a veřejným.⁷ Péče se skládá z několika složek, jež jsou často v rozporu: (i) projevení zájmu/starosti (care about), (ii) (po)starání se (taking care of), (iii) poskytování péče (caregiving) a (iv) přijímání péče (care receiving).⁸ Významným aspektem péče jako praxe je fakt, že vyžaduje jisté schopnosti a předpoklady, z nichž nejdůležitější je čas, materiální zdroje, znalosti a dovednosti. I tyto faktory, tvrdí Tronto a Fisher, mohou být v rozporu: ti, již péči poskytují, někdy mají dovednosti, ale nemají čas, aby je uplatnili, jindy zase chybí materiální zdroje.⁹

Ačkoli i tato definice byla kritizována pro svou přílišnou otevřenost,¹⁰ jeví se mi jako vhodná pro přemýšlení o současné a budoucí scénografii, a to především v souvislosti s prvními dvěma složkami: *projevování starosti* a *(po)starání se*. Tronto a Fisher o nich píší, že projevovat zájem/starost znamená věnovat pozornost světu kolem tak, že se zaměřujeme na jeho kontinuitu, zachování a opravu. Je to fáze procesu, ve které vybíráme ty rysy našeho prostředí, jež ovlivňují naše přežití a celkovou pohodu, a věnujeme se jim.¹¹ Chceme-li se o svět kolem nás *postarat*, potom musíme převzít zodpovědnost a přistoupit k plnění konkrétních, praktických úkolů, které s údržbou světa souvisejí, tedy zahájit a udržovat pečující aktivity. *Postarat* se o něco či o někoho přitom vyžaduje mnohem větší investici časovou a více znalostí situace než projevovat starost. Ústřední dovedností tu je úsudek, tedy dovednost, kterou uplatníme při rozhodování o směru námi zamýšlené akce.¹² Když totiž někdo pečuje o druhého člověka, věc či situaci, předpokládá se, že najde zdroje, aby svou zodpovědnost mohl naplnit.¹³

Necháme-li se vést logikou této etiky péče, můžeme konstatovat, že mnoho současných scénografů a scénografek, kteří praktikují tzv. rozšířenou scénografii nebo ekoscénografii, nejen projevuje hluboký zájem o své okolí, ale také se o svět kolem sebe aktivně stará ve smyslu zahájení a často také udržení pečujících aktivit, přičemž v rámci scénografického procesu investují svůj čas, znalosti a zkušenosti, aby tuto péči mohli vykonávat. Coby autoři uměleckých projektů zapojují svůj úsudek, protože identifikují určitý problém, jenž vyžaduje nápravu, a posléze vyhodnocují, které strategie jsou k nápravě daného problému nejvhodnější. Svou invenci pak také musí naplnout k získání zdrojů k realizaci projektu, ať už finančních, materiálních, či lidských. Specifikem scénografie coby formy péče zůstává umělecký charakter pečujících aktivit: scénografové využívají svoje charakteristické pracovní prostředky: prostor, světlo, kostým, masku apod., aby se o své okolí mohli *postarat*.

Jako příklad scénografických pečujících aktivit si můžeme uvést „scénografické strategie“ coby „série rušivých vizuálních zásahů“ na vybraných místech Paříže, jež provedl umělecký kolektiv La Voix de Roms na jaře roku 2015 v rámci uctění výročí povstání Romů a Sintů v Osvětimi (16. května 1944), jež je většinou pozapomenuto. Tyto intervence byly pečlivě plánovány a patřilo k nim rozmísťování plakátů na významné budovy a památníky francouzské metropole, rozdávání květin a pozvánek na akci náhodným kolemjdoucím nebo tzv. mob dance před katedrálou Notre Dame. Tyto dílčí akce pak vyvrcholily dvoudenním multimediálním festivalem na konvenčním jevišti, jenž byl zahájen kostýmovaným průvodem s gigantickou loutkou a který zahrnoval politické divadlo, tanec, hudbu i recitaci manifestu.¹⁴ Tyto projevy, ač povětšinou vzdálené tradiční představě divadelního představení, jsou svou podstatou scénografické, protože významotvorně zapojují scénografické prostředky, přičemž pečují o svět kolem sebe a lidi v něm tím, že „si osobují navrácení, rehistorizaci a reaktivování veřejného prostoru a kolektivní paměti tak, aby zahrnuly romskou historii a romskou

14 Ethel Brooks – Jane Collins. „Scenography Matters: Performing Romani Identities as Strategy and Critique“. In: Joslin McKinney – Scott Palmer (eds.). *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design*. London – New York: Bloomsbury Publishing, 2017, s. 100–104.

15 *Tamtéž*, s. 98.

přítomnost“.¹⁵ V určitém smyslu také zviditelňují propast, jež se rozevírá mezi scénografií institucionální, provozovanou na oficiálních jevištích za symbolické a finanční podpory dominující společenské „většiny“, a scénografií, jež vyvěrá z možností a potřeb perzekvované „menšiny“.

16 Viz: <https://nathalieharb.com/>



Nathalie Harb,¹⁶ libanonská scénografka, ve své tvorbě, jež propojuje prostorové a zvukové prostředky, zase pečuje o širší obec a její prostory tím, že zpracovává „zvukovou nerovnost“, již zakouší obyvatelé velkých měst. Ve svém projektu *Silent Room* (Tichá místnost), dřevěné stavbě, pojednané výrazně růžovou nebo modrou barvou, již dočasně postavila v Bejrútu (2017, 2018) a jako součást London Art Biennale (2018), si klade otázky o pojmu „přístřeší“ a jeho významu v daném geopolitickém kontextu.¹⁷ Prostřednictvím těchto prostorových struktur dočasně přeprogramovává veřejný prostor s jeho vepsanými hierarchiemi, jež způsobují zvukové znečištění, a vytváří tak příležitost praktikovat to, co Hannah Arendt nazvala „vita contemplativa“ coby filozofický akt myšlení, jež vyžaduje samotu a vyjmutí se z veřejného prostoru. Vita contemplativa se přitom odlišuje od vita activa, jež se odvíjí v dialogu s ostatními lidmi.¹⁸ Pro Arendt, již zajímalo „zamýšlení nad tím, co vlastně konáme, jsme-li činní“,¹⁹ jsou tyto dva způsoby žití stejně důležité pro zachování politické plurality. Podobným způsobem fungují *Tiché místnosti*, výjimečné svou výraznou barevností, které nejsou jen útočištěm před hlukem, ale také pečují o okolní svět tím, že vytváří potenciál pro politickou aktivitu, protože umožňují svým hostům, aby se uprostřed městského hluku mohli „zamýšlet nad tím, co konají“.²⁰

17 Nathalie Harb, „Sound and Safe: On Urban Shelters“ [nepublikovaný příspěvek]. *PQ Talks*, Pražské Quadriennale scénografie a divadelního prostoru, Praha, 2019.

18 Hannah Arendtová. *Vita activa neboli O činném životě*. Přeložil Václav Němec. Praha: OIKOYMENH, 2009, s. 15–27.

19 *Tamtéž*, s. 12.

20 Barbora Přihodová – Pavel Drábek. „Scenography 2019 in PQ Talks“. *Theatre and Performance Design*. 2020, roč. 6, č. 1–2, s. 32.

Přesuneme-li se do oblasti ekoscénografie, můžeme se zaměřit na *Living Stage* (Živé jeviště, Castlemaine, Austrálie, 2013), na němž Tanja Beer testovala tvůrčí možnosti udržitelnosti v divadelním umění. Na tomto projektu Beer spolupracovala s místním odborníkem na permakulturu, dalšími umělci a obyvateli Castlemaine na vytvoření zahrady – divadelního prostoru, který by byl plně recyklovatelný a jedlý. V průběhu

několika měsíců společně vypěstovali různé druhy plodin, jež zformovaly onu živou scénu, kterou pak během divadelního festivalu pozvaní umělci rozehráli v rámci různých představení.²¹ Beer, jež podobné projekty iniciovala na několika místech,²² opakovaně zdůrazňuje, že jí jde o vytváření scénografie, která nejen nepoškozuje, ale pozitivně ovlivňuje životní prostředí, a zároveň vstupuje do hlubších vztahů s lidmi, s nimiž a pro něž je vytvářena. S tím také souvisí nový model inscenačního procesu, jenž namísto lineární řady předprodukce (zkoušení) – produkce (premiéra) – postprodukce navrhuje uplatňovat cyklický model spolupráce (co-creation) – oslava (celebration) – oběh (circulation), v němž jsou všechny fáze holisticky propojeny.²³ Scénografii bychom obecně neměli chápat pouze jako „osobní výraz“, ale jako umění, jež je „participativní, vztahové, orientované na komunitu, kolektivní“,²⁴ přičemž starost o udržitelnost scénografie nemusí být omezením, ale konstruktivní, pozitivní výzvou.²⁵ Základním principem tohoto přístupu je, že snaha pečovat o životní prostředí a lidi v něm určuje estetickou stránku výsledného uměleckého tvaru.

Dalším projektem, jež bychom mohli chápat jako ekoscénografický, je *Theatre in the Wild* (Divadlo v divočině) z dílny HOUR25 Production, nezávislého umělecko-výzkumného kolektivu z Hongkongu. Tento počín, oceněný v rámci PQ 2019: Výstava divadelního prostoru, představoval dočasnou architektonickou strukturu, zhotovenou pro festival umění, který se odehrál v severovýchodních Nových teritoriích Hongkongu (2016). Video, které *Theatre in the Wild* prezentovalo, shrnuje jeho cíle jako „odkrytí historie a příběhů opuštěného prostoru“ ve vesničce Ping Che,²⁶ přičemž vytváří ekologicky uvědomělý koncept, jenž vycházel z místních zdrojů a který byl využit místními umělci. Festival, který se v prostoru odehrával, sestával z řady uměleckých iniciativ, koncertů, divadla, tance, instalací, dílen, procházek s průvodci a diskusního fóra. Jednoduchý flexibilní divadelní prostor vznikl pomocí průsvitné „látkové stuhy, připevněné k bambusovým tyčím“, jejíž tvar „odrážel tvar horských

21 Sam Hoffmann – Jim Coad. „The Living Stage“ [video z projektu Tanja Beer; online]. *TanjaBeer.com*. 2014 [cit. 2. 6. 2022]. Dostupné z: <http://www.tanjabeer.com/the-living-stage>.



22 Další verze tohoto projektu proběhly např. v Cardiffu (2013), Glasgow (2015) nebo v New Yorku (2017).

23 T. Beer. *Ecoscenography*, s. 103–105.

24 *Tamtéž*, s. 13.

25 *Tamtéž*.

26 Ho Ka Ho et al. „PQ 2019: Performance Space Exhibition: Theatre in the Wild“ [video z projektu HOUR25 Production; online]. *YouTube.com*. 2019 [cit. 2. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=qCWl3XD4tmQ>.



hřebenu“.²⁷ Byl tedy vyroben z místního materiálu, jenž je plně recyklovatelný, organicky splýval s okolní krajinou, aniž by ji narušoval či poškozoval, a po skončení festivalu mohl být jednoduše odstraněn. Zároveň zde došlo ke zvýraznění provázanosti mezi místem samotným, jeho příběhem, stejně jako jeho obyvateli, kteří jej spoluutvářejí. Podobně jako u Beer zde péče o životní prostředí i o lidi ve smyslu reakce na konkrétní potřeby, která sestává jak z projevení zájmu, tak z pečující aktivity, určovala scénografický koncept i výslednou realizaci.

Sledujeme-li současnou scénografickou tvorbu prostřednictvím mezinárodních platforem, jako jsou Pražské Quadriennale, Critical Costume (Kritický kostým), Ekoscénografie a další, podobných případů scénografické tvorby jako formy péče najdeme mnoho a bylo by jistě přínosné se zamyslet hlouběji nad tím, jakým způsobem etika péče našemu porozumění současným formám přispívá. Jak již bylo řečeno, většina těchto projektů vzniká v rámci scénografie rozšířené. Je ale jasné, že úvahy o tom, jakým způsobem scénografové a scénografky pečují o svět kolem sebe, by se daly uplatnit i v rámci analýzy scénografie tradiční, jevištní. Například britská scénografka Rosie Elnile, jež působí jako stálá výtvarnice Gate Theatre v Londýně, zdůrazňuje význam naslouchání danému jevištnímu a divadelnímu prostoru, se kterým „spolupracuje“ na scénografickém řešení. Pro inscenaci *Wolves* (Vlci, 2018), jež byla uvedena v Theatre Royal Stratford East v Londýně, vytvořila nafukovací, měkkou verzi tohoto kukátkového prostoru v sytě tyrkysové barvě, jež byla jakoby vložena dovnitř prostoru původního. Elnile uvádí, že tuto výpravu chápala jako jakési „prodloužení svého těla“ a zároveň jako způsob, jakým chránit těla hereček-mladých žen, kolem nichž se dramatická situace odvíjí.²⁸ U tématu péče o performerovo tělo by si na své přišli především také kostýmní výtvarníci a výtvarnice, pro něž je starost o tělo, jeho komfort a bezpečí každodenním chlebem, avšak jejichž práce je stále upozadována a nedoceněna.

28 Rachel Hann – Rosie Elnile. „Decolonizing Scenography: A case study on Rosie Elnile's Prayer“ [nepublikovaný příspěvek; online]. Research Seminar at Aberystwyth University. *Youtube.com*. 17. 2. 2021 [cit. 5. 6. 2022]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=wIZdB6jY_ZK.



Není také bez významu, že Elnile svou reflexi vlastního scénografického procesu, v němž sehrává důležitou roli péče, zmiňuje v souvislosti s tématem dekolonizace scénografie. Je zjevné, že mnoho z výše zmíněných charakteristik scénografie coby formy péče, ke kterým patří zvýšená pozornost k okolnímu světu a starostlivost o jeho elementy lidské i ne-lidské, je kritikou koloniálního modelu světa (a scénografie), vyrůstajícího ze západní osvícenecké filozofie, jež klade důraz na individualitu a vytváří hierarchie, v nichž dominuje člověk, rozuměj muž „bílý“ pleti.

Je-li pravdou, že etika péče přináší „naději, že budeme moci plodněji promýšlet, jak bychom měli vést své životy“,²⁹ potom nám úvaha o tom, jak scénografie může pečovat o okolní svět, může napovědět cosi o směřování scénografie budoucí. Scénografové a scénografky, kteří usilují o možnost realitu aktivně utvářet, nám mohou pomoci čelit mnohačetným krizím – sociálním, politickým a ekologickým –, v nichž se nacházíme, jejich úsilí však musí být podpořeno také institucionálně. Vytvoříme-li jim k tomu podmínky, pak prostředky sobě vlastními, pomocí (spolu)práce s prostorem, barvou, tvarem, zvukem, světlem, a v pečující spolupráci s ostatními složkami mohou spoluvytvářet umělecká díla, která se podílejí na údržbě a opravě světa tak, aby se v něm všem dobře žilo.

²⁹ Virginia Held, *The Ethics of Care: Personal, Political, and Global*. Oxford: Oxford University Press, 2006, s. 3.

Bibliografie

Arendtová, Hannah. *Vita activa neboli O činném životě*. Přeložil Václav Němec. Praha: OIKOYMENH, 2009.

Beer, Tanja. *Ecoscenography: An Introduction to Ecological Design for Performance*. London: Palgrave Macmillan, 2022.

Brooks, Ethel – Collins, Jane. „Scenography Matters: Performing Romani Identities as Strategy and Critique“. In: McKinney, Joslin – Palmer, Scott (eds.). *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design*. London – New York: Bloomsbury Publishing, 2017, s. 95–110.

Fisher, Berenice – Tronto, Joan. „Toward Feminist Theory of Caring“. In: Abel, Emily K. – Nelson, Margaret K. (eds.). *Circles of Care: Work and Identity in Women's Lives*. Albany: State University of New York Press, 1990, s. 35–62.

Hann, Rachel – Elnile, Rosie. „Decolonizing Scenography: A case study on Rosie Elnile's Prayer“ [nepublikovaný příspěvek; online]. Research Seminar at Aberystwyth University. *YouTube.com*. 17. 2. 2021 [cit. 5. 6. 2022]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=w1ZdB6jY_ZK.



Harb, Nathalie. „Sound and Safe: On Urban Shelters“ [nepublikovaný příspěvek]. *PQ Talks*, Pražské Quadrenniale scénografie a divadelního prostoru. Praha, 2019.

Held, Virginia. *The Ethics of Care: Personal, Political, and Global*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

Ho, Ho Ka et al. „PQ 2019: Performance Space Exhibition: Theatre in the Wild“ [video z projektu HOUR25 Production; online]. *YouTube.com*. 2019 [cit. 2. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=qCWi3XD4tmQ>.



Hoffmann, Sam – Coad, Jim. „The Living Stage“ [video z projektu Tanja Beer; online]. *TanjaBeer.com*. 2014 [cit. 2. 6. 2022]. Dostupné z: <http://www.tanjabeer.com/the-living-stage>.



McKinney, Joslin – Palmer, Scott. „Introducing 'Expanded' Scenography“. In: Tíž (eds.). *Scenography Expanded: An Introduction to Contemporary Performance Design*. London – New York: Bloomsbury Publishing, 2017, s. 1–19.

Přihodová, Barbora – Drábek, Pavel. „Scenography 2019 in PQ Talks“. *Theatre and Performance Design*. 2020, roč. 6, č. 1–2, s. 26–36.

Sander-Staudt, Maureen. „Care Ethics“ [online]. *Internet Encyclopedia of Philosophy: A Peer-Reviewed Academic Resource* [cit. 8. 6. 2022]. Dostupné z: <https://iep.utm.edu/care-ethics/#SSH1cv>.





Etické charty Divadla introvertů

Pokus o spolupráci panikářů¹

Anna Romanova (Gumboldt)

- 1 Autorkou všech kreseb i fotografií doprovázejících tento text je Anna Romanova (Gumboldt), není-li uvedeno jinak.



Poznámka editorky: V jazyce, jímž je psán tento esej, jsou záměrně zachovány dílčí odchylky od standardního českého úzu. Jedná se o dramaturgickou volbu, jejíž smysl bude textem postupně prosvítat během samotného aktu jeho čtení. Výraznější jazykovou redakcí, od níž jsme se nakonec rozhodli upustit, by text podle mého názoru ztratil určitý podstatný rozměr, který spoluutváří poetiku tohoto specifického introvertního univerza.

Od samého začátku nebyla v našem projektu Divadlo introvertů² ani kapka ambicí. Nejsem si jistá, jestli je to správný přístup k divadlu. Měly jsme přání mít radost z toho, co děláme. To není koketérie, ale přirozená touha pracovat a být šťastná především v procesu práce, nejen na premiéře. Je otázka, je-li to vůbec možné – vytvořit společné dílo bez hádek a následného usmiřování, bez pláče, bez nespání, bez vzájemného obviňování, bez nenávisti, bez křiku, bez trhání si vlasů z hlavy, bez pomluv, bez opouštění projektu a vracení se do něj nebo také bez toho, že člověk z projektu odejde definitivně. Bez čeho to ovšem určitě nejde, je následná reflexe prožitého chaosu – tvůrčího procesu. V tomto textu reflektuji nastavování etických pravidel v divadelní skupině Divadlo introvertů, v níž se pokoušíme fungovat víceméně nehierarchicky.

Proč lze tento náš projekt nahlížet jako počín zabývající se etikou? Protože jeho hlavním cílem je studovat možnosti, jak hrát a společně vymýšlet; formulovat, proč se divadlem vůbec zabýváme a zda tomu, co děláme, můžeme říkat divadlo; a konečně také studovat vlastní chování na zkouškách. Jinými slovy, hlavní náplní našeho projektu nejsou estetické objevy, překvapení, nové obrazy a významy. Největší pozornost se snažíme věnovat opačné, rubové straně divadla – procesu práce.³

² Nezávislá divadelní skupina, kterou založily studentky oborů režie-dramaturgie a scénografie na katedře alternativního a loutkového divadla DAMU (dále KALD). Skupina je postupně blíže představována v rámci celého tohoto textu.

³ Inspiraci lze nalézt např. ve skriptech Sodji Lotker v kapitole *Dialog a dramaturgie: Ti druzí* (a nejen tam). Viz: Sodja Lotker. *Dramaturgie přítomnosti 2* [e-book]. Praha: Katedra alternativního a loutkového divadla DAMU, 2020, s. 68–71. Dostupné z: <https://www.damu.cz/cs/katedry-programy/katedra-alternativniho-a-loutkového-divadla/pro-studenty/studijni-materialy/>.



Tvůrčí proces bez stresu podle mě není vůbec nudný; hledám si k němu stále cestu. Chtěla bych se během tvůrčího procesu nezlobit, nebýt pro kolektiv otravným elementem, nebýt sama v neustálé tísní. To, co se na první pohled zdá jednoduché, v praxi ne každému vyjde. Obtížné je to zejména pro ty, kteří mají ještě velmi málo zkušeností, kteří nepracují jen s dobrými kamarády, a pro ty, kteří pracují pod vedením režiséra „diktátora“. Nechci tím tvrdit, že nehierarchický systém všechno vyřeší. Naopak vlastně otevírá celou řadu nových otázek, jak ve svém článku naznačuje například politolog Ondřej Slačálek: „Pokud si lidé myslí, že se budou organizovat nehierarchicky a všechno bude samo o sobě lepší, tak to je omyl. Všechno lepší nebude, a samo o sobě teprve ne. Velmi často se objeví celá řada problémů a konfliktů [...]“.⁴ S tímto tvrzením nemohu než souhlasit. Ale určitě existují způsoby, jak chaos zorganizovat. A my máme zájem je hledat. Možná i v tomto případě může pomoci jazyk. Tvůrčí texty, neformální pravidla, která mohou v člověku něco změnit. Možná lze tato pravidla časem i upravovat; hlavní je pochopit, proč jsou potřebná.

4 Ondřej Slačálek. „Největším problémem je zdánlivá nehierarchie“. *CEDIT*. 2021, roč. 3, č. 7, s. 4.

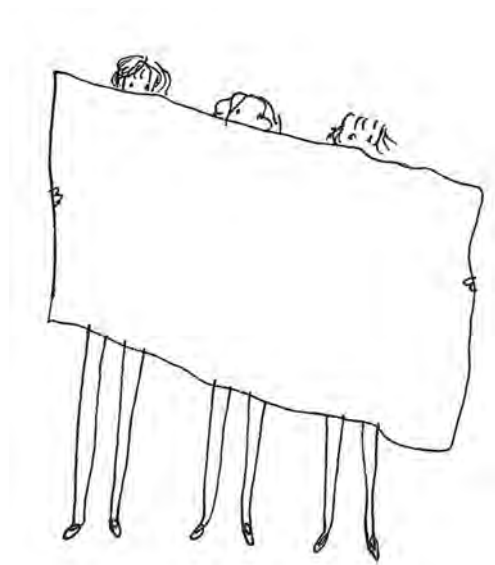
Každá nová kombinace lidí znamená nové pracovní okolnosti. Chtěla jsem sestavit atypický tým z lidí, kteří netouží po jevišti, ale za určitých podmínek v divadle přesto hrají. V naší skupině se sešli stydliví, pomalu přemýšlející, ale poněkud odvážní lidé. Vycházíme z osobních představ o tom, co pro každou z nás znamená být introvert.

O introvertovi lze říci například následující:

„Jelikož své problémy podle možnosti domýšlí, komplikuje je, a proto je stále zaujat všemožnými pochybnostmi. [...] Jeho způsob chování a vyjadřování je většinou ztížen všelijakými přídávky, výhradami, ostražitostí, pochybnostmi, které pocházejí z jeho zamyšlenosti a rozpaků. Práce mu jde těžko od ruky. Buď je málomluvný, nebo narazí na lidi, kteří ho nechápou [...]“.⁵

5 Carl Gustav Jung. *Psychologické typy*. Přeložili Karel Plocek a Petr Babka. Praha: Portál, 2020, s. 376.

Takto vnímá introverta Carl Gustav Jung, který odbornou definici introverze nabídl ve své knize *Psychologické typy* (1921).



Svůj přístup k tématu introvertů jsem zamýšlela spíše ironicky než vědecky. Předpokládala jsem, že „introvertní“ rámec poskytne alespoň obecnou představu o podstatě projektu. Myslela jsem, že koncepce bude velmi jednoduchá a že ten, kdo si koupí lístek na představení, si na základě titulní reference dokáže zhruba představit typ inscenace i její možné téma. Také se mi zdálo, že samotný pojem „introvert“ v sobě obsahuje ironii. Když lidé uslyší slova jako „misantrop“, „introvert“, „melancholik“, často se pousmějí, protože používat taková označení a definovat jimi člověka prostě není moc vhodné. Zní to spíše jako obraz, znak, vtip.

Po prvním a druhém setkání s tvůrčím týmem vznikl tzv. manifest introvertního divadla – i když slovo manifest používáme také ironicky. Oficiálně tomu říkáme *Úvodní řeč*. Je to spíše předmluva, soubor pravidel, návod k použití. Byl to zcela první soubor introvertních pravidel.

Z hlediska divadelních parametrů bylo důležité zaměřit se na to, jak v podobně tichém projektu pracovat s intonací a s bytím na jevišti. Z filozofické perspektivy jsme se v tomto ohledu inspirovaly mj. některými směry východního myšlení, jako jsou buddhismus, zen-buddhismus nebo taoismus. V úvodu k publikaci *Kniha mlčení: Texty staré Číny* píše Oldřich Král v souvislosti s tématem ticha následující:

„Taoismus zůstával šancí slabých, to jest na straně jedince. Nabízejí osamělému lidskému individuu pohodu, *stojí vždy na straně jednoho proti všem*. Ve jménu klidu a harmonie a tichého smlčení vedl svou nemluvnou při se světem neklidu a shonu a tlachání. Byl vždy útočištěm tvrdohlavých.“⁶

6 Oldřich Král (ed.), *Kniha mlčení: Texty staré Číny*. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2015, s. 13.



Do práce jsme se pustily celkem tři a na první představení v ateliéru na DAMU bylo pozváno jen pár diváků. Ale o pár let později, v roce 2022, jsme už vytvořily inscenaci i v Divadle DISK. Když se náš introvertní projekt rozšířil z původních komorních prostor do velkého divadelního sálu, přišly jsme i s pravidly pro vnitřní chování v rámci skupiny. Z intimní práce v úzkém, nepočetném kruhu jsme se musely vrhnout do velkého procesu s mnoha lidmi. Sestavily jsme cosi jako etickou chartu Divadla introvertů. A stejně tak jsme formulovaly také praktická pravidla chování pro diváky. Vyslovily jsme mnoho požadavků a přání s cílem ubránit sebe i publikum před zbytečným stresem. Zčásti je to jen hra, jejímž cílem je určit, co se nám na současném divadle líbí a nelíbí. V průběhu samotného představení pak divákům zároveň odhalujeme celou naši teoretickou „kuchyni“.

Tak obrovské množství pravidel může samozřejmě někoho naštvat. A právě takové zkušenosti máme. Jeden náš kamarád, pořadatel divadelních festivalů, se našich pravidel vlastně zalekl a cítil se v sále nepříjemně. Měl strach z toho, že může udělat něco špatně. Naše záhadná sebeironická intonace a můj svérázný přízvuk mu v tomto směru příliš nepomohly a představení vnímal velmi napjatě.

Velkou otázkou se stává, zda pravidla obecně stanovují přísné podmínky existence, ve kterých ztratíte veškeré potěšení z procesu, nebo jestli je správně nastaveným rámcem naopak umožněna svoboda? Nepleťte si rámce a cenzuru. Rámce nastavujeme společně, o jejich nastavení diskutujeme a kolektivně je promýšlíme. Důležité je určit, co všechno může rámec vyžadovat, aby se v našem prostoru nedělo.

*Možná, že etika je sbírka pravidel, která jsou neustále otevřená
a o kterých nepřestáváme diskutovat.*

Dialog o pravidlech vzájemného chování je etickým dialogem. A to i tehdy, když někoho rozčiluje už samotná existence jakýchkoliv pravidel (mohou jej jednoduše zneklidňovat a komplikovat mu život). Jak moc se dialog mezi performery a publikem povede, záleží na formě takového dialogu. Hledání jeho formy je taktéž možné nazývat etikou.



Co je to Divadlo introvertů?

Vše začalo prvním setkáním tří introvertních studentek. Našly jsme se navzájem podle intuice. Viděly jsme se ve škole. A napadlo mě, že jsme si v něčem podobné. Rozhodly jsme se něco společně udělat, a přitom zůstat volné i pro jiné projekty. Skoro jsme se neznaly. Všechny tři jsme studentkami katedry alternativního a loutkového divadla DAMU.



Tereza Havlová už má za sebou bakaláře a pracuje. A já a Johanka Bártová studujeme v magisterském programu. Johanka vystudovala režii a my s Terezou byly studentkami v kabinetu scénografie. Okamžitě jsme se dohodly, že si všechny role rozdělíme mezi sebou tak, že každá dělá, co chce a může. Takže nemáme jedinou režisérku nebo scénografku a pracujeme tak, jak to zrovna cítíme.

Pro začátek jsme vyplnily speciální dětské dotazníky, v nichž jsme uvedly, jak se jmenují naši rodiče, jaké jsou naše oblíbené barvy a vůně. Různé nesmysly. A příště už jsem načrtla takový text, který ukázal některé body, jež nás spojují. Jazyk textu jsme nechaly tak, jak to dopadlo napoprvé – v mojí specifické češtině, na první pohled trochu naivní a dětinské. Cítily jsme, že je to vhodné. Nemyslela jsem si ovšem, že to tak zůstane.

Téma dětinskosti vyvstává i v Jungových úvahách. O introvertovi Jung píše: „Často je i jeho vnější vystupování neobratné, např. je úzkostlivě korektní, aby nebudil pozornost, anebo je pozoruhodně bezstarostný, dětsky naivní.“⁷ V našem projektu se kolem dětství točí mnoho věcí a znaků: naše vlastní hračky i hračky současné, diaprojektor, magnetofony, různé dětské hry, velký cválající kůň, fotografie, domečky z dek, krabice, do kterých se schováváme, místnost se sladkostmi a starými památečnými věcmi a mnoho dalšího. A přesto naše divadlo není vůbec pro děti, i když bychom si určitě přály, aby se v něm také nenudily.

⁷ C. G. Jung. *Psychologické typy*, s. 377.



Nejpřesněji asi místo pro dětinskost v umění určil Viktor Pivovarov:

„V současném světě existují nejméně tři samostatné kultury: ‚vysoká‘, ‚masová‘ a ‚dětská‘. Masovou ponecháme stranou. Dětská kultura, to je nedožitelný svět knih, časopisů, filmů, divadelních představení, nekonečné množství zábavných postaviček, komiksů, hraček a her. Je to svět, který mnohokrát převyšuje ‚vysokou‘ kulturu. V mé tvorbě se obě tyto kultury setkávají. Zrušit hranici mezi nimi, vtáhnout dětskou kulturu do vysoké – právě to mě vždy zajímalo.“⁸

8 Viktor Pivovarov. *Zamilovaný agent*. Přeložil Jan Machonin. Praha: Torst, 2018, s. 228.

Dětská kultura je i podle mě nevyčerpatelným proudem inspirace pro divadlo (a vlastně pro cokoliv) – a jsem si téměř jistá, že skoro každý divadelní režisér na ni při tvorbě spoléhá, aniž by si to uvědomoval.

První verze naší inscenace vznikla v roce 2019 jako „inscenace pod stolem“. Samozřejmě nebyla tak docela jen pod stolem, protože dostat se zpod stolu je také svým způsobem důležitá akce. Přítomnost konkrétního člověka je stejně důležitá jako jeho nepřítomnost. Myšlenka je postavena na tomto přepínání: bytí, mizení a zjevování se.

O dvojím fenoménu *přítomnosti* a *nepřítomnosti* v divadle kontinuálně uvažuje režisér a hudební experimentátor Heiner Goebbels. Jeho kniha nazvaná *Estetika nepřítomnosti*⁹ nám byla inspirací. Titulní pojem v ní autor zvažuje z různých úhlů pohledu:

„Když už ale na jevišti není nikdo, kdo by nesl zodpovědnost za prezentaci a reprezentaci, když se nic neukazuje, musejí si diváci věci objevovat sami. Tuto chuť objevovat umožňuje teprve nepřítomnost herců, kteří úlohu demonstrace jinak vnímají jako uměleckou a pozornost diváků soustředí na sebe. Teprve jejich nepřítomnost vytváří mezeru, která tuto svobodu a toto potěšení umožňuje.“¹⁰

9 Vybrané studie z této knihy vyšly v českém překladu. Viz: Heiner Goebbels. „Estetika nepřítomnosti“. In: Týž. *Proti gesamt-kunstwerk*. Vybral a uspořádal Lukáš Jiříčka. Přeložili Jan Petříček a Tereza Semotamová. Praha: NAMU, 2021, s. 179–327.

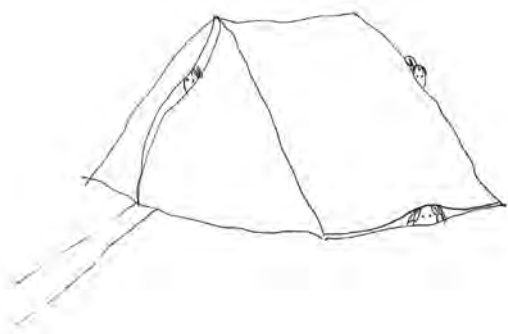
10 H. Goebbels. „Estetika nepřítomnosti“, s. 193.

- 11 Klauzurní festival Proces pořádá KALD DAMU: festival se koná pravidelně dvakrát ročně a představuje studentské klauzurní práce za uplynulý semestr. Na programu jsou představení v ateliérech i v Divadle DISK, různé experimentální události, intervence v městském veřejném prostoru i rozsáhlá scénografická výstava. Festival se odehrává jak v prostorách akademie, tak i mimo ni (některé akce jsou proto přístupné i širší veřejnosti). Pro více informací viz: <https://www.damu.cz/cs/katedry-programy/katedra-alternativniho-a-loutkoveho-divadla/festival-proces/>.



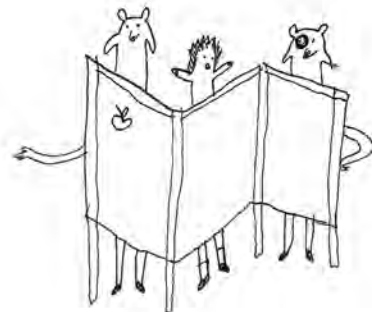
Náš tvůrčí proces vypadal takto: přivezly jsme z domova vše, na čem se dají vyluzovat zvuky. Někdy to byly věci, které vůbec nejsou pro vydávání zvuků určeny. Rozbitá harfa, dětské piano, pírkó, gumička od kalhotek, malý vějíř, elektronická hra, rozbitá hrací skříňka, podomácku vyrobený zvoneček z palmy, hlas kukačky. Pak jsme si vybraly, komu chceme každé číslo koncertu věnovat. Pak jsme našly formu. Sedíme pod stolem a děláme hluk. Něco si broukáme a šeptáme. Opíráme se přitom jak o zkušenosti avantgardních umělců minulého století, jejichž příkladů je nespočet, tak i o současnou českou alternativní divadelní i hudební scénu, od Petra Nikla přes skupinu Handa Gote research & development až po Jiřího Adámka Austerlitz.

V roce 2019 jsme se s naší prvotinou účastnily festivalu Proces,¹¹ ale zažádaly jsme, aby nás nezahrnuli do oficiálního harmonogramu ani do tištěného programu. Pozvánky byly rozesílány osobně. Nechtěly jsme mít příliš mnoho diváků. Hrály jsme bez zesilovačů zvuku.



Jenže život introverta je plný neustálého sebepřekonávání. V roce 2022 se inscenace přenáší do velkého sálu Divadla DISK a tam už může být až padesát diváků. Nakonec to dopadlo tak, že těch plných padesát bylo na představení jen párkrát. Pod stolem a okolo něj je výstava a my se schováváme v domečku z dek. Pro speciálního hosta máme v sále paraván pana Smolíka.¹² Skrýváme se pod modrý karton, za houbový prach, za obří rybu, do krabice na kolečkách, do hadrů a za maňásky.

- ¹² Robert Smolík, scénograf, výtvarník-aktivista, pedagog na KALD DAMU a pedagogický garant našich introvertních divadelních počinů. Je introvertem jenom částečně.



Ke knize C. G. Junga o jednotlivých psychologických typech jsme se dostaly až po premiéře v Divadle DISK. Přesto, nebo dokonce tím spíše je pozoruhodné sledovat, jakými způsoby Jung charakterizuje introvertní citění. Možná by byl dobrým dramaturgem našeho divadla. Uvádí: „Opatření k ochraně sebe samého a překážky, které tito lidé kolem sebe obvykle budují, jsou dostatečně známé, takže si mohu ušetřit jejich líčení.“¹³ Introverti jsou podle něj „tiší a obtížně přístupní“;¹⁴ takový introvert se totiž „mimóзовitě stahuje zpět před brutalitou objektu, aby vyplnil hluboké pozadí subjektu“.¹⁵

13 C. G. Jung. *Psychologické typy*, s. 378.

14 *Tamtéž*.

15 *Tamtéž*.

Zdá se, že jsme neudělaly nic neobvyklého, vlastně skoro nic: Terezka téměř poprvé zpívá, Johanka jezdí na koni a já masíruji obří rybu a hraji na minisyntezátor. Takovým způsobem existujeme. Naše inscenace je skoro jako večírek, ve kterém ale chceme před diváky něco dělat. Není to divadlo budoucnosti, ale možná rozhovor o něm. Pokus o komunikaci velkého množství lidí, i když je třeba spousta z nich introvertních. Do jisté míry je to jen zkušební hřiště, jako ostatně téměř všechny studentské práce. Nikam nespěcháme.



Autor fotografie: Semion Kulikov.

*Možná, že etika ve společné tvorbě je porozuměním tomu,
že umělec má většinou spoustu práce i mimo daný projekt a že
nikdo zrovna na tomto projektu nemusí přijít o zdraví.*

Introvert se „pozvolna v každém ohledu izoluje“,¹⁶ tvrdí Jung.

Kromě lásky k něčemu určitému se mi zdá, že to, co nás spojuje, je i odpor k něčemu určitému. Jednou jsem se přistihla, jak si říkám, že nesnáším potlesk. Zvuk splývajících dlaní je pro mě nepříjemný, nepříjemná je samotná plasticita toho jednání. Nesnáším potlesk jako performer i jako divák. Pokud je divadlo komunikací, pak potlesk vnucuje takové chvilce status něčeho neživého, uměle vyrobeného. Není pro mě vůbec těžké tleskat. Dělán to proto, abych provedla rituál, ale je mi to čím dál víc cizí. Třeba v cirkuse to funguje trochu jinak. Ukázalo se, že potlesk nesnášejí ze svých důvodů i Tereza a Johanka, a všechny tři jsme do introvertního manifestu napsaly toto pravidlo: Prosím vás, po představení odcházejte a netleskejte, a nečekejte nás na poklony, my to nemáme rády.

Nejde ani o hru, ani o humor. Jde o naprosto upřímný požadavek, který nám umožňuje postavit večer způsobem, který je nám blízký.

Ano, všechny naše zdánlivé vtipy žádnými vtipy nejsou. Přestože svá pravidla formulujeme poněkud ironicky, každé pravidlo je míněno zcela vážně, a v tomto smyslu lze *Úvodní řeč* nazvat manifestem.

Možná, že vyjednávání etických pravidel je reakcí na etiku předchozí, na obecně přijímanou etiku, na status quo.



Uvítací řeč introvertů (verze z roku 2022)

1. Rády vás vidíme nebo aspoň cítíme v Divadle introvertů.
2. Doufáme, že tu někdo je. Ideální počet diváků je pro nás třeba pět. Ale desetkrát po pěti také může být, pokud máme velký sál.
3. Nelíbí se nám, pokud v divadle někdo křičí, brečí a směje se nahlas. Nebo klidně, ať se to děje, ale ne tady u nás.
4. Možná vás budeme nudit. Pokud budete trpět, tak radši odejděte, čas je zlato. Nemáme ani *suspens* (napětí), ani *action*. A *katharsis* na konci také neslibujeme.
5. Introverti mají rádi divadlo, i když to tak nevypadá. Divadlo je možnost mluvit, ale skrz hru, blízkost a distanci.
6. Umíme cítit moc silnou lásku. Každé číslo našeho koncertu bude někomu věnováno. Komu?
7. Prosím vás, po představení odcházejte a netleskejte. A nečekejte nás na poklony, my to nemáme rády.
8. Omlouváme se, když se vám naše divadlo nebude líbit. Abychom vám moc neublížily, bude to trvat míň než hodinu. Před odchodem si můžete vzít bonbonek nebo sušenku nebo speciální dárky pro vás i pro vaše příbuzné.

Verze z roku 2019 byla delší a ještě zmatenější. Moje špatná čeština zůstala ve své neohrabané podobě z jednoho důvodu. Tereza a Johanka, které mohly klidně přepsat pravidla do gramaticky správné podoby, mě moc prosily, aby moje verze byla ponechána. Určitý dokumentární charakter je důležitou složkou naší inscenace, v níž nehrajeme někoho jiného, ale jsme samy za sebe. A neznamená to, že za tím není žádná práce. Řada jednoduchých čísel, ve kterých se neděje skoro nic, stála měsíce práce; musely jsme nad nimi hodně přemýšlet, něco

o sobě pochopit, zformulovat to. Během roku 2019 jsme také přišly s malým seznamem tipů k práci, jehož zformulování nám pomohlo vyjasnit si naše společné představy. Máme celkem 12 seznamů, tady je pár z nich:

1. Způsoby, jak se smát sami sobě, pokud jste introvert:

- ukázat introvertní divadlo
- srandovními kresbičkami
- přiznat si, že jsem introvert
- nestydět se dělat věci po svém
- nebát se naivních věcí
- nebát se intimních věcí
- nebát se
- dělat srandovní zvuky
- udělat manifest
- pozvat na premiéru jen svoje kluky a jednoho kamaráda
- zkusit se stát trošku extrovertem
- nevím



2. V jaké atmosféře (interiér, prostředí) je příjemnější hrát představení, pokud jste introvert:

- dětský pokoj
- „měkký“ menší prostor
- ve známém prostředí s věcmi, které dobře znám
- na zeleném trávníku před jezerem
- v podkroví domu u babičky
- v místě, kde to voní lahodně
- v místě, kde voní les
- v místě, kde se všichni usmívají a nikdo z haly nevychází, ale můžete dýchat
- kde je to pro publikum pohodlné a teplé
- ve tmě
- v místě, kde je hodně hraček
- nevím

Možná, že etika je citlivost k detailu.



Tiché divadlo

Ve světě knih pro děti, ale i pro dospělé existuje definice pro knihy bez textu, jimž se říká „silent books“. Tento termín označuje knihy, v nichž jsou namísto slov jen obrázky. Příběhy mohou mít konkrétní zápletku a vše, co vidíte, si můžete sami domýšlet. Dobrým příkladem je kniha *Journey* (Cesta, 2013) od Aaronu Beckera nebo oceňovaná publikace *Flotsam* (Připlavené věci, 2006) od Davida Wiesnera. Práce s tichem se mi líbí i v divadelní praxi. Můžeme náš projekt nazvat tichým? Ano i ne.

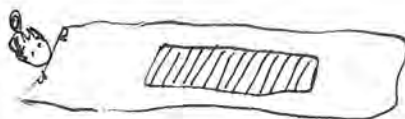
„V zen-buddhismu se říká: Když tě něco po dvou minutách nudí, zkus to vydržet čtyři minuty. Pokud tě to stále nudí, zkus to osm, šestnáct, třicet dva a tak dál. Nakonec člověk zjistí, že to vůbec není nudné, ale naopak velmi zajímavé.“¹⁷ Toto uvádí John Cage ve své knize *Silence* (1961). Náš divadelní projekt je tichý minimálně v tom, že téměř veškerá akce není uspěchaná, téměř nic se neděje.

Někdy, abych byla upřímná, není příliš jasné, co se děje.

Introvertní myšlení (opět podle Junga) „začíná v subjektu a vede zpět k subjektu, i když podniká ty nejdelší výlety do oblasti reálných skutečností. [...] Klade nové otázky a vytváří teorie, otevírá výhledy a pohledy, ale vůči skutečnostem se chová rezervovaně. [...] Toto myšlení se proto nikdy nesnaží o nějakou myšlenkovou rekonstrukci konkrétní skutečnosti, nýbrž o to, aby z nejasného, temného obrazu vytvořilo světlou ideu“.¹⁸

17 John Cage. *Silence: Přednášky a texty*. Přeložili Jaroslav Šťastný, Radoslav Tejkal a Matěj Kratochvíl. Praha: Transit, 2010, s. 93.

18 C. G. Jung. *Psychologické typy*, s. 372.



Náš projekt je tichý pouze tím, že není expresivní, není určen k vyvolání šoku nebo k prožívání. Nechceme zapůsobit ani překvapit. Spíš zapojit fantazii. Nebo se prostě nenaštvat. Obecně samozřejmě není jednoduché dělat divadlo a nepouštět se do narcismu, ale chtěly jsme tento jev zredukovat na minimální možnou míru. Mým poselstvím je jít na pódium a milovat publikum. Ale protože publikum nemusí nutně splňovat naše očekávání a může být zděšeno naším výkonem, je nejlepší se do publika nedívat. Nejde přitom o čtvrtou stěnu. Toto gesto je jiné – podívejte se jinam, sklopte hlavu, otočte se.

Heiner Goebbels navrhuje několik možných definic „divadla nepřítomnosti“.

„Nepřítomnost lze chápat následovně:

- jakožto zmizení herce/performera ze středu pozornosti (a dokonce jako zmizení z jeviště...)
- jakožto rozštěpení prezence na všechny zúčastněné prvky
- jakožto polyfonii prvků [...]
- jakožto rozložení divácké pozornosti na ‚kolektivního protagonistu‘ s mnoha performery, kteří svou individualitu částečně skrývají tím, že se k publiku např. obracejí zády [...].“¹⁹

¹⁹ H. Goebbels, „Estetika nepřítomnosti“, s. 190–191.

Každopádně se snažíme dát hostům najevo, že ukazujeme velmi osobní zkušenosti a že na oplátku počítáme s důvěrou. Obecně platí, že každá repríza je takové dobrodružství s malou dávkou improvizace.

Dotýkat se publika, dívat se jim do očí a brát něco vážně v Divadle introvertů nejde. Na diváky nedopadá jasné světlo, ale ani nejsou ponořeni do tmy. Příliš hlasitá hudba, která působí afekt, také nezní, spíše je někdy příliš tichá. Diváků se nikdo nedotkne, v hledišti jsou v bezpečí, jako by byli u sebe doma. Mohou se dokonce zahřát pomocí vyhřívací podložky.

Inscenace vlastně není tak docela tichá, protože jsme se rozhodly zničit stereotypní představy o introvertech. Děláme inscenace, i když jsme introverti. A tyto inscenace sice nejsou expresivní, ale hudba v nich může být i hlasitá. A také může být zapojen zesilovač a lze použít divadelní světlo.

Inscenace je tichá mimo jiné ve smyslu nejistoty. Nic netvrdíme ani neprohlašujeme. Nejsme si úplně jisté, že naše divadlo bude mít mnoho fanoušků. „Nepřítomnost jakožto přítomnost jiného, jakožto setkání s neviděným obrazem, neslyšeným slovem nebo zvukem; jakožto setkání se silami, které člověk nemůže kontrolovat, které se vzpírají našemu dosahu,“²⁰ uvádí v podobném smyslu Goebbels.

20 Tamtéž, s. 195.



Pravidla pro návštěvníky divadla:

- Nuda je vítaná, každopádně strávený čas lze využít k zamyšlení nad vlastní inscenací. Nebo o něčem jiném.
- Pokud nemáte sílu se dívat, můžete jen poslouchat. Pokud nemáte sílu ani naslouchat, zavřete oči a představujte si.
- Kdykoli můžete bezpečně opustit sál a vrátit se do sálu. Samozřejmě nám to bude trochu vadit, ale ne natolik jako unavený divák.
- Pokud se vám najednou bude chtít bloudit po sále, do introvertní zóny se ani nedívejte prosím.
- Nezapomínejte prosím nikde opravdu netleskat.
- Při odchodu se nezapomeňte podívat do malé místnosti vpravo za prostěradly a tam aspoň trošku zůstaňte.
- Při odchodu zanechte dopis o vás a o tom, co vám na tom bylo blízko a co daleko, nebo nám napište na adresu, která leží na stole v malé místnosti.
- Pozor – modrá barva znamená pozor na ticho.
- Pozor – červená barva je zóna nebezpečí.
- Pamatujte na distanci vůči nám a jiným lidem.
- Prosím vás, po představení odcházejte a nečekejte nás na poklony, to je hodně pro nás zbytečná akce.
- Když nás potkáte v běžném životě, prosím vás, zdravte nás a podle možností usmějte se, jinak nám připadá, že my vám něco špatného udělaly.
- Zakázat smích, vzdech a slzy nemůžeme, ale to nepotřebujeme jako podporu. Klidně to můžete chránit uvnitř sebe.
- Prosím vás, příliš nás nechvalte, ale vážná kritika také není moc vítaná, pokud nenabízí dobrý nápady. Chcete-li nás pochválit, můžete nám donést malé dárky na další reprízu.

*Možná, že etika je umění ponořit se do světa někoho jiného,
schopnost se trochu přizpůsobit.*



Introvertní dar

Souběžně se vznikem inscenací Divadla introvertů probíhaly pod touto hlavičkou ještě další drobné projekty. Projekty, které byly pouze akustické (novoroční rozhlasové vysílání), anebo příprava balíků a dopisů pro jednotlivé diváky. Zatím je posíláme těm, kteří jsou našimi nejaktivnějšími diváky nebo s nimiž je náš život nějak spojen. O jedné konkrétní položce můžu říci, že je nepravděpodobné, že ji budeme používat kontinuálně.

Jedná se o film nasnímaný speciálně pro vybraného diváka. Vzaly jsme fotoaparát a pořídily snímky věnované vždy jednomu konkrétnímu člověku. Chodily jsme po ulicích a po našich domovech a hledaly asociace. Bylo to pro nás úžasně intimní, obzvlášť ve chvíli, kdy my samy nevíme, jak snímek dopadne, co ostatní natočily, co si konkrétní člověk o snímku bude myslet atd. Na instrukci, kterou jsme k dárku přiložily, jsme napsaly, že by si obdarovaný člověk měl film vyvolat sám.

Samostatnou performativní akcí bylo zabalení balíku, jeho odvoz na poštu a odeslání. A také vyčkávání, než se balík dostane k adresátovi. Jeden z našich diváků svůj balíček schválně několik měsíců neotevřel. A všichni jsme se na ten okamžik těšili.



Není takové divadlo příliš komorní? Nepřekračujeme hranice, když posíláme balík přímo k divákovi domů? Dá se dárkem urazit nebo třeba zklamat?

Svou magisterskou práci na DAMU věnuji tématu dárků a na mnohé otázky zatím nemám odpovědi. Jenom přesně cítím, že dárky nepochybně souvisejí s etikou. Dar je formou přítomnosti. Ten, kdo daruje, je zároveň tím, kdo bude v životě obdarovaného sám chybět, jakmile se vzdálí – místo sebe zanechá právě dárek.

„To ale znamená, že autenticita lásky (a nikoli rétorika) doslova odkazuje na sféru přítomnosti, která chybí. Je spojena s přítomným-nepřítomným člověkem, což je paradoxní bytost,“²¹ píše Michail Jampolskij v knize věnované dílu přední filmové režisérky Kiry Muratovy.

Možná, že etika znamená počítat s tím, že vaše dobro vůbec nemusí být dobrem pro někoho jiného.

21 Přeložila autorka. Viz: Michail Jampolskij, Muratova: *Opyt kinoantropologii*. Sankt-Peterburg: Seans, 2015, s. 93.



Nakonec zůstalo z tematiky darů v inscenaci v Divadle DISK poměrně málo; nicméně obsažena tam je. Na posledních reprízách můžete jako diváci po představení najít výstavu fotografií z našich uplynulých šesti let života na DAMU. Je dovoleno odnést si některý snímek s sebou a nechat si jej na památku.

Vnitřní etika

Podle Ondřeje Slačálka „může mít nehierarchie výrazné klady, třeba i proto, že se od sebe lidi vzájemně učí, jsou více vtaženi do rozhodování a více ztotožnění se svým společenstvím“.²²

Nehierarchické sebeorganizování, pokud se pojme s plnou vážností, může mít podle jeho slov pro všechny zúčastněné značný přínos. „Je ale potřeba, aby si byl daný kolektiv dobře vědom, že jde o další práci na sobě,“²³ uzavírá politolog.

Všechna naše společná setkání ukázala, že jsme všechny tři dostatečně citlivé a je třeba si dávat pozor, abychom se navzájem nevydělaly.



22 O. Slačálek. „Největším problémem je zdánlivá nehierarchie“, s. 4.

23 *Tamtéž.*

A ačkoli Jung své postřehy zapisuje vážně, my je čteme se sebeironií. Když se každá z nás schová ve svém koutě, může si přečíst toto:

„S vůdčím postavením introvertního cítění jsem se setkal hlavně u žen. O těchto ženách platí přísloví ‚Tichá voda břehy mele‘. Bývají většinou tiché, obtížně přístupné, nepochopitelné, často skryté za dětskou nebo banální maskou, mnohdy mají i melancholický temperament. Neupozorňují na sebe a nepředvádějí se. Poněvadž se nechávají vést převážně svým subjektivně orientovaným citem, zůstávají jejich pravé motivy většinou skryty. Navenek projevují harmonickou nenápadnost, příjemný klid, sympatický paralelismus, který nechce druhého k ničemu přimět, ovlivňovat, či dokonce přesvědčovat a měnit.“²⁴

24 C. G. Jung, *Psychologické typy*, s. 379–380.

I když jsme se jako skupina dohodly, že nemáme jednoho ředitele, tak bez organizátora, bez kormidelníka to také nemůže fungovat. A z tohoto organizátora se stává člověk, který tlačí, i kdyby sám vůbec nechtěl:

„Sejdeme se.“

„Jaké jste měly nápady?“

„Opravdu bych si přála, aby to tam bylo...“ atp.

Nejlepší věc, kterou můžete udělat, aby se nic postupně nezhoršovalo, je o tom mluvit (i kdyby to také byl problém). Nemlčet. Během roku, kdy jsme měly málo schůzek, vznikaly různé situace vedoucí k jistému introvertnímu problému.



V předvečer zkoušek v Divadle DISK jsme si začaly aktivně psát na sociálních sítích a trochu se pohádaly kvůli tomu, že jsme nemohly najít čas na setkání a probrat nějaké nápady. Vlastně nic vážného, ale byly jsme všechny zoufalé. A proto vznikl nápad o všem mluvit až teprve na samotné schůzce. Psát si jen formální věci a najít aspoň jeden den v týdnu, kdy se můžeme setkat osobně.

A nakonec mě napadlo, že v každém projektu, do kterého se člověk zapojí, je potřeba předepsat takovou neformální smlouvu. Abychom byly aspoň trochu v bezpečí a navzájem se neurážely. Nemusí to být dokument, ale minimálně neformální pravidla. Taková pravidla jsou součástí práce skupiny – součástí společné hry, která pomáhá přežít.

Po všech problémech, co nám přišly do cesty, jsme se s introvertkami dohodly přibližně na tomto:

Vnitřní etická pravidla Divadla introvertů:

- Hledejme cestu ven z jakékoli zoufalé situace.
- Nepřivádějme druhého do stavu, kdy chce uprchnout na jinou planetu.
Poznámka: To je strašně dobré pravidlo a vážně na to myslím.
- Nenechávejme si poslední slovo pro sebe, dejme tomu druhému příležitost promluvit.
- Podporujme se navzájem a představujme si sebe na místě druhého.
- Podívejme se do ankety.
Poznámka: Anketu jsme vytvořily úplně na začátku. Vypadá jako anketa pro děti, kterým je 12 let. Ale strašně moc pomáhá poznat druhého člověka. Vymyslela jsem anketu podobnou těm, které jsem dělala pro kamarádky v dětství.
- Nezakazujme druhému, aby si vytvořil vlastní kýč, dejme druhému šanci mít vlastní věci.

Poznámka: Nemám ráda, když s někým dělám inscenaci a on začne říkat: „Ne, to nenávidím, to dělat nebudeme.“ V Divadle introvertů se nám nějak povedlo nezakazovat nic a jen opatrně říct svůj názor.

- Mluvíme o změnách taktně.
- Necháváme ostatním příležitost dělat chyby.
- Necháváme ostatním příležitost změnit názor.
- Neděláme nic silou.
- Do sdíleného dokumentu můžeme předem napsat myšlenky nebo nápady, ale nemůžeme tam nadávat a hádat se. Na schůzích se projednávají všechny sporné body.
- Když se hádáme, zamysleme se nad tím, zda je pro nás předmět sporu skutečně tak důležitý.
- Netaháme do projektu náhodné lidi, kteří hrubě zasahují do již tak křehkého světa.
- Každý host musí být předem nějak představen.
- Každý introvert má právo přijít pozdě. Onemocnět. Relaxovat. Rozčílit se. Naštvat se. Ale bylo by dobré o tom informovat ostatní, pokud to půjde.
- Po otázce položené ve společném chatu můžeme mlčet maximálně dva dny. Pak už to nebude krásné.
- Neodkazovat ostatní na tato pravidla a neukazovat na ně, jen si je pamatovat, mít je ve svém srdci.



Většinu pravidel bylo snadné dodržovat. Ale něco bylo naopak velmi těžké. Pro mě bylo například těžké netlačit na ostatní jako organizátor. Jinak jsem měla z procesu neuvěřitelnou radost. Možná by zde jako správné slovo mohla zaznít *lehkost*.

25 M. Jampolskij. *Muratova: Opyt kinoantropologii*, s. 65.

„Komunikace je formou rozpoznání odlišnosti a vzdálenosti,“²⁵ píše Jampolskij.

Možná, že etika je vytvořením distance.

Goebbels popisuje ve své knize svoji inscenaci *Eraritjaritjaka* (2004), v níž pracuje se zápisky Eliase Canettiho – jeden z těchto zápisků zní: „S lidmi být nedokážeš. Bez lidí být nedokážeš. Jak máš tedy být?“²⁶

26 H. Goebbels. „Estetika nepřítomnosti“, s. 190.

Celý náš proces práce je asi přímo o těchto otázkách.



„Tak to je život“²⁷

První verze *Uvítací řeči* obsahovala větu: „*Divadlo může být čímkoliv, pokud je živé.*“ Tuto frázi jsme odstranily, protože je příliš abstraktní a trochu o ničem. Ale snad se to dá nějak vysvětlit.

27 Replika z inscenace *Divadlo introvertů* uvádí: *** nebo nevím.

Dne 24. února 2022 Rusko zaútočilo na Ukrajinu. Ostřelovali mnoho měst. Nyní, když píšu tuto část textu, 29. března 2022, válka stále pokračuje, tisíce lidí zemřelo, několik měst bylo zničeno, došlo k obrovské humanitární katastrofě. „Realita nemá formu, je amorfní a pohyblivá, nezná zastávky a odolává pojmenování.“²⁸ Ten den, 24. února, jsme měly zrovna generálový týden před premiérou. A na začátku jsem si myslela, že hrát nebudu. Ale po rozhovoru s Terezkou a Johankou a s naším vedoucím pedagogem Robertem Smolíkem jsem se rozhodla, že dodělám, co jsme začaly.

28 M. Jampolskij. *Muratova: Opyt kinoantropologii*, s. 86.

Nakonec jsme vybraly písničku od ukrajinského autora. Předtím jsme plánovaly zpívat jinou. Začaly jsme ji zpívat na zkoušce a tím se objevila síla inscenaci dokončit, i když jsme den před premiérou ještě pořádně neznaly slova. Všechno se tak zvláště propojilo, píseň o rybě a obří látková ryba, kterou jsem šila ještě před válkou.



Naši produkční od prvního týdne války začali jezdit na hranice pracovat s uprchlíky a všichni byli trochu v šoku. Johanka a Tereza mě taky podporovaly. Přišly domů s taškou buchet a vydržely mé slzy, sáhodlouhé monology a stížnosti. Asi to pro ně nebylo jednoduché. Jsem jim velmi vděčná. A náš důvěrný vztah také moc pomohl tomuto projektu k premiéře, navzdory katastrofě, která se stala.

Protože se můj život minulý týden úplně změnil, myslela jsem si, že nebudu moci přijít do školy a dokončit svou práci. Ale protože v naší inscenaci nebylo žádné předstírání, tak se mi podařilo představení odehrát. Nemusela jsem se ladit na nějaké téma. Byla jsem prostě taková, jaká jsem. A to je podle mě na Divadle introvertů to nejdůležitější.

Jinými slovy, mluvím o typu divadla, o kterém Goebbels píše: „Divadlo coby ‚věc sama o sobě‘, ne coby reprezentace nebo coby prostředek k učinění výpovědi o skutečnosti – to je přesně to, co se pokouším nabídnout. Při takové divadelní události je divák spíše součástí dramatu zážitku než divákem dramatického jednání, v němž jsou na jevišti reprezentovány psychologicky motivované vztahy postav. Divadlo se stává dramatem smyslů a také intenzivní konfrontací všech prvků tohoto kusu – jeviště, světla, hudby, slov –, v níž se herec musí naučit spíše ‚přežít‘ než hrát. A tak se drama ‚médií‘ skutečně stává dvojitým dramatem; jak pro herce, tak pro vnímání publika.“²⁹

29 H. Goebbels.
„Estetika nepřítomnosti“, s. 186.



V tomto smyslu mluvím o „živém“ divadle. Schopnost reagovat na momentální události a okolnosti.

Dnes, když dokončuji tento text, je 12. června 2022, a zrovna 9. června 2022 jsme toto představení odehrály naposledy. Myslím si, že nechat inscenaci žít jen tři měsíce je pro introvertní divadlo dobrý detail. Odehrát představení desetkrát a odejít bez odporu a únavy. Ukončíme to v místě, kde to ještě může pokračovat, ale možná už by to mohlo stačit. Zdá se, že přiznat si, že nazrál čas na derniéru, je další důležitou věcí, o které málokdy mluvíme a málokdy ji kvůli závazkům nebo finančním okolnostem děláme včas. Někdy inscenace, která už není příliš relevantní, vypadá jako zombie. To ale samozřejmě neplatí pro všechny projekty.

A další důležitou součástí této živosti je spoléhání se na konkrétní lidi. Věnování se lidem. A to buď mrtvým, nebo živým. Příležitost jen pro ně nebo o nich napsat dopis, uspořádat koncert, věnovat jim samostatné číslo, výstavu, jediné slovo, vtip. Téměř veškerá tvorba je v obecném smyslu tak či onak věnována kamarádům a důležitým setkáním. Ale my v Divadle introvertů se na tuto osobní vrstvu přímo zaměřujeme. A často u nás zaznívají jména. Jména a lidé se také rozplývají v proudu nekonečného života podobně jako divadelní inscenace, ale je důležité, aby tato jména zněla nahlas.

Možná, že etika je reakce, etika je starost.



Po nekonečném formulování pravidel, vyplňování dotazníků, společném zkoušení a diskutování jsme dospěly k hlavním principům introvertního divadla:

- Zapojují se pouze introverti.
- Nehrajeme si jako introverti.
- Divadlo bez touhy překvapit, ale s touhou zahřát.
- Dokumentárnost ve věnováních, scénografii, akcích.
- To hlavní, čím se introvertní divadlo odlišuje od jakéhokoliv jiného typu divadla, je zvláštní styl vnitřní práce.

Zdá se, že právě díky tomuto poslednímu bodu vznikl na samém začátku naší spolupráce nápad, který se nakonec proměnil v projekt a skutečně se odehrál. A hlavně pokračuje v našich životech a nemá konkrétní konec. Každý den se dějí nové události; vyvoláváme vzpomínky, opatrujeme věci, které nám nepřetržitě něco nabízejí.

Divadlo introvertů je o konkrétních lidech, ale je to i sbírka principů, podle kterých je možné obecněji přemýšlet o akcích, inscenacích, knížkách a dalších věcech. Máme kolem sebe spoustu lidí, kterým bychom chtěly doposlat balíčky s dárky, a každý takový balíček je potenciální inscenací. Pravidla otevírají nová pravidla a z nich se objevuje nová forma, nový nápad, a tak donekonečna.

Toto je naše první pomůcka, jak vůbec dělat divadlo, a myslím si, že je to přesně ona, s níž se musí začít cokoli nového:

Různé způsoby, jak najít motivaci k vytvoření inscenace, pokud jste introvert:

- být na jevišti s těmi, kteří jsou vám drazí
- hrát pro ty, kteří jsou vám drazí, potěšit někoho
- hrát jen pro lidi, kteří jsou citliví
- ukázat kousek ze sebe nějakou pro nás přijatelnou formou
- výzva, to znamená překonání
- pracovní výlety důležité pro zdraví toho, kdo věčně sedí doma
- mít velké emoce
- ještě jednou se ujistit, že čtení knihy a pití kakaa doma je nejlepší zábava
- možnost udělat představení během 2 let a nebýt z toho smutný
- cítit diváka, ale nevidět ho
- obdržet nápoj nebo bonbón jako dárek od vděčných diváků
- sdílet cukrovinky za neobvyklých okolností

Možná, že etika je život. Buď v umění, nebo mimo. Teď a tady.

Ted' už zbývá jen omluvit se za to, na co jsem zapomněla, za to, že ten text píšu sama, a ne spolu s Terezou a Johankou, za to, že některé věci asi nebudou úplně vhodné nebo srozumitelné. Nebo budou dětinské. Ale Carl Gustav Jung mě opět podporuje: introvertní intuitivní typ podle něj „zůstává nesrozumitelný. Nemluví tak, jak se všeobecně mluví, ale jeho řeč je příliš subjektivní. [...] Je hlasem volajícího na poušti“.³⁰

30 C. G. Jung, *Psychologické typy*, s. 392.



Autorka fotografie: Anna Zítová.

Děkuji Robertu Smolíkovi, Lukášovi Jiříčkovi, Tomášovi Procházkovi, Karolině Plickové, Braňovi Mazúchovi a našim milým, kteří nás v různých fázích projektu inspirovali a podporovali. Děkuji Kristýně Täubelové za inspiraci v tvorbě, a to samé i ostatním pedagogům a studentům, kteří jsou u nás v Introverttech určitě někde zašifrováni. Celému pracovnímu týmu a hostům, kteří s námi hráli. Určitě i návštěvníkům, kteří chodili na představení – a někteří i několikrát.

Děkuji Emě Bártové, Rufině Bazlové a Karolině Plickové za pomoc v hledání rovnováhy mezi mým zvláštním jazykem a češtinou.

Inscenace *Divadlo introvertů* * nebo nevím**

Katedra alternativního a loutkového divadla DAMU

Premiéra: 4. 3. 2022; Derniéra: 9. 6. 2022

Režie, dramaturgie, scénografie: Johana Bártová, Anna Romanova, Tereza Havlová

Produkce: Anna Zítová, Sára Pospíšilová, Dominik José Castorena Sanchez

Pedagogické vedení: MgA. Robert Smolík

Anotace: O *Divadle introvertů* by se mělo vždy mluvit co nejméně a bylo by velice nežádoucí, kdyby ho snad někdo chtěl hodnotit. Snad jen poslat dopis nebo pošeptat do ucha. Inscenace jako zvuková a obrazová kompozice a v ní tři performerky. Co se bude dít, není jisté. Chceme vám ukázat pár našich tajností. Možná neuvidíte skoro nic, jen malou želvu na klíček. Nebudeme na vás mluvit, ale nabídneme vám sušenku a budeme rády, když si k nám přijdete odpočinout. Nuda je vítána, možná ji protne šílený koncert a pak přijde zase klid a horký čaj. A také snad přijde host. Nevíme.

Při představení ani po něm prosíme netleskejte. Introverti jsou plaší a mohli byste je vylekat.

Literatura a prameny

Cage, John. *Silence: Přednášky a texty*. Přeložili Jaroslav Štastný, Radoslav Tejkal a Matěj Kratochvíl. Praha: Tranzit, 2010.

Goebbels, Heiner. „Estetika nepřítomnosti“. In: Týž. *Proti gesamtkunstwerku*. Vybral a uspořádal Lukáš Jiříčka. Přeložili Jan Petříček a Tereza Semotamová. Praha: NAMU, 2021, s. 179–327.

Jampolskij, Michail. *Muratova: Opyt kinoantropologii*. Sankt-Peterburg: Seans, 2015.

Jung, Carl Gustav. *Psychologické typy*. Přeložili Karel Plocek a Petr Babka. Praha: Portál, 2020.

Král, Oldřich (ed.). *Kniha mlčení: Texty staré Číny*. Praha: Galerie Zdeněk Sklenář, 2015.

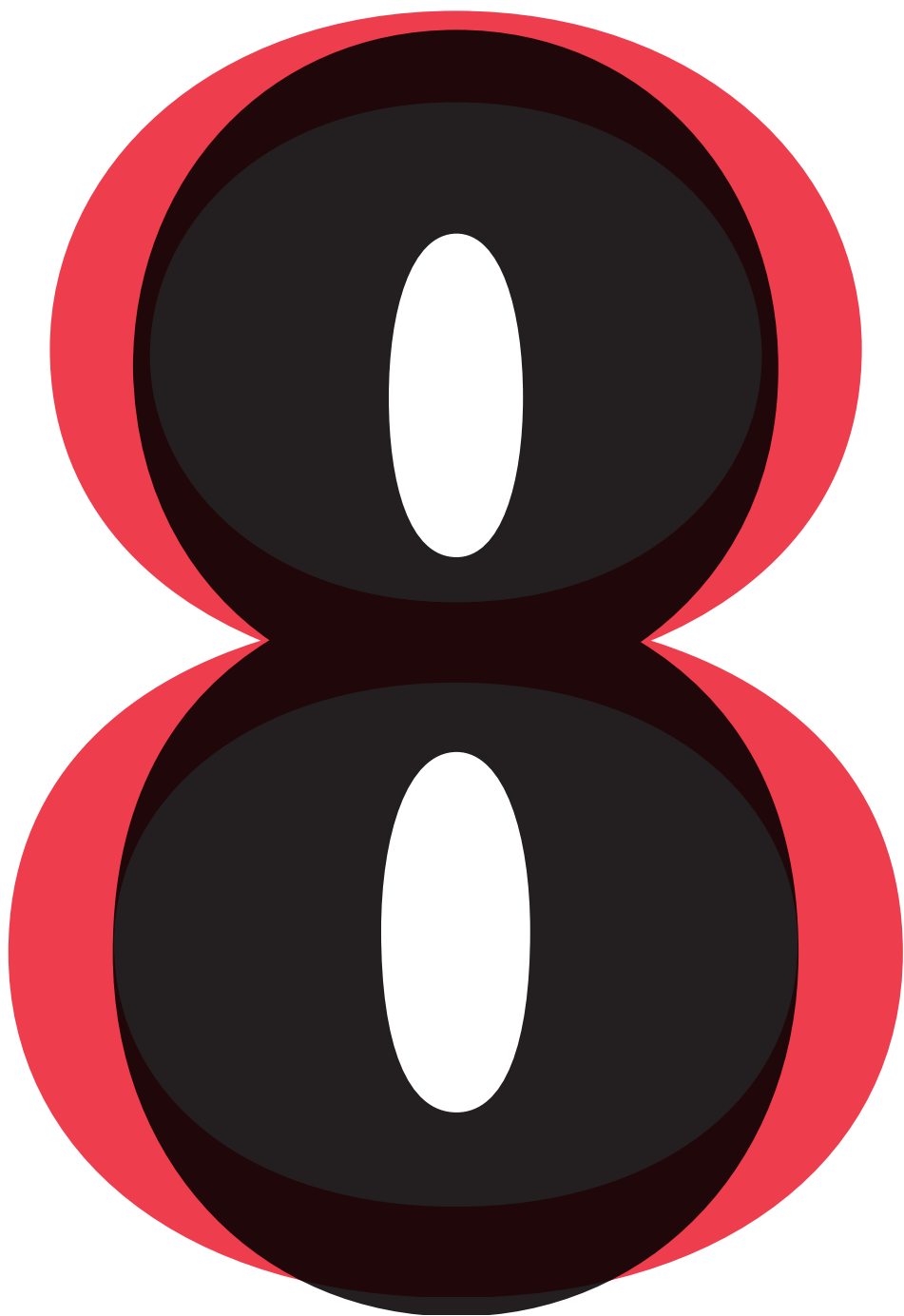
Lotker, Sodja. *Dramaturgie přítomnosti 2* [e-book]. Praha: Katedra alternativního a loutkového divadla DAMU, 2020. Dostupné z: <https://www.damu.cz/cs/katedry-programy/katedra-alternativniho-a-loutkového-divadla/pro-studenty/studijni-materialy/>.



Pivovarov, Viktor. *Zamilovaný agent*. Přeložil Jan Machonin. Praha: Torst, 2018.

Slačálek, Ondřej. „Největším problémem je zdánlivá nehierarchie“. *CEDIT*. 2021, roč. 3, č. 7, s. 3–6.





Co dělat, když se skupina ocitne v krizi?

Krizové scénáře umělecké skupiny 8lidí

V následujícím textu zkoumáme, jakým hrozbám čelí tvůrčí kolektiv v průběhu svého fungování a jak je možné skupinu zachránit, pokud se ocitá v těžké situaci.

I tento text, tak jako všechna naše společná tvorba, vznikl kolektivně. Svědčí o tom i samotná struktura příspěvku, který byl vytvářen organickým propojováním krátkých textů a myšlenek každého z nás, vzájemným doplňováním či komentováním.

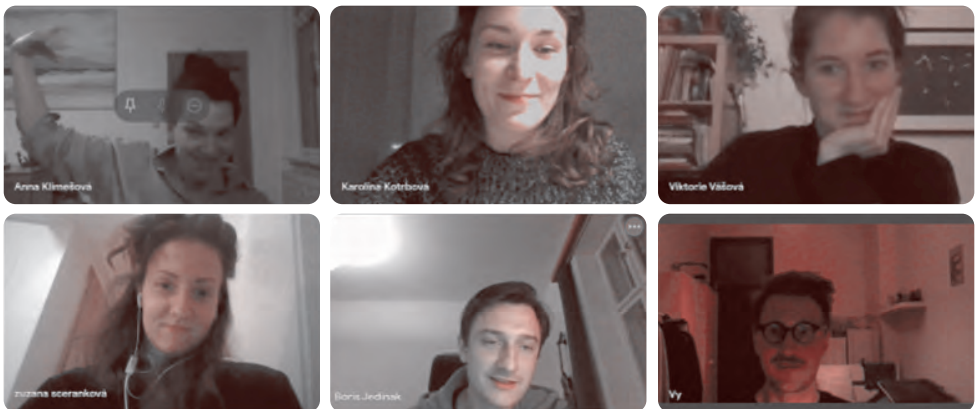
Skupina 8lidí¹ vznikla během našeho společného studia na DAMU z touhy zůstat i po škole společně a tvořit divadlo kolektivně. Postupem let se naše individuální cesty začaly diverzifikovat, ale uvědomovali jsme si hodnotu možnosti pravidelně se k sobě vracet a ve společných projektech se tvořivě konfrontovat. Začali jsme si však všimnout toho, že je čím dál obtížnější pěstovat ve skupině i původní rozměr, který se dá jednoduše shrnout jako „být spolu“. Dva roky pandemie pak tomuto procesu zasadily výraznou ránu. V zimě 2021 jsme začali otevřeně mluvit o tom, že se nacházíme v krizi. Když se objevila možnost přispět

¹ Jsme 8lidí, ale ve skutečnosti je nás deset. Stálými členy jsou Petr Erbes, Emilie Formanová, Nina Jacques, Boris Jedinák, Anna Klimešová, Alice Koflíková, Karolína Kotrbová, Zuzana Sceranková, Vendula Tomšů a Viktorie Vášová. Skupina je tvořena absolventy katedry alternativního a loutkového divadla a katedry produkce DAMU. Viz medailon v sekci „O autorkách a autorech“. Web: <https://8lidi.cz/>.



do publikace o etice, rozhodli jsme se využít tuto příležitost k hloubkové sebereflexi a pokusit se přijít na to, proč cítíme, že se nacházíme na rozcestí.

Proces probíhal živelně, střídaly se fáze společných setkání a individuálního psaní. Přestože nejsme zvyklí si vždy otevřeně říkat nepříjemné věci, tento příspěvek o etice v divadle nám umožnil podívat se na sebe s odstupem a využít text jako prostředníka, jako hru. Uvědomili jsme si, že některé problémy opravdu vznikají tím, jak se k sobě chováme, jakou váhu přikládáme naší práci, a (ne)ochotou věnovat skupině péči a pozornost. Zároveň však během psaní začalo být jasné, že velká část problémů je způsobena socio-politickými okolnostmi, realitou, ve které žijeme. Součástí naší vnitřní obrody bude tedy (doufejme) i obroda celkových životních a profesních podmínek pro divadelníky u nás. Stejně jako je to problém spleťtý, je spleťtý i následující text. Nicméně na jeho konci jsme cítili, že ochotou se těmito problémy zabývat jsme se přiblížili k tomu, co pro nás znamená tvořit kolektivně, odpovědně a důstojně. Takto vnímáme výkopové téma této publikace – tvořit eticky sami k sobě i svému okolí.



2 Pokud není uvedeno jinak, pocházejí všechny snímky v obrazové příloze z archivu 8 lidí.

A. Klimešová se hlásí o slovo během společného hovoru.²

Nemůžu se dostat ke slovu (komunikace uvnitř skupiny)

V početné skupině, ve které se všichni chtějí podělit o své pocity, dojmy či nápady, může být obtížné promluvit. A to i přesto, že jsou všichni velmi citliví a vzájemně ohleduplní. Důvody mohou být různé. Vaši myšlenku snadno přebije jiné téma a ona tak přestane být v debatě aktuální. **Nechcete narušovat zapálenou diskusi svým náhlým vnuknutím. Vyprší čas schůzky a všichni se začnou zvedat k odchodu.**

Výhodou sdíleného dokumentu, který slouží k vytvoření tohoto textu, je, že se zde ke slovu dostane každý. Dokonce i můj telefon má názor a nabídl mi přepsat „sdíleného“ na „šíleného“. Něco na tom možná bude, nebo ne? Jak pracovat se sdílením a šílenstvím? Se šíleným sdílením, nesdíleným šílenstvím, šílenstvím z nesdíleného (třeba pocitu) nebo sdílením všeobecného šílenství?

Hlásí se někdo ke slovu?

Tak já bych klidně...

Diskurz nebo také **diskurs** znamená v běžné řeči rozpravu, pojednání nebo výklad o určitém tématu, a to buď ve formě dialogu několika mluvčích, nebo monologu. Jedná se o soubor výpovědí o určitém tématu. Neexistuje jeden jediný diskurz. Každý diskurz má určitá pravidla a normy. Diskurzy se vzájemně ovlivňují a regulují.

Já bych s dovolením klidně něco...

Žeton je medaile nebo kus kovu (občas dřeva, keramiky, plastu) podobný minci, dříve používaný jako vstup do klubů a společnosti, nyní většinou jako náhrada za peníze.

Pardon, ale k tomuhle mám...

Diskurzivní žeton je fráze či slovo, které definuje důležité téma. Definice slova však byla stanovena dávno, slovo je nadužívané, příp. užívané až příliš automaticky. Tím se z něj stává **diskurzivní**

žeton – domněle zvedá úroveň libovolného textu, přitom je už ale vyprázdněné. Diskurzivní žeton lze využít do anotací, grantových žádostí, rozhovorů, diskusí atd. Zajišťuje lepší přijetí u cílového publika. „Zpeněžení“ žetonů může vést k okamžitému uspokojení formálních očekávání konverzace, textu nebo rozhovoru. Může se z něj ale také stát jen výplň, která nahrazuje hlubší myšlenku a vytváří situaci příjemné, ale do sebe zahleděné a uzavřené formální shody.

Haló!?!

Naše ověřené diskurzivní žetony:

Halóóóóóóó!!!

- Komunikace (nejlépe s divákem, ale i mezi jednotlivými členy)
- Demokracie
- Demokratizace
- Proces
- Komunita
- Kolektiv
- Zkoumání
- Zodpovědnost
- Spolupráce
- Politický
- Dokumentární
- Happening
- Performance
- Udržitelnost
- Instalace
- (Sebe)reflexe
- Nezávislé
- Herní princip
- Recyklace
- Nehierarchický
- atd.

Prosím, fak moc, moc prosím!!!

Ocitáme se v krizi diskurzu

Slova mohou časem ztrácet svou sílu. Třeba když se používají příliš často nebo nepřesně nebo až moc automaticky, protože se to tak už prostě zažilo. Význam, který původně měla, a problém, který jasně popisovala, se tak časem oslabí, nebo úplně vytratí. Ze slov se stanou žetony bez původní hodnoty. Popsala jsem je jako *diskurzivní žetony*.

Zaplňují se jimi anotace, grantové žádosti, rozhovory – a jejich „zpeněžení“ vede k uspokojení formálních očekávání. Ale co přesně znamenají po čase pro nás jednotlivce, konkrétně? Možná je škoda ustálit se na nějaké terminologii na moc dlouho.

Já chci komunikovat!!!

Používáme velké množství na první pohled silných slov. Ale redefinujeme si je dostatečně? Vracíme se k nim a rozumíme jimi stále to samé? A pokud ne, dáme si to vědět? Splňujeme vlastně to, co těmito slovy slibujeme?

Občas se mi zdá, že některé „naše“ pojmy už svoji původní hodnotu vlastně nemají. Jejich využití tak vytváří už jen pohodlnou a dosti uzavřenou formální shodu, ze které plyne pocit vyprázdnění. Promiň, co jsi chtěl říct?

Já... Mně už to vypadlo.

- 3 Vendula Tomšů. *Do takové chudoby*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, Katedra alternativního a loutkového divadla, 2020.

Chybí nám společný čas (osobní život versus život skupiny)

Navázala jsem na svou diplomovou práci³ a zkusila aplikovat permakulturní⁴ principy i v jiných oblastech než jen při pěstování plodin. Permakultura je pozoruhodný systém, který podporuje diverzitu a pomalost. Obojí se v naší skupině svým způsobem vyskytuje. Jen je otázka, jestli to umíme dostatečně zúrodnit.

- 4 Zpočátku byla permakultura vnímána jako systém vzájemně si prospívajících rostlin, zvířat a lidských usedlostí s cílem vytvořit soběstačný systém a fungující komunitu. Postupem času se z permakultury vyvinul systém, který znamená více než potravinovou soběstačnost v domácnosti. V průběhu let se začaly principy permakultury projevovat a uplatňovat i v dalších oblastech, například v architektuře, designu, sociální, kulturní a komunitní sféře atd.

Péče o duševní zdraví skupiny je jako péče o zahradu aneb permakultura kultury

Pestrý chaos na záhonku i v okolí je tou nejlepší zárukou zdraví našich plodin. Breberky tu žijí, ale nemusíme jim už říkat škůdci. Najdeme je, mají tu svoje místo v koloběhu, ale neškodí tady. Je to příliš pestré, než aby se tu mohlo něco na nějaké plodině přemnožit. Zmatení vůní, barev a tvarů se tomu říká. Navíc se nám tu líbí.



- 5 Zdroj: Jaroslav Svoboda – Lada Svobodová. *Zelenina z ekozahrady: pro radost i soběstačnost*. Praha: Smart Press, 2018.

Záhonek v permakulturním systému. Foto z knihy Zelenina z ekozahrady.⁵

Krizová situace:

- Připadám si vykořeněný/á ze skupiny.
- Chybí mi podpora/porozumění ostatních členů.
- Mimo práci neexistuje společný čas.
- Osobní život často koliduje s aktivitami skupiny.

Základní permakulturní zákony:⁶

- Na začátku nejdříve pozorovat
- Obnovování zdrojů energie
- Recyklace, neprodukování odpadu
- Podpora diverzity
- Energeticky úsporné plánování
- Pomalá řešení
- Každý prvek vykonává více funkcí
- Každá důležitá funkce je zabezpečována různými prvky
- Plánování od celku k detailu
- K dosažení nejlepších výsledků se využívá okrajových efektů
- Princip správného postoje
- Směřování k trvalé udržitelnosti

6 Poprvé definovány v knize: Bill Mollison – David Holmgren. *Permaculture One: A Perennial Agricultural System for Human Settlements*. Melbourne: Tagari Publications, 1979.



Bohatství diversity 8lidí (na soustředění jsme si vyrobili masky).



8lidí zkoumá nově objevený biotop na piazzettě ND v Praze (léto 2018).

Trvale udržitelná kultura využívá ekologických řešení jak ve svých materiálních prostředcích (samoudržitelné nebo alespoň úsporné technologie využité při stavbě a provozu kulturních stánků, využívání nových, k prostředí šetrných materiálů v umění, recyklace atd.), tak po obsahové stránce v tématech, která přináší. V neposlední řadě je důležité, aby i samotné chování kulturních subjektů vycházelo z těchto zásad, a v tomto ohledu může být permakulturní filozofie velmi inspirativní. Namísto individualismu se snaží vybudovat energeticky efektivní systém tvořený kooperací různorodých prvků.

Snažím se představit si konkrétně, že jsme zahrada.

Sdílíme stejnou půdu? Jaké má složení?

Jak blízko u sebe jsou v půdě kořeny každého z nás?

A jak se myšlenka permakultury staví k pohybu, přesunům, dojíždění, cestování, k „přesazování“?

Přemýšlím, na jakém místě se jako zahrada nacházíme.

Krizová situace:

Skupina se delší čas neviděla, naživo se schází pouze online v ambiciózním čase v 8 hodin ráno každé úterý, někdo mívá pravidelné potíže se vstáváním a je rozespálý, někdo vstává již na pátou ranní ke svým potomkům a je unavený. Někdo má zrovna dovolenou. Někdo je nemocný. Někdo se cítí dobře. Komunikace je dobrá a vlastně poměrně efektivní, ale u některých zůstává pocit pochybností a otázek: Co jiného nás definuje než srazy v 8 hodin ráno? Jaký byl vlastně důvod, že jsme se dali dohromady? Kdy půjdeme spolu na pivo?

Krizové scénáře:

I.

Zavolejte si a zeptejte se, jak se máte.

II.

Udělejte společně něco nečekaného, například si nechte natisknout společná trička.

III.

Udělejte společně něco bláznivého. Třeba nafotťe společně fotky z dovolené u někoho na bytě.

IV.

Objednejte si saunu.

V.

Uspořádejte výstup na horu.

VI.

Zatančete si spolu.

VII.

Sdělujte si, co byste chtěli zažít, prožít nebo vidět v divadle.

VIII.

Uspořádejte společně raclette.

IX.

Jedte na zájezd do zahraničí na nějaké inspirativní divadlo nebo výstavu.

X.

Udělejte víkendový sraz u někoho na chalupě.

XI.

Jděte společně do restaurace a vystupujte zde pod cizí identitou. Celý večer tuto identitu držte a neopouštějte.

XII.

Uspořádejte piknik a předčítejte si texty, na které jste za poslední dobu narazili.

XIII.

Navštivte společně akvapark a uspořádejte mezi sebou soutěž o nejlepší plaveckou čepici.

Krizová situace:

Vaše skupina má právě po dlouhé době schůzi, ale vy jste myšlenkami na pěti místech zároveň, naráz v šesti projektech a zároveň přemýšlíte ve třech různých jazycích.

Divadelních, nebo světových?

Jak zůstat přítomný/á jen na jednom místě, teď a tady?⁷

- Dívej se lidem do očí a všímej si pravého koutku úst každého přisedícího.
- Nenápadně polož ruce na stůl a ve chvíli, kdy tě bude mysl vláčet na jiné místo a k jinému tématu, se chyť desky stolu.
- Rozhlédni se kolem sebe a zjisti, jaká barva v místnosti převažuje.
- Piš si poznámky o tom, co druzí říkají a co bys rád řekl/a také.
- Vždy měj před sebou sklenici vody nebo jiného nápoje. Když budeš utíkat v myšlenkách jinam, napij se, poválej tekutinu v ústech, jako bys degustoval/a víno, uvědom si všechny chutě, které nápoj má, a až pak polkni.
- Utáhni si opasek u kalhot o jedno očko více, než běžně děláš. Udrží tě to v napětí.

⁷ Pro další postupy a cvičení k tématu viz: Lynne Lauren. *Simply Meditation*. New York: Sterling, 2010.

Anonym 1: Hrozně často mě poslední dobou napadá, co znamená být spolu a jak se pozná, že jsem tady pro někoho a někdo pro mě. Že někdy nemyslím jenom na sebe a na to, co je pro mě nejpohodlnější nebo jenom nejjednodušší, protože už jsem strašně unavený a cítím, „že ztrácím sám sebe, potřebuji čas na sebe, nejsem se sebou v souladu“ a další podobné fráze, které mají konkrétní význam, hluboký prožitek, ale přesto jsou jakousi nepropustnou stěnou, za kterou ten druhý za tebou už nemůže. Zavřeš dveře. Ono bys jinak možná zešílel, takže ti nic jiného nezbývá. Ale stejně je to smutný.

Anonym 2: Taky o tom často přemýšlím. Já asi mezi *být spolu* a *být sám* nevnímám nějakou zeď, nejsou to pro mě dva póly, ale dvě podoby mého bytí. Hledám kvalitu samoty i kvalitu sdílení. Obojí se mi občas hroutí. Nedokážu být sama, aniž bych pak nebyla s někým, a nedokážu být s někým, aniž bych nebyla sama. Vlastně bych neřekla, že jedno je pohodlnější než druhé.

Jinde si vydělám víc (financování skupiny)

OBCHOD S AUTORSKOU TVORBOU

Obchod s autorskou tvorbou, Pernštýnská 15, Pardubice, hned vedle náměstí.

Upřímně řečeno, nikdy jsem nad skupinou neuvažovala jako nad zdrojem financí. Nízké finanční ohodnocení nemá vliv na můj následný výkon – jako že bych třeba zanedbala přípravu na schůzku, zkoušku, představení, protože za to zrovna nemám zaplacené. Přiznám se (i když se za to trochu stydím), že už se mi stalo, že jsem třeba věnovala něčemu trochu méně pílě, protože jsem si řekla: „Hele, stejně mi za to dají pět korun, takže asi nečekají olympijský výkon.“ U 8 lidí jsem to nikdy nepocítila ani na vteřinu. Spíš můj výkon ovlivňuje celková disciplína ostatních, když cítím, že někdo používá trochu „výhovorky“, nebo když si přijdu dlouhodobě méněcenná a nepochopená.

A kdy si tak připadáš?

Připadám si tak ve chvílích, kdy se mi zdá, že je můj čas méně důležitý než čas ostatních členů. Příklad: Skoro polovinu naší ranní schůzky jsme věnovali hledání termínů, kdy bychom mohli hrát. Někde jsme našli. Někde dobu počítáme s tím, že to platí. Přizpůsobím tomu i svoje jiné závazky. Něco třeba přehodím, abych v tu dobu měla čas, protože tam chci být. Po nějaké době přijde jiný člen s tím, že se mu původní termíny nehodí a že to chce změnit. Skupina začne hledat nové termíny, nějaké se navrhnou. To už ale já nemůžu. Po dlouhém dohadování je jasné, že se nikam neposuneme, pokud někdo neustoupí. Začne mi to být hloupé, protože teď je vlastně najednou problém v mých časech. Nakonec souhlasím s tím, že nejspíš bude muset být alternace za mne. Takže se vlastně vymění můj čas za čas jiného člena. Je v takové chvíli jenom moje chyba, že to „neustojím“? Nebo je chyba i v tom, že někdo druhý prostě není ochotný říct to, co nakonec řeknu já, tedy že si přečte zápis / na schůzce nebude / nechá se alternovat? Dokdy je OK po skupině žádat, aby se přizpůsobila časovým podmínkám jen jednoho z nás, když už byl termín domluven? A ve chvíli, kdy někdo udělá víc takových kompromisů, nestává se pak jeho čas méně důležitým než čas ostatních? Co s tím, když někdo je ochoten říct „teď u toho nebudu“, a někdo jiný vlastně není? V takových chvílích si občas připadám méněcenná a kladu si otázku, jak se dá lépe a eticky zacházet se společným časem i s časem ostatních. Jak být ohleduplný k času ostatních a zároveň ke svému vlastnímu? Jak si stát za svým, ale ne na úkor celku?

Má náš čas stejnou hodnotu?

Kolik vlastně stojí hodina naší práce?

Rozhodl jsem se prozkoumat, jak jsme vlastně placeni. Mým cílem je srovnat relativní hodinové mzdy při práci mimo skupinu. Pojmeme *relativní hodinová mzda* mám na mysli hodinovou mzdu vztahenou k minimální hodinové mzdě pro rok 2021. Ta činila 90,1 Kč. Relativní hodinová mzda o hodnotě jedna by tedy znamenala 90,1 Kč za hodinu práce. Relativní hodinovou mzdu jsem se rozhodl použít ze dvou

důvodů: jednak by absolutní výše honoráře nemusela být vypovídající, protože se jedná o různě veliké inscenace, jednak nás k tomuto kroku nutí divadla, která ve smlouvách často vyžadují mlčenlivost, co se výše honoráře týče. Pro zjednodušení zde neberu v potaz, že z honoráře ještě člověk platí sociální a zdravotní pojištění, náklady na cestu v případě zkoušení mimo bydliště, někdy i příspěvek na bydlení, a neuvažuji ani o tantiémách; jde tedy o nejhrubší z možných srovnání.

Časem stráveným přípravou inscenace mám na mysli jak čas, který každý z nás doložitelně strávil přípravou inscenace (čas na zkouškách, na schůzkách, v dílnách atd.), tak *neprokazatelný* čas, který v diářích nalezneme pouze těžko (čas strávený rešeršemi, přemýšlením, psaním scénáře, přepisováním zkoušek, vytvářením návrhů atd.). Záměrně zahrnuji do výpočtu i tento „neprokazatelný čas“, protože ho zkrátka neumím nepovažovat za práci – navíc bez tohoto času by dílo nikdy nevzniklo. Míra toho, co všechno má být placeno, už zase závisí na každém, kdo se anketu rozhodl vyplnit. *Kolik by mi divadlo mělo zaplatit za to, že ležím u moře a čtu si? Je to ještě součástí přípravy na zkoušení?*

Do srovnání jsem se rozhodl zařadit cokoliv, co lze označit za práci na inscenaci (kde každý z nás vidí hranici toho, co je „inscenace“, už zůstalo otevřené), přičemž rozsah naší práce mimo skupinu sahá od nezávislých projektů placených z grantů po práci v příspěvkových organizacích. Mým cílem bylo ze srovnání vyřadit například práci na překladech, propagaci, natáčení a jinou práci, která sice s divadlem souvisí, ale není cílem tohoto výzkumu. Otázka zkrátka zní například následovně: *Stojí hodina režisérky stejně jako hodina scénografky? Jaká jsou naše východiska pro debatu o tom, jak máme být zaplacení, když něco chystáme se skupinou?*

Ahoj,

chci se zeptat, jestli je nutné, abych tu tabulku vyplňovala. Nevadí mi to sdílet, spíš si s tím fakt nevím rady. Většinu projektů nezkouším pod divadlem, ale volně se scházíme s lidmi, a většinou to nemělo žádné časové omezení, diáře si nevedu a dohledat to v Google Kalendáři je strašná práce. A když už jsem dělala do divadla, tak to zas spíš bylo blokové zkoušení přes rezidence nebo online cally přes pandemii a to se taky blbě dohledává. Zkrátka se mi to jeví jako nadlidský výkon to spočítat a přiznám se, že teď na to ani nemám moc čas. Tak se chci zeptat, jestli tvá práce bude fungovat, i když tam nebudeš mít plný počet respondentů? Omlouvám se, nechci to zlehčovat ani hatit tvoji práci... Anonym 8

Jéé, a Vendi už ani nemá čas spočítat, kolik stojí její čas.
Anonym 7

Každopádně si myslím, že ve finále se budeme pohybovat na stejném minimu jako realizátoři. Myslíme především na to, aby byl alespoň nějak zaplacený tým, a naše faktury přichází na řadu jako poslední – v podstatě by se dalo říct, že dostáváme to, co zbyde. :D
Anonym 10

- 8 Průměrná hrubá mzda ve 3. čtvrtletí roku 2021 činila 37 499 Kč, v průměrném pracovním měsíci, který má 174 pracovních hodin, tedy 215 Kč/hod. Zdroj: CZSO. „Průměrné mzdy – 3. čtvrtletí 2021“ [online]. CZSO.cz. 6. 12. 2021 [cit. 21. 8. 2022]. Dostupné z: <https://www.czso.cz/csu/czso/cr/prumerne-mzdy-3-ctvrtleti-2021>.



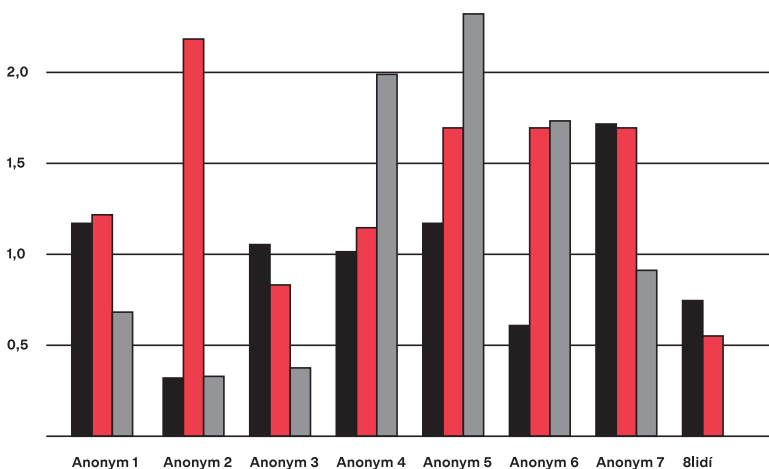
- 9 Aplikace Google Docs považuje toto slovo za chybu a navrhuje opravit je na *dosahovala*. Ani algoritmus nechce takovým číslům věřit.

Výsledky

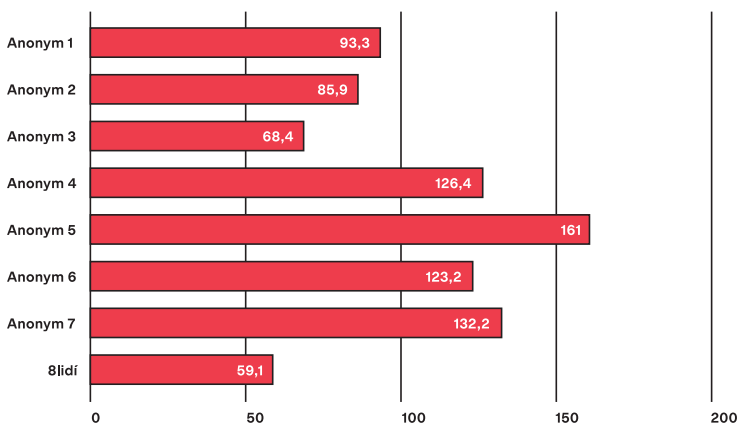
Anketu nakonec vyplnilo sedm z deseti lidí. Ukázalo se, že průměrný čas strávený přípravou inscenace je **331 hodin** s tím, že průměrný honorář za přípravu inscenace je **36 048 Kč**. Průměrná hodinová mzda činí **113 Kč/hod**. To je o 22 korun více, než je minimální hodinová mzda, a současně o trochu víc než polovina průměrné mzdy v ČR.⁸ V sedmi z jednadvaceti projektů mimo skupinu 8lidí průměrná hodinová mzda nedosahovala⁹ minimální hodinové mzdy – a to většinou velice radikálním způsobem, jak je dobře vidět v následujícím grafu.

Ve druhém grafu vidíme průměrnou hodinovou mzdu z tří posledních projektů každého z nás. Na posledním řádku grafu se nachází průměrná hodinová mzda za práci ve skupině. Za poslední dvě inscenace skupiny dosahuje relativní hodinová mzda hodnot **0,75** a **0,56**. Průměrná hodinová mzda při práci na inscenacích skupiny činí **59,1 Kč/hod.** Pozn.: V případě inscenací skupiny *8 lidí se jedná pouze o čas, který jsme doložitelně strávili přípravou inscenací. Jakýkoli „čas mimo“ zde nebyl započítán, částka by ve srovnání s ostatními projekty měla být ještě o 15 % nižší.*¹⁰

¹⁰ Výzkum na podobné téma, ovšem se zaměřením na práci mimo umělecké prostředí, představil americký antropolog David Graeber ve své knize *Bullshit Jobs: A Theory* a v českém prostředí jej zpracovala Saša Uhlavá v sérii reportáží *Hrdinové kapitalistické práce*. Viz: David Graeber. *Bullshit Jobs: A Theory*. London: Penguin Books, 2019; Saša Uhlavá. *Hrdinové kapitalistické práce*. Praha: Cosmopolis, 2018.



Graf relativní hodinové mzdy při práci mimo skupinu a stejná hodnota pro dvě poslední inscenace skupiny *8 lidí*. Každý sloupec znamená jednu inscenaci. Hodnota 1.0 odpovídá částce 90,1 Kč/hod.



Graf průměrné hodinové mzdy v Kč průměrující tři poslední inscenace každého z nás a dvě poslední inscenace *8 lidí*.

Závěr jako scénář krize

Finanční zdroje skupiny se ztenčují či nerostou. Divadelní instituce nejsou ochotné či schopné adekvátně platit spolupráci s námi – přestože o spolupráci s námi stojí. *Nevadí, baví nás to, vidíme v tom smysl.* Práce se skupinou se postupně stává volnočasovou aktivitou, u které nikdo nepředpokládá jakýkoli honorář. *Nevadí, to dáme, baví nás to spolu, vidíme v tom smysl.* Vzhledem k nutnosti vydělat si peníze jinde začínáme odsouvat skupinové závazky na druhou kolej. *Nevadí, pořád nás to baví, jsme ochotni scházet se ráno, večer a najít si tři volné týdny v roce.* Tlak na to, napasovat společnou práci (již několikátým rokem chápanou jako volnočasovou aktivitu) do volných chvil mezi nezas tak výdělečnou prací v jiných divadlech (viz tabulka výše), vede k tomu, že se zmenšuje společný čas, který na sebe a na práci máme. Čas na společné diskuse a společné hledání se scvrkává v utilitární strojovou setrvačnost, přestáváme se rozvíjet, přestáváme se chápat, přestáváme vidět smysl v tom, co děláme, a jednoho dne se rozpadneme.

ou nou :(

PS: I divadelní skupiny jsou navázány na normální trh, což dokazuje úryvek z poslední zprávy z chaty věnujícího se našemu vizuálu: „Ahoj, tady je cenová nabídka na nakódování webu. Dal na to nižší hodinovku (600/hod), ale neví, jaký je váš budget a možnosti, tak když tak dejte vědět.“

Skupina neodpovídá standardům divadelní infrastruktury v ČR (institucionalizace skupiny)

Divadelní standardy: Máte svůj vlastní kamenný prostor?

Skupina 8lidí: Neodpovídá.

Divadelní standardy: Takže nemáte žádného šéfa?

Skupina 8lidí: Neodpovídá.

Divadelní standardy: Stačí, když vám zaplatíme jeden honorář a rozpočítáme to?

Skupina 8lidí: Neodpovídá.

Divadelní standardy: Tak co?

Skupina 8lidí: Neodpovídá.

Další standardy: Kde si mohu přečíst vaši výroční zprávu?

Koho z vás mohu pozvat na rozhovor do ČRo? Do studia se mi vejdu ale jen dva lidi...

Kdo je probiha zodpovědný za scénář?! Kdo za ty kostýmy? Kdo vymýšlel tu scénu?

Divadelní standardy v kostymérně: Může na tom kostýmu být tento knoflík?

Skupina 8lidí: Odpoví za 3–4 dny.

Divadelní standardy na svícené zkoušce: Líbí se vám to takto nasvícené?

Skupina 8lidí: Odpoví za 3–4 dny.

Standardy ve společnosti určují jistou ustálenou podobu, měřítko, obecně uznávaný vzor. Když se něco vymyká normě, zpravidla to způsobuje nesnáze. Standardně mají divadelní instituce danou strukturu fungování, tvoří ji oddělené samostatně fungující buňky pro výrobu, kostýmy, propagaci, světla... Naše buňky jsou ale spojené. Hlas každého z nás ovlivňuje vše. Od vzniku 8lidí si zakládáme na tom, že fungujeme kolektivně ve všech ohledech a nemáme rozdělené jednotlivé složky: aby se něco (cokoliv) odsouhlasilo, musíme se shodnout všichni. V důsledku

toho potřebujeme často více času na prokonzultování a učinění rozhodnutí. S takovým způsobem fungování však rychle narážíme v rámci běhu divadelní instituce. Nejen že nikdo v divadle neví, co má s kým řešit, ale ve chvíli, kdy nesedíme u jednoho stolu, abychom jednohlasně odpověděli, snadno během pěti minut vytvoříme chaos, když se od různých členů dostane divadlu různých odpovědí a pak nikdo neví, co platí a čím se má řídit. Vede nás to ke snaze o nesmírnou organizační disciplínu, které však nejsme za daných časových podmínek schopni dosáhnout, a nakonec i k tomu, funkce si mezi sebou rozdělit a ustoupit tak od svých zásad.

Myslím, že spolupráce s institucemi je v mnoha věcech výhodná (koprodukcce umožňuje lepší finanční podmínky, nabízí zázemí, pravidelné reprízování, dochází k propojení divadelních světů), ale pro nás jako skupinu je poměrně obtížně představitelná na takové úrovni, aby nám umožňovala svobodnou tvorbu.

Nemáme zázemí, kde se scházet ani kde tvořit Kdybychom měli vlastní prostor, mohli bychom...

- ... přijít a odejít, kdykoliv bychom chtěli.
- ... mít každý vlastní klíče.
- ... scházet se tam na všechny společné schůzky.
- ... mít velký společný stůl.
- ... mít každý vlastní pracovní prostor/stůl.
- ... poznat jiný typ zodpovědnosti.
- ... mít všude po stěnách vylepené zápisky, plakáty, programy, vstupenky, obrázky, návrhy, fotky a další věci.
- ... mít výhled na nějaké hezké místo.
- ... rozdělat nějakou práci a nechat ji na místě, protože bychom věděli, že se k ní zítra můžeme vrátit.
- ... mít velkou tabuli, kam bychom mohli náhodně zapisovat témata, která nás třeba zrovna teď zajímají.
- ... si povídat jen tak o tom, jak se nám daří.
- ... se naučit spolu víc sdílet naši obyčejnou každodennost.
- ... si povídat o tom, co zrovna čteme.
- ... si říkat mezi řečí, co nás trápí.
- ... se dohadovat nad tím, kdo a kdy tam bude uklízet.
- ... se pohádat, že někdo neuklízí.
- ... mít na zdi velký kalendář se všemi termíny.
- ... mít archiv.
- ... si tam udělat kafe nebo čaj.
- ... si jít zdřímnout na odpočívací gaučik.
- ... mít sdílenou knihovnu a něco si přečíst.
- ... tam mít rádio.
- ... tam po schůzce spontánně zůstat a udělat si neplánovaný večírek.
- ... mít balkon.
- ... na tom balkoně pěstovat kytky.
- ... pozvat lidi na schůzku a udělat jim kafe.
- ... dělat raclette.
- ... každý pracovat i na svých vlastních věcech.
- ... dostávat poštu.
- ... občas rušit sousedy.
- ... se pak sousedům omluvit a pozvat je na představení.
- ... pracovat na nějakém vlastním tématu a s ostatními ho probrat.

- ... mít na zvonku napsáno 8lidí.
- ... se dohadovat nad tím, co tam má být a co ne.
- ... zapomenout zamknout a pak mít průšvih.
- ... zjistit, že nám to pomáhá jako skupině fungovat.
- ... mít problémy s nájmem.
- ... zjistit, že nám to nepomáhá a že se nám nic z toho, co jsme si plánovali, nedaří.
- ... se rozhodnout, že už prostor nechceme.
- ... se rozhodnout, že chceme mít časem ještě větší prostor, protože to funguje a má to smysl.
- ... zjistit, že to není tak jednoduchý, jak jsme si mysleli.
- ... zjistit, že nám vyhovuje takovou zodpovědnost nemít.
Museli bychom se rozhodnout.

**Neshodneme se, jak reagovat na politické události
(veřejný a politický kontext)**



**Nelíbí se mi téma, které skupina vybrala ke zpracování
(dramaturgie skupiny)**

Jak je možné, že tento bod zůstal dva dny před „závěrečnou debatou“ prázdný?

Znamená to, že se nám podařilo shodnout se na tématech, se kterými jsme pracovali? Z debat mimo tento text mi to tak nepřipadá.

Nebo je obsahová stránka až na posledním místě a nikomu už nezbyl čas sem psát?

Krizová situace:

Nevěnujeme dostatečný prostor debatám o obsahu, protože se zabýváme více listováním v diářích. Někteří cítí, že je to problém, ale nedokážou ho v rozjeté skupině dost hlasitě artikulovat, a tak jen potichu odejdou.

Krizová situace:

Neshodneme se na tématu.

Krizová situace:

Nemluvíme o tom spolu a nemluvíme ani o tom, že spolu nemluvíme.

Krizové scénáře:

Snažím se přijít na krizové scénáře pro tyto situace a stále je přepisuji. Možná, že některé z krizových scénářů by mohly být velmi jednoduché: „Mluvte spolu“, „Potkejte se jako skupina a hromadně zahod'te diáře“, „Vytvořte z listování diáři téma“, nebo „Odejděte hlasitě, a ne potichu“. Nic z toho ale neřeší problém *neshodneme se na tématu*.

Mám pocit, že je nás hodně, abychom se mohli jednohlasně shodnout a všichni stejnou měrou nadchnout pro nějaké téma, ale věřím, že můžeme získat chuť ho objevovat a vědět, proč o něm mluvit. To je možná to, co ne vždy nastalo. Když chuť chybí, tak bychom si to měli přiznat a mluvit o tom.

Co se děje, když mlčíme?

8lidí je pro mě někdy taková nepochopitelná tichá síla. Navzájem se hodně podporujeme, nedochází k roztržkám ani k otevřené vzájemné kritice. Což je zároveň možná někdy škoda. Pohádat se může být v některých případech blahodárné a očistné. Cítím tam solidaritu a bezpečí, že vše se dá vykomunikovat klidně, což je pro mě nesmírně příjemné. Zároveň ale cítím i jakousi neprostupnost. Že si někdy vlastně nejsem jistá, co se to děje a co si kdo myslí, co kdo cítí, jestli někdo není frustrovaný. Nebo jsem frustrovaná já, ale mám obavu to sdílet, abych nenarušila to klidné a nekonfliktní klima, kterého si na naší skupině tak vážím. Chtěla bych se v naší skupině nebát konfrontací. Pro ten strach snad ani není důvod, protože se máme rádi a vzájemně se respektujeme. Stejně se ale děje, že často mlčíme. A já nevím, jestli je to proto, že jsou všichni spokojení, anebo proto, že se bojíme konfrontace, anebo je to z ohleduplnosti, anebo snad proto, že k tématu vlastně nemáme co říct.

Jak je možné, že se pak najednou všichni sebereme a padne rozhodnutí? Kdo to tentokrát vyprovokuje? Jak se dá soustředit, když někdo přijde pozdě, někdo jiný skupinu rozptyluje nějakou anekdotou, do toho jde někdo na záchod, pak si někdo musí nutně zavolat a někdo další odchází trochu dřív? Samozřejmě

se z toho výše zmíněného často sama obviňuju. A pak si občas říkám, že si to všechno navzájem odpouštíme, protože to dělá každý z nás a nikdo nemá zcela čisté svědomí, a tak se neodvážím někomu něco vytknout.

Pak se ale (zcela magicky) stane to, že se všichni najednou sebereme a všechno se to stane, všichni tam jsou, všichni všechno vědí a „děje se to“. Možná je za tím vždy nějaký skrytý dočasný vůdce, který to zrovna v tu chvíli zaštití, nějaká dočasná hvězda, jak o tom píšou v *CEDITu*.¹¹ Možná je to ve chvílích, kdy všichni cítíme, že nám jde o společnou věc, že je to pro nás všechny důležité, jako bylo to ráno v Themosu během *Bdění pro Ukrajinu*.¹²

Připadá mi inspirativní, když někdo řekne, že se odpojuje od řešení grafického zpracování webu, protože k tomu nemá co říct a s výsledkem je vždy spokojený. Nemusíme být vždy všichni u všeho. Taky mi připadá v pořádku, že se někdo odpojí od projektu, když mu nedává smysl. Ale nepřipadá mi v pořádku, že jsme dopustili, aby takový projekt začal vznikat. Záleží mi na tom, abychom si na počátku každého nového projektu pojmenovali, pro koho je čím důležitý. Možná se u toho pohádáme a zjistíme, že naše priority se třeba liší, ale pohlídáme, aby se nestalo, že k tématu vlastně nemáme co říct.

Souhlas.

Zajímalo by mě, v jakých tématech se protínáme jako skupina. Protože je někdy těžké na to přijít, možná můžeme začít tím, co nás nezajímá.
Co vás nezajímá?

11 Ondřej Slačálek. „Největším problémem je zdánlivá nehierarchie“. *CEDIT*. 2021, roč. 3, č. 7, s. 3–4.

12 Charitativní třídní livestream nazvaný *Bdění pro Ukrajinu* probíhal od 2. 3. do 5. 3. 2022 v provozní budově Národního divadla v Praze (tzv. Themos). Sestával ze vzkazů, debat a kulturního programu iniciativy Studenti pro Ukrajinu a vysílala jej Česká televize na programu ČT Art a na souvisejících online platformách.

Máme plné diáře (time management skupiny)

Krizová situace:

Hledání jakéhokoli společného termínu v tvůrčí skupině trvá průměrně 40 minut. Všichni hledají ve svých papírových i elektronických diářích. Zpravidla se po 20 minutách blížíme ke shodě, když si někdo všimne, že se díval na jiný měsíc, či dokonce rok. Celý proces se tedy od začátku opakuje. Pak vygenerujeme termín, který je až za tři roky, čímž je projekt odepsán pokud ne přímo k zániku, tak k neustálému zpochybňování: „Je to téma vůbec ještě aktuální? Zajímá nás to ještě? O čem jsme to vlastně chtěli dělat?“

Krizové scénáře:

I.

Každý si najme osobního asistenta, který má na starosti jeho agendu. Asistent synchronizovaně s asistenty ostatních členů průběžně blokuje čas pro práci ve skupině. Vzhledem k úbytku pracovní nabídky z důvodu nárůstu robotických pracovníků tak 8lidí poskytne alespoň nějaké to dobro společnosti.

II.

Vzhledem k nedostatku finančních prostředků si každý spíše než živého asistenta pořídí asistenta robotického. Vypadá podobně, také vás doprovází na schůzky, ale stačí investovat jen na začátku a pak už jste za vodou.

Pro zmírnění stresu v této velmi krizové kapitole si vám dovoluujeme nabídnout haiku:

*Po obloze pluje mrak
K večeri si dám rýži*

III.

Všichni členové 8lidí se i se svými rodinami přesunou do společného sídla mimo Prahu, kde společně hospodaří a věnují se pouze práci 8lidí. Vzdají se veškeré ostatní práce; stejně tak učiní i členové jejich rodin. Jejich obydlí se stane velkým kulturním a společenským sídlem s vlastním zemědělstvím, drobnými manufakturami a divadelním a galerijním prostorem.

Nedávno jsem se bavila se známou, jak je na tom 8lidí a co dělá. Dostala se řeč i na to, že fungování skupiny není tak úplně jednoduché, když už všichni nejsme ve škole, zakládáme rodiny atd. Známa pak jen konstatovala, že co nevidět bychom se měli přejmenovat z 8lidí na 8rodin.

IV.

Budeme věci plánovat v dlouhodobém horizontu, kdy ještě nebudeme mít diáře tak zaplněné.

V.

Shodneme se na jednom odpoledni v týdnu, kdy se budeme potkávat, většinu věcí tedy stihneme vyřešit v tomto čase, čímž se hledání termínů roztroušených po večerech stane marginálním.

VI.

Problémy s time managementem jsou široce rozšířené i mimo kulturní sféru. Pokud byste měli nápad na jakékoli jiné řešení této krize, kontaktujte nás prosím na adrese produkce@8lidi.cz. Děkujeme.

Závěr jako nerealizovaný happening

Plné diáře vytvářejí jednu z našich psychicky nejnáročnějších krizí. Jeden z „šuplíkových konceptů“ jsme nazvali „Diáře“. Probíhal by takto: 8lidí se sejde s diváky v uzavřeném divadelním sále bez oken, všichni si přineseme diáře a začneme s obecenstvím hledat společný termín, kdy se znovu sejdem na další reprízu. Představení skončí teprve tehdy, až termín nalezneme. Tento koncept dosud nebyl realizován.

Ztrácíme diváky

Krizová situace 1:

Po dlouhé době jsme našli společný termín, kdy můžeme re-prízovat novou inscenaci. Převezli jsme scénu, oprášili a jsme připraveni hrát. Máme začínat za 5 minut, ale v sále jsou jen dva diváci.

Krizová situace 2:

Po dlouhé době jsme našli společný termín, kdy můžeme re-prízovat novou inscenaci. Převezli jsme scénu, oprášili a jsme připraveni hrát. Máme začínat za 5 minut, ale v sále sedí jen diváci, kteří tuto inscenaci, i všechny naše předchozí věci, viděli už třikrát.

Vždycky když se blíží nějaká naše repríza, tak narážím na problém, že už jsem všechny své známé zval. A vzápětí se na sebe, nebo možná spíš na samotnou tu situaci, zlobím, že přece není naším cílem hrát jen pro naše známé. Jak z toho ven? Jak rozšířit okruh lidí, které by mohlo to, co děláme, zajímat?

Kolem poslední vlny covidu nastala v divadle, ve kterém pracuji jako dramaturg, panika z odlivu diváků. Myslím, že to odhalilo jeden velký problém tohoto konkrétního kamenného divadla – nijak do té doby nepěstovalo jiné formy komunikace s diváky než hraní inscenací. Nenabízelo v podstatě žádnou jinou formu zážitku než divadelní představení. Nepouštělo ven příliš informací, co se v divadle řeší, jaká témata v něm rezonují... A z toho důvodu v momentu krize, jakou je např. covid, ztrácí pozornost veřejnosti. Neděje se nám něco podobného?

Nemyslím si, že je cesta hnát to jen přes sociální síť a lépe pěstovat naše PR. Cesta je, myslím, v samotném obsahu, který můžeme nabídnout. Mám třeba fakt velkou radost z posledních dvou Educ8people¹³ a těším se na Taneční,¹⁴ díky kterým se nám hodně zajímavě rozšíří repertoár aktivit, které můžeme nabídnout. Jen pak bude důležité o všechny z nich pečovat a nenechat je usnout.

¹³ Educ8people je cyklus přednášek, v jehož rámci si zveme zajímavé hosty, kteří se s námi podělí o poznatky ze své praxe. Hosty vybíráme na základě toho, čemu se jako skupina zrovna ve své tvorbě věnujeme.

¹⁴ Projekt Taneční vychází z formy tradičních tanečních kurzů, které v Čechách každý rok absolvují tisíce mladých lidí. V našem podání budou ale určeny především pro seniory. Hodinami tance navazujeme na linii událostí, které jsou rozkročené mezi divadlem, happeningem a site-specific. Účastníky znovu provedeme základy společenských tanců (valčíkem, polkou, mazurkou, jivem a dalšími) a skrz jednotlivé tance se společně propadneme do vybraných okamžiků naší společné či osobní minulosti. Událost proběhne 19. 6. 2022 ve vršovickém kulturním domě Vzlet.

Krizový scénář:

Na posledním soustředění skupiny jsme se pokusili pojmenovat, kdo je „náš“ divák nebo kdo by jím mohl být. Vyšlo nám z toho toto:

Věční studenti
 Odborná veřejnost
 Mladí mezi 18–40 lety
 Divadelní fajnšmekři
 Lidé zajímající se o aktuální dění
 Lidé, co nemají rádi činohru
 Ne rodiny s dětmi
 Lidé, kteří obvykle do divadla nechodí
 Lidé navázaní na témata, která zpracováváme
 Naši rodiče
 Mladí, kteří se chtějí dovídat o věcech
 Divadelní obec
 Intelektuálové
 Starostliví lidé
 Lidé, kteří hledají jiný, ne-mainstreamový divadelní zážitek
 Středoškoláci
 Učitelé středoškoláků
 Lidé, kteří mají rádi intelektuální mnohohvrstevnatý humor
 Studenti DAMU
 Studenti žurnalistiky a uměleckých oborů
 Příbuzní účinkujících
 Všichni, kdo se zajímají o aktuální témata
 15+
 Regionální divák
 Mezinárodní publikum
 Zvědavý divák, který chce kriticky myslet
 Vzdělaný divák
 „Vzdělák“

Kdo jsme my?

Jsme věční studenti.
 Jsme taky odborná veřejnost.
 Jsme mladí mezi 18–40 lety.
 Jsme divadelní fajnšmekři?

Někteří z nás jsou rodiče.

Jsme lidé zajímající se o aktuální dění.

Jsme mladí, kteří se chtějí dovídat o věcech.

Jsme součástí divadelní obce.

Asi jsme intelektuálové.

Jsme starostliví lidé.

Jsme lidé, kteří hledají jiný, ne-mainstreamový divadelní zážitek.

Jsme bývalí středoškoláci.

Nejsme zatím učitelé středních škol.

Jsme lidé, kteří mají rádi intelektuální mnohovrstevnatý humor.

Jsme bývalí studenti DAMU.

Jsme ti, kdo se zajímají o aktuální témata.

Je nám 15+.

Jsme zvědaví diváci, kteří chtějí kriticky myslet.

Jsme vzdělaní diváci.

Jsme „vzděláci“.

Hrajeme tedy sami pro sebe?

**Nevíme, jak reagovat na blížící se konec světa
(skupina v dobách klimatické nouze)**



Zdroj: <https://9gag.com/gag/aD44dRB>.

Duchové 8lidí

*Milý Roberte!*¹⁵

15 Dopis je adresován Robertu Smolíkovi, scénografovi a pedagogovi na KALD DAMU.

Doufám, že jsi zdravý. Tak ti konečně odepisuju. Jak dlouho jsem na to neměla čas a teď konečně – když jsme hledali papír na podpal, náhodou jsem našla tvoji adresu. Kdoví, jestli tam ještě jsi.

Ptal ses hodně na Borise, pokud si dobře pamatuju. Měli jste ten spor okolo jičínské Pergoly, nebo jak se to tam u vás jmenuje. Boris bydlí myslím ještě pořád v krabici od bot. Ještě štěstí, že má tak velké číslo nohy, protože to tam má relativně prostorné. Zůstal věrný Zábradlí a krabici má zpravidla položenou na Anenském náměstí. Divadlo už sice nehraje, ale občas u něj člověk potká Honzu Búrka v těch LIDL botaskách, co si před lety koupil v limitované edici.

Viktorka? Tak ta rozjela s Emilkou byznys a prodávají ústřížky svých vlasů na zateplování nouzových chajdiček. Největším odběratelem byl Miroslav Krobot, ten si postavil nejluxusnější chajdu z celé kolonie na Vltavské. Pomáhal mu s ní mladý Matěj Tomšů. To asi víš, že se svými rodiči putuje po celém kraji v té rikše, co ukradli Tomášovi Procházkovi. (Stalo se to na té pověsné rvačce na Lukovské Jizvě, která se, pravda, zvrhla spíše v rabování náradí a Tomšůvic majetku, pokud jsi o tom neslyšel.) Putují a roznášejí vědění a um v oblasti stavby chajdiček, jen s tou Viktorkou a Emou si jdou na nervy kvůli té nové technologii zateplování lidskými vlasy.

Emilka se krom toho přidala k Alici a její družině, která neúnavně kope studny v brandýských meandrech a posléze pitnou vodu rozváží po předměstích snad poslední funkční dodávkou v Československu. Co do ní lejou, to fakt nechápu, ale holky si vždy uměly poradit. Měl bys je vidět, jak se na ježka ostržhaná Emilka zubí za volantem toho obřího craftera, za kterým ji je sotva vidět, a Alice se vedle ní poklidně vyhrívá u vybitých okýnek, jako by jí ty únorové třicítky vůbec nevadily.

S Ninou jsme se rozhodly nadobro opustit sklep Vinohradského divadla, které uzavřelo provoz snad jako poslední, protože se v něm objevil nuzák Cimrman a všechny děsně obtěžoval. Začaly jsme pravidelně tančit na piazzettě s místními ženami, které tam prodávají kožichy z nutrií. Celkem jsme opustily snahy obnovit pirátské vysílání podcastu Vytopené sklepy ředitelů, protože to už s náměty dílů šlo do kopru. Kdo by byl řekl, že u Buriana je furt sucho.

Erbesovi se to nedá vyčítat, ale stejně je to nesnesitelné, každý den na Národní třídě míjet jeho pozlacenou bustu s těmi kulatými brýlemi. Přeju mu jen to nejlepší, ale přesto nás v tom nemusel takhle znenadáni nechat. Však jsi o tom určitě slyšel.

Karolína, to by se ti líbilo, ta přešla na alternativní stravu a živí se výhradně kořínky, hlívou ústřičnou, která obrůstá pražské mosty, a domácím rýmovníkem. Ukazuje se, že to způsobuje lehké halucinogenní stavy, nicméně pokaždý, když ji potkám, celá září a sálá z ní taková dobrá energie, tak proč v tom nepokračovat.

A Anička? O té už hrozně dlouho nikdo neslyšel. Poté, co několikátou sezónu za sebou vyrobila snad dvanáct premiér v řadě, se její hologram vzbouřil a začal obrážet jejich vlastní reprízy a ničit scénografie. Aničku to docela vzalo, myslela si, že je se svým kyberprotějškem za dobře, a tak odkudsi vyškrabala poslední eura a zmizela na lodi. Povídá se, že doplula až do Jižní Ameriky a osvojila si tam řeč a zvyky některé z místních kočovných skupin.

Když si představím, jakou práci jsme dřív dělali a kolik úsilí jsme do toho vkládali, jsem z toho dojatá. Ale taky mi to z dnešního pohledu připadá úsměvné. Nežije se nám dnes špatně, i když se toho hodně změnilo. Je to prostě jiné. Jo, a těch Je nás 8, nebo jak jsme si to říkali. To byl takový milý koníček! Všichni jsme takové měli, i ty s tou vaší skupinkou na Letné.

Hlavně doufám, že jsi zdravý, a pokud ti ten dopis dorazí, budu se těšit na zprávy o tobě a tvojí rodině.

Zdraví

Zuzana

PS: Až budeš mluvit se svým synem Martínkem, vzpomeň si prosím na mne a přimluv se za propuštění mých drahých sester z Rudolfiny. Oba víme, že ten doživotní rozsudek byla nespravedlnost. Tvůj syn má na ministerstvu kultury a tělovýchovy velké slovo a věřím, že by jim mohl dojednat alespoň přesun do Veletržního paláce, kde, slyšela jsem, jsou podmínky pro vězně mírnější a dostávají tam najíst teplého jídla alespoň jednou denně. V této době si, Roberte, musíme pomáhat.

Literatura a další zdroje, z nichž skupina 8lidí v této polylogické úvaze především vycházela:

CZSO. „Průměrné mzdy – 3. čtvrtletí 2021“ [online]. CZSO.cz. 6. 12. 2021 [cit. 21. 8. 2022]. Dostupné z: <https://www.czso.cz/csu/czso/cr/prumerne-mzdy-3-ctvrtleti-2021>.



Činohra ND. „ND Talks: Inventura IV: Ekonomická a sociální situace lidí pracujících v divadle“ [video online]. NDTalks.cz. 28. 3. 2022 [cit. 27. 8. 2022]. Dostupné z: <https://www.ndtalks.cz/episode/kv2dcnpf>.



Fisher, Mark. „Why Hauntology?“. In: Týž. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Winchester – Washington: Zero Books, 2014, s. 25–36.

Freiburg, Johanna (ed.). *Gob Squad Reader: Gob Squad and the Impossible Attempt to Make Sense of It All*. Berlin – Nottingham: Gob Squad, 2010.

Graeber, David. *Bullshit Jobs: A Theory*. London: Penguin Books, 2019.

Graeber, David. *Fragmenty anarchistické antropologie*. Přeložil Martin Ritter. Praha: Tranzit.cz, 2012.

Kunst, Bojana. *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*. Washington: Zero Books, 2015.

Lauren, Lynne. *Simply Meditation*. New York: Sterling, 2010.

Lukeš Rybanská, Ivana. „Jsme si rovni? Tak taková budme i uvnitř organizací“. *CEDIT*. 2021, roč. 3, č. 7, s. 7–8.

Mau, Steffen. *Metrická společnost. O kvantifikaci sociální*. Přeložil Jan Petříček. Praha: Univerzita Karlova, Karolinum, 2022.

Mollison, Bill – Holmgren, David. *Permaculture One: A Perennial Agricultural System for Human Settlements*. Melbourne: Tagari Publications, 1979.

Slačálek, Ondřej. „Největším problémem je zdánlivá nehierarchie“. *CEDIT*. 2021, roč. 3, č. 7, s. 3–4.

Svoboda, Jaroslav – Svobodová, Lada. *Zelenina z ekozahrady: pro radost i soběstačnost*. Praha: Smart Press, 2018.

Tomšů, Vendula. *Do takové chudoby*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, Katedra alternativního a loutkového divadla, 2020.

Uhlová, Saša. *Hrdinové kapitalistické práce*. Praha: Cosmopolis, 2018.



8lidí debatuje o tom, co je to etika. (Ilustrace David Babka.)



Poznámky k odpovědnému divadlu

Viktor Prokop



Umístit sebe

Tváří v tvář klimatické změně

(a dalším katastrofám světových i lokálních měřítek)

zesiluje ve mně potřeba dívat se kriticky na systémy, kterých jsem součástí – které umožňují můj život a které já sám utvářím. Snažím se tak z perspektivy odpovědnosti otevřít toto téma, a především se ptát, jak si pro budoucí divadelní tvorbu adoptovat odpovědné chování.

Na počátku tohoto textu stálo odhodlání prozkoumat vztah fenoménu odpovědnosti k divadlu a případně z této výpravy přinést jeden z možných návrhů, jak se v tématu orientovat při dalším mapování.¹ Záhy jsem zjistil, že nejtěžší z celé cesty bude umístit první (výchozí) bod. Pokouším se proto přes etiku dojít až k divadlu a složitý terén zachytit ve fragmentech, nebo spíš drobných poznámkách. Na dalších stranách vás nepotká ucelený pohled, ale naopak spousta děr, rozporů a slepých uliček.²

¹ Pracovní jsem tomu začal říkat „pojmový urbanismus“.

² Možná ale další cesta bude pokračovat právě skrz ně.

- 3 Václav Vaněček, „Historické záhady našeho právníckého názvosloví“ [online]. *UJC.CAS.cz*. [cit. 31. 7. 2022]. Dostupné z: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=3692>.



- 4 Jan Sokol. *Etika, život, instituce: pokus o praktickou filosofii*. Praha: Vyšehrad, 2014, s. 83.
- 5 Historickému kontextu pojmu odpovědnost se věnuje například Dagmar Smreková a srovnává jej s pojmem *imputace* (připsání), který mu předcházela a který je dnes chápán jako jeho ekvivalent. Smreková možnost imputace, tedy připsání činu určité osobě, vnímá jako základ morální etiky a s oporou v textech Paula Ricœura pojem imputace rozvíjí tak, aby vedl k přijímání odpovědnosti ne *post factum*, ale ještě před samotným rozhodnutím. Viz: Dagmar Smreková. „Při prameňoch moderného pojmu zodpovednosti: idea imputácie“. In: Vlastimil Hála et al. *Morální odpovědnost a její aspekty*. Praha: Filosofie, 2013, s. 29–59.

Hledání nové etiky

Nejjednodušeji lze odpovědnost vnímat jako něco, co spojuje činitele s důsledky jeho jednání. Jako by odpovědnost byla pomyslné lano, které nás svazuje s tím, co děláme. (Toto „svázání“ se odráží i v jazyce například ve slovech závazek nebo povinnost.)³

Vždy souvisí s otázkami *kdo, co, vůči komu*.⁴ Jinými slovy je odpovědnost (srov. lat. *respondeo*) schopností odpovídat (někomu) za své jednání. Může figurovat retrospektivně u činu, který už se stal, nebo jako závazek, který teprve získáváme s určitou úlohou. Připisuje se nám odpovědnost v rámci našeho povolání, rodiny, okolí nebo čistě ze skutečnosti, že jsme lidé.⁵ Původně nepatrná otázka „Co je naší úlohou?“ se tak stává jednou z nejdůležitějších, které si můžeme klást.



Vůči komu a čemu mám povinnosti?

Hans Jonas se v knize *Princip odpovědnosti* (1979) zamýšlí nad tím, že jsme jako lidé s příchodem moderní techniky získali moc, která zásadně mění naši podstatu ve světě. Zásahy člověka do přírody ukazují „zranitelnost, kterou netušil nikdo před tím, než ji bylo možné poznat v již způsobených škodách“.⁶ Je proto nutné se posunout od tradiční antropocentrické etiky, která se omezovala na lidské jednání v bezprostředním okruhu

(„Čiň jiným, co si přeješ, aby oni činili tobě“;
„Podřizuj své osobní dobro dobru společnému“;
„Nejednej se svým bližním nikdy jen jako
s prostředkem, nýbrž vždy též jako s účelem,
kterým je sám o sobě“ atd.),

k etice, která si bude vědoma odpovědnosti za širší důsledky našeho jednání.⁷

„Staré předpisy etiky ‚vztahu k bližnímu‘ týkající se spravedlnosti, milosrdenství, poctivosti atd. nepochybně stále ještě ve své intimní bezprostřednosti platí pro nejbližší, každodenní oblast vzájemných lidských vztahů. Tato sféra je však zastíněna rozšiřujícím se dosahem kolektivního jednání, v němž jednájící, čin a účinek nejsou již těmi, jimiž byli v oblasti vztahu k nejbližším, a v níž je díky jejich nesmírným silám etice vnucena nová dimenze odpovědnosti, o které se jí předtím nikdy nesnilo.“⁸

Jonas proto navrhuje nový morální imperativ:⁹ „Jednej tak, aby účinky tvého jednání byly slučitelné s trváním skutečně lidského života na Zemi.“¹⁰

Skutečnost, že velkou část dějin žili lidé v opozici k přírodě, která se zdála být nezranitelná, může být jedním z důvodů, proč jsme schopni dojít s její devastací tak daleko. Právě koncept zranitelnosti¹¹ může proto podle mě osvětlit jednu z cest, jak nastavit nová pravidla. Uvažovat nad tím, o co je nutné pečovat, nám může nabídnout pohled na naše vlastní závazky ve světě. S vědomím možných důsledků našeho jednání vystupuje na povrch potřeba

6 Hans Jonas. *Princip odpovědnosti: pokus o etiku pro technologickou civilizaci*. Přeložili Zdeněk Bígl a Břetislav Horyna. Praha: OIKOYMENH, 1997, s. 27.

7 Tamtéž, s. 35.

8 Tamtéž, s. 27.

9 Rozvíjí přitom kategorický imperativ Immanuela Kanta, který se zdá být stále platný, ale pokud jej aplikujeme pouze na vztahy mezi lidmi, je nedostatečný. Snad právě vzájemným podepřením obou imperativů se nám nabízí pevnější základ pro koncipování etiky a práva.

10 H. Jonas. *Princip odpovědnosti: pokus o etiku pro technologickou civilizaci*, s. 35.

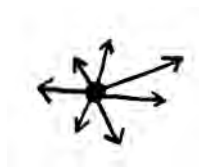
11 Pojem zranitelnosti (*vulnerability*) je velmi hojně diskutován napříč současnou etikou. Jeho zkoumání se věnují mj. Judith Butler nebo Donna J. Haraway. Viz např.: Judith Butler. „Judith Butler on Rethinking Vulnerability, Violence, Resistance“ [online]. *VersoBooks*. com. 6. 3. 2020 [cit. 31. 7. 2022]. Dostupné z: <https://www.versobooks.com/blogs/4583-judith-butler-on-rethinking-vulnerability-violence-resistance>. Dále viz: Donna J. Haraway. „(Ne)jen“ o knize *Staying with the Trouble*. *CEDIT*. 2019, roč. 1, č. 1, s. 3. Originální text viz: <https://www.artforum.com/interviews/donna-j-haraway-speaks-about-her-latest-book-63147>.



přepsat způsob, jakým přemýšlíme o světě, a nutnost nechat v etice zakořenit starost o to, co nás obklopuje – tedy starost o jiné-než-lidské entity.

„Jeden z nejurgentnějších úkolů, jaký my, smrtelná stvoření, máme, je plození nikoliv dětí, ale vzájemné příznivosti. Plození přízně mezi lidmi a ostatními živými bytostmi by se mělo stát módou, která vydrží po generace. Navrhuji negenealogické plození přízně, které se na konci tohoto století stane absolutní potřebou pro více než jedenáct miliard lidí – a již nyní je nesmírně důležité. Zajímám se o to, jak se starat o Zemi způsobem, který poskytne mezidruhé environmentální spravedlnosti prostředky, nejen cíl. Tak přemýšlím o plození přízně jako o možnosti být opravdu, upřímně pro děti – dělat děti vzácně a s láskou –, což je alternativou bláznivého pronatalistického, ale vlastně antidětského světa, ve kterém žijeme. Je to zpřítomnění sil smrtelných stvoření na zemi v odporu proti antropocénu a kapitalocénu.“¹²

12 D. J. Haraway. „(Nejen) o knize Staying with the Trouble“.



Vhodné hodnoty

Když přemýšlím nad hodnotami, představuji si „morální pól“, který k sobě přitahuje siločáry jedinců v daném systému, podobně jako je tomu v magnetickém poli.¹³ Pokud budeme uvažovat náš život jako pohyb, mělo by nás především znepokojovat, co námi hýbe. Podle jakých hodnot se řídíme a jaké hodnoty naše kultura vytváří?

13 V našem případě tak může udávat směr těm, kteří používají stejný „morální kompas“.

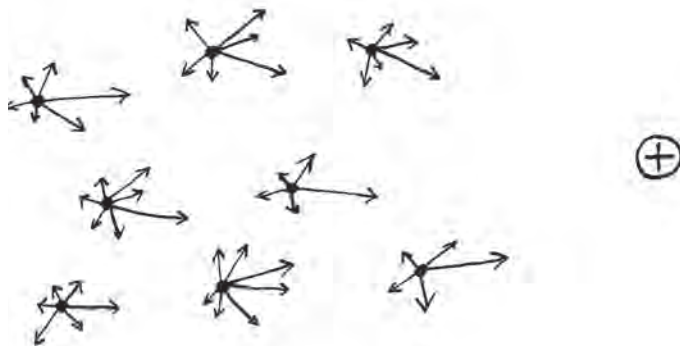
Takovou revizi hodnot navrhuje například americký filozof Holmes Rolston III: dochází k závěru, že je nutné opustit etiku životního prostředí ve smyslu pouhé aplikace etiky mezilidských vztahů na problémy životního prostředí, kdy je životní prostředí nahlíženo jako prostředek pro dosažení vlastních cílů. Musíme podle něj přijít s neantropocentrickou etikou životního prostředí,¹⁴ která by vnímala hodnotu přírody samu o sobě, tedy bez aplikování lidského hodnocení.¹⁵

¹⁴ Navazuje tak například na práci Alda Leopolda (*land ethic*).

¹⁵ Vlastimil Hála – Rudolf Kolářský. *Filosofie a ohrožená Země*. Praha: Filosofie, 2020, s. 15–35.

Zdá se, že leitmotivem „našich“ dějin bude hledání spravedlnosti. Dlouhá a bolestivá snaha o rovná práva mezi lidmi nyní jako by měla přijmout ještě další úkol – rozšířit se dál i na jiné-než-lidské entity.¹⁶ Abychom umožnili i budoucím lidem žít ve srovnatelných podmínkách, musíme pole spravedlnosti zvětšit natolik, aby dokázalo ochránit to, co nyní nedostatečnou regulací ztrácíme. Ačkoliv zde popisují především otázky týkající se životního prostředí, domnívám se, že je nutné vnímat je jako neoddelitelné od dalších strukturálních problémů, které zažíváme. Proto změna uvažování nad životním prostředím musí jít ruku v ruce s prosazováním sociální rovnosti, ale i ekonomických změn. Jak ale urychlit pomalé dějinné procesy natolik, že jejich efekt přijde dříve než prohlubující se důsledky stávající krize, zůstává neisté.

¹⁶ V tomto smyslu snad nejdále dochází objektivě orientovaná ontologie, když promýšlí svět jako vztah objektů, mezi které řadí stejně člověka, bakterie nebo knihu, kterou právě čtete.



Každý člověk přichází do světa, který už je přednastavený. Učíme se v něm žít, jeho kultura se stává naší součástí – a my ji zároveň začínáme utvářet. Volání po nové etice tak není ničím jiným než seznáním, že něco je špatně – že operujeme podle rovnic, ze kterých vypadlo několik členů a jejichž dodržováním se dopouštíme nenapravitelných škod na prostředí, ve kterém žijeme (i na nás samých). Zničením stojíme nad odkazem, který zbyl po „těch předchozích“, a před otázkou: Co chceme nechat „těm dalším“?¹⁷

17 Nakonec hlavním rozdílem v našem politickém názoru bude to, jak daleko v našich představách sahají ti další (kterým se budeme muset zodpovídat za své činy).

18 Charlton T. Lewis – Charles Short. „A Latin Dictionary“ [online]. TUFTS.edu. [cit. 10. 8. 2022]. Dostupné z: <http://www.perseus.tufts.edu/>.



19 Jaroslav Malina et al. *Antropologický slovník aneb co by mohl o člověku vědět každý člověk (s přihlédnutím k dějinám literatury a umění)*. Brno: Akademické nakladatelství CERM, 2009.

20 Nezanedbatelnou inspirací mi byla kniha *Otázka viny* od Karla Jasperse, ačkoliv na jejím základě nakonec docházím k jiným závěrům než původní autor.

Slova kultura a kultivace mají stejný základ v latinském *colo*, které znamená obdělávat / starat se / pečovat¹⁸ a které se týkalo původně zemědělské půdy; později se začalo používat i ve vztahu k člověku a jeho okolí.¹⁹

Odpovědnosti

Domnívám se, že abychom mohli s pojmem odpovědnost pracovat (a zvláště pokud na něm máme stavět etický koncept), je nejprve nutné ho vymanit z mnohoznačnosti.

Abych se v odpovědnosti mohl orientovat, začal jsem rozlišovat tři její podoby:²⁰

1

Odpovědnost faktická spojuje původce s důsledky jeho jednání na kauzální rovině. Je sumou všeho, co se stalo. Lze ji určovat pouze zpětně a jsme z ní, tak jako všichni nevševědoucí tvorové, schopni postřehnout jen zlomek. Má velice blízko ke slovu *vina*, které by snad bylo i přesnější než odpovědnost, kdyby nebylo zatěžkané pejorativním nádechem.

Díky faktické odpovědnosti jsme de facto schopni vnímat přítomnost. A přestože ji nepoznáváme nikdy celou, slouží nám při zodpovídání otázek *kdo, co, komu*.

2

Odpovědnost obecná (společenská) vzniká ve chvíli, kdy se musejí na sebe lidé spoléhat. Pokud jednáme v rámci stejných hodnot, můžeme se dělit o povinnosti. Díky důvěře, že druhý bude konat ve společný prospěch, jsme ochotni dát druhému nad námi moc.²¹ Každý z nás nese mnoho takových závazků, které ho vážou k tomu, naplňovat co nejlépe jemu svěřené úlohy.

21 To se odráží i v mottu, které použila komiksová postava Spider-Man: „S velkou mocí přichází velká odpovědnost.“

Tento typ odpovědnosti se generuje v každé skupině a umožňuje její chod. Za své činy v tomto případě odpovídám někomu druhému. Závazek je nejen slibem, ale i předpokladem, že můžu být při jeho porušení trestán.

„Je osudem každého člověka, aby byl zapředen do mocenských poměrů, jejichž prostřednictvím žije. Toto je nevyhnutelná vina všech, vina člověčenství. Této vině čelíme tím, že se zasazujeme o moc, která uskutečňuje právo, lidská práva.“²²

22 Karl Jaspers. *Otázka viny: příspěvek k německé otázce*. Přeložil Jiří Navrátil. Praha: Mladá fronta, 1969, s. 9.

Obecnou odpovědnost v rámci společnosti přisuzujeme těm, kteří jsou schopni odpovídat za své činy. Proto například u dětí odpovědnost nevymáháme. Předpokládáme, že teprve výchovou a procesem dospívání získávají větší sebekontrolu a schopnost předvídat důsledky svého jednání. S přibývajícím věkem tak (od rodičů) pomyslně přebírají odpovědnost za sebe. Předpokladem takové odpovědnosti je vědomí, které svému nositeli umožňuje volit své chování.²³

23 A především z vědomí vycházející svědomí.

3

Odpovědnost morální (osobní) je na rozdíl od ostatních nedělitelná, neboť každý za své chování musí odpovídat především sobě. Je nepřenosná a neomezená, protože je přítomná v každém okamžiku a v každém rozhodnutí nějak konat (nebo nekonat).

Nazývám ji odpovědností za sebe. Skrývá se v ní možná největší povinnost ze všech – naplňovat hodnoty, ve které věřím, a při tom se stále ptát, jestli doopravdy konám správně.

Rozlišuji tyto tři druhy odpovědnosti, protože ozřejmují její různý původ, a ke komu se vztahuje. Rád bych ještě vzpomněl na kategorii „metafyzické viny“, kterou uvažuje Karl Jaspers. A přestože se domnívám, že jeho úvaha není součástí skutečnosti, příkládám ji zde jako přání, aby tomu tak bylo: „Existuje solidarita mezi lidmi jako lidmi, v jejímž důsledku je každý spoluzodpovědný za všechno bezpráví a všechnu nespravedlnost na světě, zvláště za zločiny, k nimž dochází v jeho přítomnosti nebo s jeho vědomím. Jestliže jsem neučinil všechno, co jsem mohl, abych jim zabránil, jsem spoluvinen. Jestliže jsem nenasadil svůj život, abych zabránil zavraždění druhých, ale jen přihlížel, cítím se vinen způsobem, který nelze právně, politicky a morálně přiměřeně postihnout.“²⁴

24 K. Jaspers. *Otázka viny: příspěvek k německé otázce*, s. 9.

K odpovědnému divadlu

Konečně se dostávám k tomu, jak se to týká divadla, a asi nebude překvapením, když napíšu, že ne jinak než všeho ostatního. Přijde mi jednoduché spadnout do pasti diskuse o „umělecké odpovědnosti“, ve které bychom pravděpodobně došli k závěrům, do jakých

oblastí divadlo zasahuje a jaké úlohy by mohlo plnit, ale současně by nás taková diskuse vzdálila faktu, že odpovědnost musíme řešit celistvě jako něco, co prorůstá celým naším životem. Pokud to s ní myslíme upřímně, měla by stát daleko před rozhodnutím tvořit.

„Z perspektivy performance se tím pádem filozofie ukazuje velmi blízko umělecké praxi,“ píše Alice Koubová. „Jak umění, tak filozofie jakožto performance operují na prahu nebo na vnitřní mezi reálného a podílejí se na jeho uskutečňování. Filozofie i umění jsou součástí reality včetně té materiální a obě se touto cestou stávají rovněž součástí šířeji pojatého pojmu politiky. Jakmile slovo nebo umělecký tvar přestanou být chápány jako druhořadá, nebo naopak významná, ale nereálná reprezentace toho, co se děje ve ‚vážné‘ realitě, a prokáže se, jak moc tvarují vtělenou, zhmotněnou skutečnost, ukáže se i jejich politický rozměr v širším slova smyslu.“²⁵

Jak ale o odpovědnosti dál mluvit? Ukazuje se, že abychom jednali odpovědně, nelze si přečíst nějaký návod²⁶ ani nelze dosáhnout momentu, kdy už „dělám vše dobře“. Odpovědnost proto nemůže být statická, ale je vždy v pohybu. Je mnohem více o připravenosti neustále hledat a dělat to, co je správné.

K vědomému divadlu

„Zdá se mi, že existuje něco jako dramaturgie maior a dramaturgie minor. A ačkoli preferuji především tu minor, která se zabývá věcmi uchopitelnými v lidském měřítku, chtěla bych nyní promluvit o dramaturgii maior. Protože to je nezbytné. Protože si myslím, že dnes je to krajně nezbytné. Dramaturgii maior bychom mohli definovat jako zónu, strukturální okruh, který leží uvnitř a kolem divadelní produkce. Ale divadelní produkce ožívá až skrze interakci, skrze své publikum a skrze to, oč jde vně její vlastní

25 Barbora Liška – Jakub Liška.
„Potřebujeme tu otázku položit jinak: Rozhovor s Alicí Koubovou.“
CEDIT. 2020, roč. 2, č. 4, s. 3.

26 Nemyslím tím ovšem, že by nemělo smysl tvořit a číst návody. Naopak je to jeden z nejlepších nástrojů, jak se můžeme vzájemně vzdělávat a inspirovat k odpovědnější tvorbě. K tématu udržitelnosti doporučuji například iniciativu Theatre Green Book (theatregreenbook.com), která ve svých praktických návodech pokrývá oblasti divadelní produkce, správy budov i provozu; platformu Julie's Bicycle (julesbicycle.com), která se od roku 2007 věnuje vzdělávání o udržitelnosti v sektoru umění a na webových stránkách nabízí množství materiálů; v českém kontextu se pak tématu věnuvala například Michaela Rýgrová v knize *Udržitelné divadlo* (2014).

- 27 Marianne Van Kerkhoven.
„Divadlo je ve městě a město je
ve světě a jeho zdi jsou z kůže“.
Přeložil Jakub Liška. *CEDIT*. 2020,
roč. 2, č. 4, s. 2. Originální text viz:
<http://sarma.be/docs/3229>.



sféry. A kolem ní se rozkládá divadlo a kolem divadla se rozkládá město a kolem města, kam až jen lze dohlédnout, se rozkládá celý svět, a dokonce i obloha a všechny hvězdy na ní. Zdi, které všechny tyto okruhy spojují, jsou z kůže. Mají póry. Dýchají. A na to se občas zapomíná.“²⁷

Co řešíme dnes, bude možná za několik let naprosto přirozené. Stejně jako se nám zdá přirozené volební právo pro všechny nebo třeba třídění odpadu. Pokud součtem vektorů vznikne dostatečná síla, můžeme se brzy ocitnout v úplně jiném světě.²⁸

- 28 „Chceme-li přežít, musíme začít vyprávět jiný příběh o člověku a podle něj pak jednat. Takový příběh ale nemůže být založený pouze na alarmujících hrozbách, obviněních ze sobectví, apelu na solidaritu a hyperodpovědnost. To funguje jen krátkodobě, v modu akutního ohrožení. Naše životní paradigma musí obsahovat i nové porozumění, na čem stavět svou sebeúctu a svobodu v rámci určitých hranic, například hranic planetárních či hranic respektu, kde lze nacházet zdroje štěstí a identity, třeba díky touze žít s ostatními ve vztazích.“ Tereza Butková. „Jen sám za sebe žít nelze, říká filosofka Alice Koubová“ [online]. *Novinky.cz*. 12. 5. 2022 [cit. 10. 8. 2022]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/salon/clanek/jen-sam-za-sebe-zit-nelze-rika-filosofka-alice-koubova-40396009>.



Nabízím několik otázek, které si můžeme klást při divadelní tvorbě (avšak měly by být škálovatelné i na instituce a jiné systémy) a které si jednou snad ani nebude nutné pokládat. Umisťuji je sem jako otevřený bufet:

- Čemu se chci věnovat a proč? Čemu se v důsledku toho nebudu moct věnovat?
- Ke komu chci komunikovat? / S kým se chci o dílo podělit?
- Komu bude dílo dostupné a za jakých podmínek?
- Volím pro svůj účel správnou cestu?
- Jak se projekt pojí ke mně?
- Jaké prostředí vytvářím? Jaké vztahy projekt umožňuje?
- Jaké systémy mi umožňují tvořit? Chci je podporovat?
- Kdo je do projektu zapojen? Kdo dobrovolně a kdo nedobrovolně?
- Mají všichni možnost z projektu odejít?
- Jak jsou v týmu rozloženy svoboda a odpovědnost?
- Kde se v procesu aplikuje moc a jaké síly jí podléhají?
- Jak jsou zapojení lidé odměňováni za svou práci?
- Jaké zdroje mi umožňují dílo vytvořit? Jaká energie a materiál? Odkud pochází?
- Je tento model tvorby udržitelný? (Bylo by tímto způsobem možné tvořit nadále bez ohrožení zapojených zdrojů všech podob?)
- Jaké nové vztahy projekt umožňuje?

- Jaké jsou očekávané a pravděpodobné důsledky projektu?
- Jak se dílo vztahuje k místu a času svého vzniku?
- Jaké myšlenky, témata, koncepty dílo otevírá?
- Jak dílo vstupuje do veřejného prostoru, jak ovlivňuje veřejné mínění, diskusi?
- Jaké negativní dopady může dílo mít? Jsou přijatelné? Jde jim nějak předejít?
- Jak je dílo otevřené interakci?
- Kde leží hodnota vznikajícího díla? Co dalšího přináší?
- Jaké další náklady obnáší jeho prezentace, reprízování?
- ...
- ...
- ...

Divadlo pozitřku

Psal jsem o nacházení nových hodnot a přiznání naší odpovědnosti, psal jsem o představě světa, kde se práva rozšiřují na všechny lidi i na jiné-než-lidské entity. Rád bych se ještě na chvilku zastavil u divadelního média.

Slovo médium dokáže pojmut mnoho významů – nosič, prostředek (například komunikace), prostředí ad. – a umožňuje tak představit si, že to, o co se zde snažím a co bych rád rozvíjel, lze pojmenovat jako „kultivaci médií“. Médiiem je naše tělo i vše kolem něj. Je jím i etika, podle které seřizujeme své jednání. Kultivaci tak podléhají prostředí, ve kterých žijeme, i ta, která nám pomáhají sdílet myšlenky; je to péče o světy, které vytváříme, i o ty, které ještě nevznikly. Divadelní médium tak pro mě nepředstavuje pouze výtvar, který se prezentuje divákům, ale naopak se rozléhá daleko za něj. Obsahuje v sobě veškerou zkušenost, která díky němu mohla vzniknout, je součástí nesčetných vztahů k tomu, co bylo, je a bude.

Vše, čeho si vážíme, by mělo vzbuzovat zájem, zda to vyžaduje i naši péči. Když na otázku „Co můžeme divadlem změnit?“ odpovíme, že hlavně sebe,²⁹ není to málo. V tvorbě zakoušíme unikátní

29 V tomto smyslu se vyjádřila řada současných divadelních tvůrců z oblasti alternativního divadla (Petr Boháč, Viliam Dočolomanský, Michal Hába, Jiří Havelka, Tomáš Procházka, Lucia Repašská). Viz: Karel Král et al. „Experimentální divadlo dnes: anketa časopisu Svět a divadlo“ [online]. *SvětADivadlo*. cz. 2017 [cit. 7. 8. 2022]. Dostupné z: <https://www.svetadivadlo.cz/cz/kacena/experiment>.



30 Takovou svobodu zažíváme například i ve hře. „V herním prostoru je člověk kreativní, má šanci uvidět nové možnosti budoucnosti, testovat životní strategie, uvědomit si svá dilemata, nabýt odvahy a důrazu, a to díky klidu, který hra nabízí, a díky odpoutání se od sebe a od zaběhaných mechanismů svého fungování.“ T. Butková. „Jen sám za sebe žít nelze, říká filosofka Alice Koubová“.

31 Kultivací přitom nemyslím pouze zušlechťování k nějaké vyšší struktuře, naopak se domnívám, že je stejně nutné věřit i lidmi neřízeným modelům – protože ty podléhají silám, jež v sobě nesou mnohem bohatší zkušenost. (Jako se například les zasažený požárem sám dokáže nejlépe obnovit.) Přizvání jiných entit do našeho chápání světa nám umožňuje spatřit v divokosti stejnou komplexitu a snad i větší krásu.

svobodu, jsme u vzniku něčeho, co předtím neexistovalo.³⁰ I proto by nás mělo zajímat, jak s touto svobodou nakládat správně, jaké věci ožивovat, jaké do svých nových světů už nebrat.

Nakonec změnit sebe znamená pokaždé i změnit vše okolo. Je mým přáním, abychom divadlo vnímali jako *kultivační médium*.³¹

Jako něco, co bychom v biologii nazvali *živnou půdou*, substrátem, který poskytuje vhodné životní podmínky svým obyvatelům.

V našem případě může rozvíjet nejen entity zapojené v tvorbě a v zakoušení společné události, ale i samotné ideje, které v divadle vznikají. Divadlo jako *inkubátor*, ve kterém můžeme realizovat naše představy, promýšlet světy, které neexistují, dávat prostoru jiná pravidla. In vitro kultivovat nové podoby světa.

Změně našeho jednání vždy bude předcházet změna myšlení. Možná bude vyžadovat jiné způsoby organizace, jiné způsoby komunikace, třeba budeme potřebovat zcela odlišný typ prostoru nebo nový jazyk, který by lépe popisoval svět, ve kterém chceme žít. Některé z nástrojů máme, jiné teprve nacházíme (a některé taky opouštíme). Pokud může změna někde začít, je to právě na místech, kde máme svobodu zkusit něco nového. Kde si můžeme zkusit představit, že to je jinak.

Literatura a prameny

Butková, Tereza. „Jen sám za sebe žít nelze, říká filosofka Alice Koubová“ [online]. *Novinky.cz*. 12. 5. 2022 [cit. 10. 8. 2022]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/salon/clanek/jen-sam-za-sebe-zit-nelze-rika-filosofka-alice-koubova-40396009>.



Butler, Judith. „Judith Butler on Rethinking Vulnerability, Violence, Resistance“ [online]. *VersoBooks.com*. 6. 3. 2020 [cit. 31. 7. 2022]. Dostupné z: <https://www.versobooks.com/blogs/4583-judith-butler-on-rethinking-vulnerability-violence-resistance>.



Hála, Vlastimil – Kolářský, Rudolf. *Filosofie a ohrožená Země*. Praha: Filosofia, 2020.

Haraway, Donna J. „(Nejen) o knize Staying with the Trouble“. *CEDIT*. 2019, roč. 1, č. 1, s. 3.

Jaspers, Karl. *Otázka viny: příspěvek k německé otázce*. Přeložil Jiří Navrátil. Praha: Mladá fronta, 1969.

Jonas, Hans. *Princip odpovědnosti: pokus o etiku pro technologickou civilizaci*. Přeložili Zdeněk Bígl a Břetislav Horyna. Praha: OIKOYMENH, 1997.

Kerkhoven, Marianne Van. „Divadlo je ve městě a město je ve světě a jeho zdi jsou z kůže“. Přeložil Jakub Liška. *CEDIT*. 2020, roč. 2, č. 4, s. 2.

Král, Karel et al. „Experimentální divadlo dnes: anketa časopisu Svět a divadlo“ [online]. *SvetADivadlo.cz*. 2017 [cit. 7. 8. 2022]. Dostupné z: <https://www.svetadivadlo.cz/cz/kacena/experiment>.



Lewis, Charlton T. – Short, Charles. „A Latin Dictionary“ [online]. *TUFTS.edu*. [cit. 10. 8. 2022]. Dostupné z: <http://www.perseus.tufts.edu/>.



Liška, Barbora – Liška, Jakub. „Potřebujeme tu otázku položit jinak: Rozhovor s Alicí Koubovou“. *CEDIT*. 2020, roč. 2, č. 4, s. 3–7.

Malina, Jaroslav et al. *Antropologický slovník aneb co by mohl o člověku vědět každý člověk (s přihlédnutím k dějinám literatury a umění)*. Brno: Akademické nakladatelství CERM, 2009.

Smreková, Dagmar. „Pri prameňoch moderného pojmu zodpovednosti: idea imputácie“. In: Hála, Vlastimil et al. *Morální odpovědnost a její aspekty*. Praha: Filosofia, 2013.

Sokol, Jan. *Etika, život, instituce: pokus o praktickou filosofii*. Praha: Vyšehrad, 2014.

Vaněček, Václav. „Historické záhady našeho právníckého názvosloví“ [online]. *UJC. CAS.cz*. [cit. 31. 7. 2022]. Dostupné z: <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=3692>.





Rozkrývání etické topologie participativního přístupu k divadlu

Lukáš Brychta

Následující text nabídne úvahu nad etickými otázkami, které mohou vyvstávat při realizaci participativních divadelních projektů. Pokusím se zde nastínit možné roviny pohledu, na kterých můžeme o etice v divadelní praxi uvažovat. Jako odrazový můstek pro tyto úvahy může posloužit tematizovaná analýza performance Mariny Abramović *Rhythm 0*¹ od Eriky Fischer-Lichte z jejího textu *The Art of Spectatorship* (Umění diváctví, 2016).² Autorka popisuje dějinám výtvarného a živého umění³ všeobecně známou situaci, kdy Abramović nabídla návštěvníkům akce své vlastní tělo a k tomu jim na stůl v galerii nachystala 72 předmětů, které mohli dle své vůle na toto tělo použít. Ona sama byla po celou dobu události pasivní a na žádný z podnětů či akcí, které vůči ní návštěvníci realizovali, nijak nereagovala.⁴ Podstatné může být, že většina těchto akcí byla spíše invazivní, někdy i agresivní povahy: účastníci jí rozstříhali oblečení, pomalovali ji, řezali ji do kůže, tahali ji za vlasy, svazovali ji apod. Celá performance byla ukončena diváčkou a následně institucionální

¹ *Rhythm 0*. Marina Abramović a Studio Morra, Neapol, 1974.

² Není-li uvedeno jinak, z anglického originálu pracovně přeložil L. B. Viz: Erika Fischer-Lichte. „The Art of Spectatorship“. *Journal of Contemporary Drama in English*. 2016, roč. 4, č. 1, s. 164–179.

³ Termínem *živé umění* (live art) zde odkazuji k širšímu pojetí událostí různého typu, které se vyznačují živým setkáním přítomných účastníků a které jsou pořádajícím umělcem rámcovány jako umělecké dílo; je možné mezi ně počítat jak divadelní představení, tak výtvarné akce, koncerty apod. Více viz např.: Nick Kaye. „Introduction: Live Art: Definition and Documentation“. *Contemporary Theatre Review*. 1994, roč. 2, č. 2, s. 1–7.

⁴ Dále v textu se budu držet označení *událost* pro celou performance a slovo *akce* budu používat pro konkrétní činy, které někteří z účastníků realizovali.

5 Pro srovnání viz: Mary Richards. *Marina Abramović*. London – New York: Routledge, 2010; či Frazer Ward. *No Innocent Bystanders: Performance Art and Audience*. Hannover [NH]: Dartmouth College Press, 2012. Výpovědi se rozcházejí v tom, zda byla pistole nabitá, nabitá slepými náboji, či nenabitá.

6 E. Fischer-Lichte. „The Art of Spectatorship“, s. 174.

7 Více viz např.: Erika Fischer-Lichte. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011, s. 252–259; pro srovnání shrnutí původního termínu např.: Radek Chlup. „Struktura a antistruktura: Rituál v pojetí Victora Turnera I“. *Religio: Revue pro religionistiku*. 2005, roč. 13, č. 1, s. 3–27; či obecnější nahlédnutí na termín viz: Arpad Szakolczai. „Liminality and Experience: Structuring Transitory Situations and Transformative Events“. *International Political Anthropology*. 2009, roč. 2, č. 1, s. 141–172.

8 E. Fischer-Lichte. „The Art of Spectatorship“, s. 175.

9 *Tamtéž*.

(galeristovou) intervencí ve chvíli, kdy jeden z návštěvníků přiložil Abramović pistoli k hlavě.⁵

Fischer-Lichte považuje *Rhythm 0* za vhodný modelový příklad pro úvahu nad tím, jakým způsobem v sobě živé umění spojuje estetický a etický postoj. Při zkoumané události totiž „každý účastník vnímal sám sebe jako subjekt, který není ani plně autonomní, ani plně podmíněný ostatními, jako subjekt, který sdílí zodpovědnost za situaci, již nemusel vytvořit, ale již se účastní“.⁶ Konkrétně se Fischer-Lichte ve své úvaze vztahuje k očekávání, že někdo z návštěvníků bude intervenovat ve prospěch umělkyně, tedy obecněji řečeno, že mezi návštěvníky dojde k vyjednávání o tom, co je vhodné s Abramović provádět, a co již nikoli. Součástí performance bylo postupně budované napětí – a nikoli bez zajímavosti může být fakt, že se vytvářelo primárně v důsledku interakce mezi návštěvníky a až sekundárně skrze akci umělkyně (spočívající v tomto případě v systematickém nereagování na podněty).

Toto napětí označuje Fischer-Lichte za liminální, respektive vedoucí k liminální situaci.⁷ Návštěvníci si podle autorky nemohli být jisti, zda mají dále zůstat v pozici diváků, přičemž tuto pozici autorka ztotožňuje se zaujetím voyeurského postoje, jehož podstatu – v případě zde zkoumaného díla – vidí v pasivním přihlížení eticky problematickému jednání. Takto nahlédnuté diváctví následně označuje za postoj, který spočívá v zachovávaní „čistě estetického přístupu“,⁸ a každého účastníka, který by takový přístup ve výše popsané situaci zaujal, vnímá jako spoluzodpovědného za to, co se odehrává, jinými slovy ho označuje za *spolupachatele* trýznění umělkyně. Závěrem konstatuje, že setrávání v tomto výhradně estetickém přístupu je v popisované situaci neetické, jelikož diváctví nikdy nemůže být odpoutáno od etických a sociálních souvislostí,⁹ které by v tomto případě měly účastníky nutit zasáhnout.

Jak můžeme vidět, autorka se věnuje poměrně extrémní situaci, o kterou svou argumentaci opírá a která se zdá poměrně jednoznačná. Je zcela v pořádku v tomto případě do průběhu díla jakožto divák intervenovat a přerušit ho. Tato divácká

intervence je ve vnímání Fischer-Lichte eticky vhodná, dokonce nezbytná, a je nadřazena estetickému vnímání. Osobně se ovšem domnívám, že odpověď nemusí být takto jednoznačná a že vzájemný vztah mezi estetikou a etikou nemusí být vnímán výlučně jen způsobem, který popisuje Fischer-Lichte, což se pokusím nastínit dále v textu. Abychom ovšem mohli zde nabídnutý příklad *Rhythm 0* akceptovat i pro divadelní oblast, zmínil bych nejdříve, že danou událost včetně popisované situace můžeme – i když pochází z oblasti performance art – považovat v její obecnosti za běžnou situaci vznikající i během jakéhokoli divadelního představení. Pokud za konstitutivní minimum divadelního představení budeme považovat divadelní akt (aktuálně probíhající zpětnovazební vztah mezi hercem a divákem), můžeme tvrdit, že se realizoval i v popisovaném případě skrze vzájemnou interakci zúčastněných osob, přičemž některé přejímaly funkci diváků (recipovaly probíhající) a jiné funkci herců (vykonávaly recipované). Specifickou roli v tomto případě zastávala Abramović, která svou přítomností a celkovým dramaturgickým rámcem vytvářela podmínky pro možnou participaci ostatních účastníků. Jádrem situace tak tvořili právě všichni ostatní účastníci, kteří svými akcemi (jednáním i nejednáním) prozkoumávali možné podoby vlastního zapojení, jeho limity i vlastní vztah k němu. V tomto ohledu můžeme tvrdit, že se v průběhu celé performance realizoval shodný typ mediálního kontaktu jako při divadelním představení, i když kontext celé události ji rámcuje¹⁰ jakožto výtvarnou performance.¹¹

Zcela souhlasím s Fischer-Lichte v tom, že divácké vnímání nemůže být odpoutáno od etických a sociálních souvislostí. Na druhou stranu ovšem při vlastním uvažování o diváctví nedocházím k tomu, že by se muselo jednat o kategorie, které jsou v rozporu s estetickým vnímáním, respektive se domnívám, že vztah těchto kategorií může být vrstevnatější, než naznačuje výše představená úvaha. Jako výchozí bod nám může posloužit konstatování, že každé divadelní představení je ze své mediální podstaty *sociální situací* (tj. jedná se o setkání dvou a více osob) a tato situace – ostatně

¹⁰ Odkazuji se zde k termínu Ervinga Goffmana *frame (framing)*, který překládám nikoli jako rám (rámování), ale jako rámec (rámcování).

¹¹ Více se tomuto tématu věnuji ve své disertační práci, konkrétně v podkapitole „Mezi divadlem a performance“. Lukáš Brychta. *Divák na hraně hry a každodennosti: K teoretickým náhledům na diváctví v divadle*. Disertační práce. Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra teorie a kritiky, 2021, s. 58–65.

jako jakákoli jiná – je definována skrze svůj kontext, aktuální průběh a kulturní, sociální i osobnostní vybavení přítomných účastníků. Jednoduše řečeno, aby se mohlo jednat o divadelní událost, musí ji za takovou všichni zúčastnění považovat a zároveň sdílet shodné povědomí o tom, co to pro ně znamená, z čehož je pro nás aktuálně nejpodstatnější, že vědí, jakým způsobem mají v takto rozpoznané situaci jednat.

Budeme-li vycházet z rozdělení funkcí během divadelního představení na hereckou a diváckou,¹² pak s každou z nich se v důsledku převládajícího kulturního úzu pojí poměrně striktní distribuce iniciativy v průběhu představení. Nositeli inscenace – tj. těmi z účastníků, kteří mají povědomí o tom, co se má během představení odehrát – bývají v naprosté většině případů ti, kteří zároveň zastávají hereckou funkci. A naopak ti, kteří jsou situováni i se sami situují jako diváci, upozadují své reakce (neruší průběh představení) a limitují je na konsensuální akce (z nejrozšířenějších uveďme potlesk). Diváci jsou s pomocí nejrůznějších konvenčních prostředků (oddělené prostory pro hru a vnímání, setrvání v sedě na určeném místě, zhasnutí prostoru pro vnímání apod.) udržováni od probíhajících hereckých akcí v (estetické) distanci¹³ a inherentní zpětnovazebnost sdílené situace se realizuje do značné míry podprahově, ve většině případů není nijak tematizovaná. Pokud konkrétní inscenace akcentují latentní interaktivitu zpětnovazebního kontaktu, tj. snaží se více zapojit diváky (většinou prostřednictvím podnětů vycházejících od herců), musí zároveň explicitně či implicitně komunikovat, jakým způsobem má toto zapojení probíhat. Diváci nemají znalost inscenace (ve smyslu koncepčního rámce představení), nevědí, co se od nich očekává ani jakým způsobem mají očekávaného docílit. Je-li cílem inscenátorů dosáhnout u diváků v konkrétním momentu určité akce, musí být tento záměr dostatečně srozumitelně artikulován.

Pokud bychom tuto tezi aplikovali na situaci z *Rhythm 0*, měla by být akce s přiložením pistole k hlavě provedena tak,

12 Jedná se o teoretický přístup, který uvažuje nad diváky a herci nikoli jako nad dopředu definovanými rolemi, ale jako nad funkcemi, které vznikají skrze ustavování divadelního média. Více např.: L. Brychta, *Divák na hraně hry a každodennosti*, s. 123–137.

13 Distance jako koncept obecné estetiky viz např.: Edward Bullough, „Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip“, Přeložil Zdeněk Böhm, *Estetika*. 1995, roč. 32, č. 1, s. 10–30; či Vlastimil Zuska, *Mimésis – Fikce – Distance: K estetice XX. století*, Praha: Triton, 2002.

aby bylo okolostojícím srozumitelné, že se jedná o moment, v němž je očekávána jejich aktivita. Můžeme předpokládat, že v popsaném případě byla tímto způsobem daným účastníkem realizována (jinými slovy, že svou akci neplánoval eskalovat a očekával, že se do probíhající situace vloží někdo další), či se mohlo jednat o případ, kdy samotná akce přiložení pistole k hlavě umělkyně byla dostatečnou výzvou k návazné akci některého z účastníků. V obou případech by se ovšem jednalo o reakci, která by se stala organickou součástí díla: nenarušovala by je, ale dále rozváděla. To však – dle dostupných zpráv – nebyl případ *Rhythm 0*. Popisovaný zásah ze strany účastníka celou událost, průběh uměleckého díla, ukončil. Můžeme se tedy ptát, v čem se tato situace liší od příkladu postulovaného Edwardem Bulloughem,¹⁴ v rámci něhož divák intervenuje do scény, během které Othello rdousí Desdemonu. Autor ho používá pro ilustraci ztráty estetické distance, tedy momentu, v němž divák (řečeno s Mukařovským) přejde z estetického postoje do postoje praktického¹⁵ a začne probíhající dění považovat za reálné, a nikoli za pouze *hrané*. Takovýto divák se dostává do poddistancovaného stavu, ztrácí vazbu na adekvátní vnímání probíhajícího dění a jeho reakci tak můžeme vnímat jako v lepším případě zmatečnou, v horším patologickou. V každém případě pro něj již neplatí rámcování situace jakožto divadelního představení, ale jako skutečnosti, ve které musí dle svého (etického) mínění jednat, tj. zasáhnout.

14 E. Bullough. „Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip“.

15 Mukařovský skrze rozlišování jednotlivých postojů nabízí tezi, že můžeme ke shodným jevům či předmětům přistupovat skrze odlišné postoje a tím zcela proměňovat způsob, jakým se k nim vztahujeme i jak jednáme. Více viz např.: Jan Mukařovský. „Význam estetiky“. In: Jan Mukařovský – Miroslav Červenka – Milan Jankovič. *Studie I*. Brno: Host, 2007, s. 63–75.

V případě *Rhythm 0* můžeme dojít ke dvěma závěrům. Buď se ze strany daného účastníka jednalo o neadekvátní reakci, o nevhodnou interpretaci probíhajícího dění, na jejímž základě účastník toto dění přerámcoval a nevhodně do něj intervenoval (z tohoto hlediska zaujímáme pozici, která připisuje zodpovědnost autorce události a její dramaturgii, podle níž se součástí vytvářeného díla může stát i využití pistole jako nástroje pro interakci), anebo se jednalo o nezvládnutí celkové dramaturgie autorkou, která nabídla účastníkům prostředky, jež dále neumožňovaly udržení adekvátního rámce události (v tomto případě bychom

vycházeli z předpokladu, že vážné zranění lidské bytosti či dokonce její smrt – i když dobrovolná – nejsou v naší kultuře obhajitelnými prostředky využitelnými pro tvorbu uměleckých děl). Druhý případ je možné chápat taktéž jako autorčin záměr: chtěla testovat limity účastnické participace a dovést performance k momentu, v němž nebude dále udržitelná. V takovém případě se ovšem celá událost zhroutí, přestane být sama sebou a stává se událostí jiného typu. Pro perspektivu, kterou zkoumám v tomto textu, je nepodstatné, zda se v případě *Rhythm 0* jednalo o autorský záměr, či nikoli. Důležité zůstává, že se v tomto momentu událost stala něčím jiným: nešlo už o umělecké dílo, ale o praktickou akci „zachraňme Abramovič“.

Nyní se můžeme vrátit k úvaze, kterou k tomuto případu nabízí Fischer-Lichte. Pro začátek ovšem uvažme, že autorka není v mnoha svých textech příliš jednoznačná v tom, co přesně míní,¹⁶ což se týká i zde rozebíraného příkladu. Z jejích výroků můžeme vyvozovat, že proti sobě staví estetické a etické vnímání – konkrétně se můžeme domnívat, že ve svém uvažování nabízí hypotetickým divákům buď možnost probíhající dění distancovaně vnímat (což nazývá estetickým postojem), anebo se do něho aktivně zapojovat (v důsledku převážení etického náhledu). Tím ovšem v logice věci, jak ji Fischer-Lichte nabízí, ztrácí účastník estetickou distanci a přistupuje k situaci prakticky (což sama autorka zmiňuje). Etika v takovém případě přejímá řídicí funkci nad estetikou, dostává se nad ni hierarchicky výše – a zdá se, že v tomto myšlenkovém modelu nezbyvá prostor pro koexistenci obou přístupů. Na jiném místě ovšem autorka prohlašuje, že diváctví nemůže být čistě estetickou záležitostí, ale že je nezbytně nutně propojeno s etickým a sociálním kontextem. Tento názor stojí evidentně v rozporu s výše popsaným binárním vnímáním vztahu estetiky a etiky, čímž se celý nabízený model znejasňuje. Osobně se domnívám, že v tomto bodě autorku ke zmíněné nejednoznačnosti vedlo nedůsledné rozlišování toho, na jakých rovinách se estetika a etika během popisované situace realizují.

16 Viz např.: Alice Koubová. „Filosofické aspekty Estetiky performativity Eriky Fischer-Lichte“. *Theatralia*. 2020, roč. 23, č. 2, s. 13–29; kritika jejího pojetí živosti kupř. viz: L. Brychta. *Divák na hraně hry a každodennosti*, s. 31–35.

Bylo již řečeno, že divadelní představení je ve své podstatě běžnou sociální situací, která je zároveň rámcována jakožto divadelní událost. Interpretace probíhajícího dění je tímto rámcem zásadně ovlivněna: z pozice diváků reagujeme na dění jiným způsobem, než bychom reagovali, pokud bychom je vnímali v každodenním kontextu. Spolu s tím ovšem probíhající dění stále vnímáme v kontextu aktuálně žitého rámce, tj. rozumíme tomu, co se odehrává, s pomocí naší každodenní zkušenosti (bazálně řečeno, při vnímání *Rhythm* O víme, co je pistole a jaký důsledek může mít její použití vůči umělkyni). Výsledkem je, že během divadelního představení dochází ke spolupůsobení několika rámců;¹⁷ nyní pro zjednodušení můžeme tvrdit, že rámce každodenního a divadelního. Každodenní rámec v sobě obsahuje naše povědomí o etickém a sociálním kontextu, jak o nich hovoří Fischer-Lichte. Toto povědomí nám umožňuje interpretovat vnímané dění (např. průběh představení či jiné události) a zasazovat je do širšího žitého kontextu (tj. vztahovat ho k naší zkušenosti, kultuře, ve které žijeme atp.). Divadelní rámec vytváří mentální prostor, uvnitř něhož mohou konkrétní akce získávat nové významy s různě silnou vazbou na významy každodenní. Ve většině případů budou tyto vymoňující se významy kopírovat naše běžné interpretace či se o ně výrazně opírat, ale mohou se objevit i významy zcela nové. Využití pistole např. při snaze někoho k něčemu přesvědčit se může vzhledem ke každodennímu kontextu zdát přehnané, ovšem v rámci určité umělé události (dětské hry či divadelního představení) se může jednat o prostředek zcela legitimní a adekvátní. Vytvářený fikční svět zkrátka konstruuje svá vlastní pravidla a tím postuluje i určité způsoby jednání všech zúčastněných.

V případě othellovské situace vnímáme skrze naši každodennost, co uškrcení Desdemony znamená: titulní postavu tedy můžeme za její akci odsoudit, či ji v jejím zoufalství chápat atp., ale zároveň rozumíme tomu, že z pozice diváků není naším údělem převzít iniciativu a „oběť“ zachraňovat. Do značné míry je to dáno inscenační tradicí, použitými inscenačními

17 Více k teorii rámcování viz: Erving Goffman. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experiences*. Boston: Northeastern University Press, 1986; přímá aplikace na divadelní kontext např.: Gareth White. *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation*. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2013.

prostředky i tím, že víme, že samotný násilný akt je prováděn jistou zkratkou, nerealizuje se – vzhledem ke každodennosti – skutečně. Oproti tomu v *Rhythm* Ovyžívala Abramović jako svůj materiál samu skutečnost, akce řezání do umělkyně byla důsledným řezáním do její kůže. V tomto kontextu je pochopitelné, že účastníci mohli předpokládat, že i očekávaný výstřel bude skutečný a povede za splnění určitých podmínek k performerčině smrti. V kulturním a etickém každodenním kontextu bychom považovali takovou akci za zcela nepřipustnou, trestnou, a tedy vyžadující intervenci. Pokud bychom chtěli přistoupit na fakt, že v autorkou vytvořeném uměleckém rámci by se jednalo o legitimní prostředek (bylo by podle ní v pořádku využít i variantu s vlastním usmrcením), nadřazený každodenní rámeček tuto variantu nepřipouští. V důsledku takto striktního každodenního vnímání došlo ke zhroucení uměleckého rámce a k převážení praktického postoje účastníků. Z hlediska každodenního rámce byla intervence zcela v pořádku, z hlediska rámce divadelního (uměleckého) to již tak jednoznačně být nemusí.

Podíváme-li se nyní na vzájemný vztah estetiky a etiky, vidíme, že ho můžeme sledovat v rovině vztahu jednotlivých rámců, tedy že běžně žitá etika některých účastníků události dále neumožňuje vnímat probíhající dění jakožto estetické (umělé) – a uplatní na ně kritéria každodennosti. Tím se však dané dílo ukončí a probíhající událost začne existovat (je vnímána) v odlišném kontextu, což je případ situace popsané Erikou Fischer-Lichte. Ta se ovšem nijak nevěnuje všem předcházejícím akcím prováděným účastníky, jakkoli tyto akce nabízejí neméně podnětný materiál pro úvahy nad vztahem estetiky a etiky. Tato ve většině případů a do různé míry násilná jednání vůči umělkyni se realizovala uvnitř rámce umělecké události, a i když využívala nesymbolické prostředky, nevedla k rozpuštění tohoto rámce. Jednotliví účastníci je mohli ve svém vnímání konfrontovat s každodenními etickými standardy, ale jejich provedení respektovalo autorkou nastavený rámeček události a prostředky, které se pro ni rozhodla využít. Tyto případy můžeme považovat

za synergické z hlediska estetiky a etiky, jelikož spojovaly oba postoje (nyní v jiném smyslu, než jak o nich uvažuje Fischer-Lichte). Etika se v nich realizovala na rovině posuzování probíhajících akcí, úvahami o nabídnutých prostředcích a kontextualizací celé události. Toto jsou etické otázky potenciálně spjaté s jakoukoli divadelní produkcí. Vzhledem ke specifické, značně participativní povaze této konkrétní probírané události se ovšem otevírá další rovina možných etických otázek souvisejících se vztahem mezi tvůrcem události a jejími účastníky. Konkrétně se jedná o to, jaké akce jsou skrze událost účastníkům nabízeny (v jiných případech jim mohou být dokonce nuceny) a do jakých pozic je tyto akce staví.

Zásadní otázkou v případě *Rhythm 0* tak může být celkový rámec, který Abramović vytvořila. Pokud účastníkům připravila nástroje, kterými ji mohli týrat, můžeme předpokládat, že si byla vědoma toho, že jich s největší pravděpodobností využijí na maximum, respektive je tímto svým výběrem k jejich užití do jisté míry sama vybídla. Argument, že jich neměli využít, jelikož je takové jednání neetické, vychází z každodenního kontextu, ale není již zcela platný z hlediska vytvářeného kontextu uměleckého. Autorka učinila určitá rozhodnutí, která účastníky stavěla do konkrétních pozic, a tento argument předpokládá, že by je měli účastníci odmítnout a tím odmítnout i celé dílo. Zde diskutovaný příklad otevírá z hlediska participativních uměleckých tvarů složitou a nadmíru zajímavou otázku po distribuci zodpovědnosti za akce v průběhu uměleckého díla. V jakém momentě má ještě za průběh události zodpovědnost autorka, v jakém účastníci a kdy je tato zodpovědnost neukotvená, konstruovaná ze vzájemných interakcí? Můžeme se pouze domnívat, nakolik bylo cílem autorky dovést celou událost do bodu, kdy se sama do sebe zhroutí, tj. přestane v důsledku odmítnutí ze strany účastníků existovat, a přerámčuje se jakožto událost jiného typu. Specifickou okolností také je, že iniciativa byla přenechána účastníkům a intervence díky tomu byla vedena účastníkem (tím, který akci přerušil) vůči jinému

účastníkovi (tomu, který přiložil Abramović pistoli k hlavě). Pokud by akci s pistolí prováděl účinkující (tedy někdo známý celkového dramaturgického rámce, a tím pádem reprezentant inscenace) vůči jinému účinkujícímu, pravděpodobně by došlo i k jejímu odlišnému vyhodnocení. Zodpovědnost za celkový rámec ovšem ve většině případů přísluší autorům uměleckých děl – a v tomto případě se můžeme ptát po etičnosti rámce celé události, tedy po adekvátnosti toho, že se autorka události situuje do pozice oběti, které bude v důsledku podmínek (které sama vytvořila) ubližováno a kterou bude třeba zachránit.

Vztah estetiky a etiky tak lze vnímat na několika rovinách. Jednou z nich může být ono převážení etiky nad estetikou, praktického postoje nad estetickým, což se může projevit např. zachraňováním někoho, zabraňováním mu v určité akci, která je pro mě jakožto vnímajícího již neúnosná (nedokážu ji začlenit do svého estetického vnímání, a proto ji začínám vnímat jakožto každodenní, i když pravděpodobně značně nestandardní). V takovém případě ovšem dochází k ukončení dané situace jakožto uměleckého díla a k jejímu přerámcování. Jiným případem může být udržení divadelního (či obecně umělého, resp. uměleckého) rámce a realizace etického uvažování uvnitř něho. Toto uvažování se může realizovat v rovině interpretace vnímaného dění diváky, což je poměrně častý jev, i – pokud k tomu konkrétní dílo vybízí – v rovině vlastní participace na probíhajícím dění. V druhém případě vznikají konstruované situace, které po účastnících mohou vyžadovat určitá etická rozhodnutí; ovšem jejich řešení nespočívá ve zrušení divadelního rámce, realizují se totiž právě uvnitř něho. V tomto případě můžeme uvažovat i o etickém rozměru konstrukce takových situací, a to s ohledem na jejich tvůrce, tj. ptát se, zda a případně nakolik je eticky problematické, že vznikají, a jaké mají pro své účastníky důsledky.

Literatura

- Brychta, Lukáš. *Divák na hraně hry a každodennosti: K teoretickým náhledům na diváctví v divadle*. Disertační práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, Katedra teorie a kritiky, 2021.
- Bullough, Edward. „Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip“. Přeložil Zdeněk Böhm. *Estetika*. 1995, roč. 32, č. 1, s. 10–30.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na Konáři, 2011.
- Fischer-Lichte, Erika. „The Art of Spectatorship“. *Journal of Contemporary Drama in English*. 2016, roč. 4, č. 1, s. 164–179.
- Goffman, Erving. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experiences*. Boston: Northeastern University Press, 1986.
- Chlup, Radek. „Struktura a antistruktura: Rituál v pojetí Victora Turnera I“. *Religio: Revue pro religionistiku*. 2005, roč. 13, č. 1, s. 3–27.
- Kaye, Nick. „Introduction: Live Art: Definition and Documentation“. *Contemporary Theatre Review*. 1994, roč. 2, č. 2, s. 1–7.
- Koubová, Alice. „Filosofické aspekty Estetiky performativity Eriky Fischer-Lichte“. *Theatralia*. 2020, roč. 23, č. 2, s. 13–29.
- Mukařovský, Jan. „Význam estetiky“. In: Mukařovský, Jan – Červenka, Miroslav – Jankovič, Milan. *Studie I*. 2. vydání. Brno: Host, 2007, s. 63–75.
- Richards, Mary. *Marina Abramović*. London – New York: Routledge, 2010.
- Szokolczai, Arpad. „Liminality and Experience: Structuring Transitory Situations and Transformative Events“. *International Political Anthropology*. 2009, roč. 2, č. 1, s. 141–172.
- Ward, Frazer. *No Innocent Bystanders: Performance Art and Audience*. Hannover [NH]: Dartmouth College Press, 2012.
- White, Gareth. *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation*. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Zuska, Vlastimil. *Mimésis – Fikce – Distance: K estetice XX. století*. Praha: Triton, 2002.



HLEDÁNÍ NOVÉHO KONZERVATISMU

Pokus o pojmenování napětí mezi generacemi v debatě o uměleckém vzdělávání

Jaroslav Jurečka

Tak úplně předně by mě zajímalo, proč mluvíte o konzervatismu? Mám dojem, že celá diskuse o divadle a vzdělávání, která se rozhořela po vystoupení iniciativy NE!MUSÍŠ TO VYDRŽET na DAMU, dosud operuje spíše s pojmy, jako je etika nebo morálka, zatímco vy začínáte svůj příspěvek dost vágním pojmem...

Konzervatismus v obecnějším smyslu představuje světonázor, který se snaží uchovat pravidla vyplývající z dosud známého fungování společnosti proti zásahu zvenčí – ať už politickému, nebo třeba technologickému. Ten se mění od společnosti ke společnosti a také z generace na generaci (sotva bychom mohli postavit rovnítko mezi konzervatismus britský a maďarský nebo ruský). Při současném společenském dění, které mimo jiné reprezentují i eticky problematické kauzy v divadelnictví a uměleckém školství, jejichž počet a charakter se postupně rozrůstá, je podle mě potřeba vést diskusi o hájených hodnotách, protože kolem nich se část společenské rozpravy točí. Tento esej v dialogu se pokouší objasnit některé z postojů generace, k níž přísluším, a zasadit je do kontextu – dialog tu slouží jako pomocná forma pro autora, otevírá možnost pokračování rozhovoru i přes ostrý nesouhlas druhé strany.

Nechápu, kde berete mandát k tomu, abyste mluvil za celou generaci – a vůbec, o jakou generaci jde?

Nemohu mluvit za celou generaci, ale mohu popsat vlastní názory a jejich formování s vědomím, že mnohé z nich sdílím s generačními soukmenovci. Tato generace se narodila po konci komunistické totality: mluvit o generacích Y či Z v zemích bývalého východního bloku je trochu ošidné, pracovně bych ji nazval podle nejsilnějšího kulturního fenoménu jejich dětství a dospívání jako českou generaci Harryho Pottera. Jsou to potomci husákovského babyboomu (který není totožný s poválečným babyboomem ve Spojených státech, z čehož pramení komplikace s přejímáním amerického pojmenování generací). Narodili se cca 1991–1998, proti generaci o pár let mladší se mohou vymezit právě tím, že vyrostli ještě na knize, nikoliv už na sociálních sítích. Jejich zkušenost se světem se zakládá na několika určujících událostech, jako je vstup ČR do Severoatlantické aliance, vstup ČR do Evropské unie nebo obecně nástup internetu a postupně i sociálních sítí, který mohli vnímat kromě vlastní uživatelské zkušenosti také jako katalyzátor událostí afrických a blízkovýchodních revolucí Arabského jara (2010–2012). A také, tentokrát již pohledem zbaveným idealismu, jako součást Johnsonovy kampaně referenda o brexitu (2016). Vstup do Evropské unie zažila tato generace ještě v dětství, a daleko více než konkrétní představa o přeshraniční spolupráci v oblasti obchodu je pro ni členství v EU proto symbolem „definitivního“ vítězství spolupráce nad soupeřením. Např. Schengenská smlouva je pro starší generaci výdobytkem, ale pro nejmladší generaci je již paradigmatickým, s nímž ke světu přistupuje zcela automaticky: je něčím samozřejmým, bez čeho si nedovede svůj život v Evropě představit.

Mluvíte o paradigmatu, které ale sdílí většinová společnost – neříkejte mi, že čtyřicátníci nevnímají schengenský prostor nebo Evropskou unii stejně jako vy? Neděláte z vlastní generace nějakou vyvolenou část české společnosti?

Myslím, že ne, protože u generace, o které mluvím, schází zkušenost s jiným fungováním světa; i když je hodnota spolupráce přijímána obecně, rozhodně bych neřekl, že se u většiny

společnosti jedná o paradigma. Ale takových paradigmat vycházejících *prostě* ze zkušenosti se světem, v němž žijeme, je více – další je zkušenost s demokratickým, pozdně kapitalistickým státem. Zatímco generace, která zažila transformaci, musí nutně druh státu, v němž žijeme, pojímat jako jednu z vícero možných cest, pro mou generaci je už kapitalistický stát se silnými sociálními zárukami něčím samozřejmým; vidění světa pak stojí na neustálé konkurenci, soutěži, kterou ale do značné míry usměrňují, moderují instituce zajišťující, aby ani ten nejslabší, kdo v konkurenci nemůže obstát, nebyl ze soutěže vyloučen. Což souvisí s vysokými nároky na instituce (a v ideálním případě i s vysokou důvěrou v ně).

Zaprvé nechápu, proč považujete za vlastní výhodu, že jste něco nezažil. Nedávají právě naopak zkušenosti s odlišným fungováním světa či společnosti (byť třeba ne ideálním) možnost většího nadhledu a lepšího porozumění stávající situaci? Zadruhé mi přijde hodně ošidné odvozovat myšlení člověka jen od společenského prostředí, ve kterém žije – to není žádný nový konzervatismus, ale dávno překonaný naturalismus 19. století. A zatřetí: nevím, kam tím míříte – jak to souvisí se vzděláváním na uměleckých školách?

Nejde podle mě o výhodu, ale o fakt – pojmenování odlišné zkušenosti mi přijde při vymezení generací podstatné, a má-li se ukázat (a Putinova válka to již naznačuje), že cenit si spolupráci nad soupeřením je mylné, budiž. Rozhodně nemám pocit, že se od pojmenování odlišných zkušeností dá odvozovat nějaký nárok na „pravdu“, ale dá se z něj pochopit nemožnost dorozumět se. A nemyslím si ani, že je možné člověka redukovat na generační zkušenost (krásně to může doložit zlidovělý výrok, že nejmladší činoherní režisér v Čechách je již přes tři dekády Jan Nebeský). Ovšem celá debata o problémech divadelnictví a uměleckého školství se točí kolem společenského a institucionálního prostředí, kolem jeho formování a vlivu na jednotlivce: pak by mohl být pokus o pojmenování odlišností generací na základě jiných formativních zkušeností podstatný i přesto, že se nemůže týkat celé generace beze zbytku. A se školstvím úvaha o proměnách společnosti souvisí přirozeně: souvisí s reformou školství, která probíhá postupně

od konce komunistické totality. Vnímání školy jako mikrokosmu, v němž se aplikují nové pohledy na svět a na který se kladou nové (potenciálně: v budoucnosti obecně přijímané) společenské požadavky, není nic nového – ale v posledních třiceti letech s rozvojem (nejprve soukromého) základního a středního školství, které využívá nejnovější nebo alternativní metodiky vzdělávání (od Montessori po Začít spolu), je to pro generaci, o níž mluvím, určující více a jinak. Takové základní a střední školy jsou silnými institucemi, které využívají svou autoritu k „pískání“ hry konkurence a protichůdných potřeb: využívají pro své fungování přirozenou soutěž a zároveň je jedním z jejich základních posláních postarat se, aby z nich nikdo nebyl vyloučen, dávají tyto „socialistické“ či inkluzní záruky. Ačkoliv rozhodně ne všichni mí generační soukmenovci navštěvovali progresivní vzdělávací instituce, školství se díky vlivu těchto škol posunulo jako celek. Základní a střední školy jsou pak nejvýznamnějšími institucemi, s nimiž naše vytčená generace přišla do styku – požadavky, které tato generace na instituce klade, se od zkušeností se školami odvíjejí, a jsou tudíž odlišné a asi i vyšší než dříve. A co je důležité pro umělecké vzdělávání: reforma školství se dosud v podstatě nedotkla vysokých škol.

Rozumím, kam tím míříte, ale promiňte, nesouhlasím. Univerzita není mateřská školka. Přeci nemůžete chtít po vysoké škole – natožpak po tak specifické škole, jakou je umělecká akademie –, aby se řídila principy Marie Montessori nebo Rudolfa Steinera? Akademická půda stojí na docela jiných principech – např. na rozdíl od základních škol je univerzita založena na dobrovolné účasti.

Zmiňujete Montessori a Steinera – myslím, že jsou dobrými příklady snah o zásadní reformu vzdělávacích institucí, navíc jejich pokusy o teoretickou i praktickou proměnu vzdělávání se odehrály již před více než sto lety. Ale nemyslím si, že jde doslovně o zavedení jejich principů do uměleckého školství, spíš jde o představu ideální vzdělávací instituce. Pokusím se vám vysvětlit, proč si myslím, že školu jako takovou vnímá moje generace odlišně od jisté části pedagogů uměleckých škol – už pokoušet se mluvit za své vrstevníky je dost na

hraně a teď se dostanu už docela na tenký led, ale snad si porozumíme. Pokusím se popsat jeden z názorových proudů, který jsem zaznamenal v debatách veřejných i soukromých – a který, byť by nemusel být většinový, je často slyšet. Svoboda, a zvláště svoboda v divadelnictví, znamenala pro generaci podstatné části vedení uměleckých vysokých škol svobodu tvořit podle svého, a to bez zasahování ze strany komunistického režimu – v časech jejich studia a často i začátků jejich pedagogického působení byla škola ostrakizována totalitní mocí a umělci a pedagogové měli snad ne jako hlavní, ale jako velmi důležité poslání zabránit tomu, aby straničtí funkcionáři do výuky a do fungování školy vůbec zasahovali. I zkušenost se základním a středním školstvím může být sotva odlišnější (ostatně na to upozornil Jan Burian v jednom z rozhovorů pro Českou televizi, v němž hovořil o tělesných trestech na základní škole; viz pořad *Interview ČT24* ze dne 27. 8. 2021) – pojetí svobody vyrůstající z takového kontextu pracuje s oslabením vzdělávací instituce jako s výhodou. V debatách, které dnes o školství slýchávám, se toto pojetí svobody často objevuje v obměnách věty „jsme všichni dospělí, tak se přeci domluvíme“.

A nejsou snad všichni na vysokých školách dospělí? Nejsou snad všichni nadaní v oblasti komunikace, když si vybrali takovou profesní dráhu? Nemají tedy mít možnost a schopnost se mezi sebou domluvit?

Ano – toto hájení dialogu jako hlavního nástroje k řešení problémů je zásadní! Ale zároveň je v tomto pojetí svobody pod heslem „jsme přeci dospělí, tak se domluvíme“ zakódována nechuť k silným institucím: podobná proklamace totiž předpokládá, že je lepší mít raději slabší instituce, a tedy více prostoru k vyřešení problémů mimo ně (snad to souvisí s bolševickým zvykem likvidovat smysl institucí obecně). Řekl bych, že díky takovému chápání svobody k tvorbě škola v jisté době mohla fungovat a fungovala naprosto unikátně a bylo možné na to být pyšný – tento druh oslabení instituce byl vlastně výdobytkem. A nyní je část debaty o dalším směřování uměleckého školství zablokována právě tím, že jedna strana má zcela nové požadavky na instituce, které jsou s takovým

pojetím neslučitelné, a s až arogantní samozřejmostí zavrhuje něco, nač je druhá strana hrdá. Domnívám se, že je třeba hledat nový konzervatismus, který stojí na odlišných základech než konzervatismus předchozí, má odlišné hájené hodnoty a odlišnou představu o nástrojích, jakými mají být takové hodnoty hájeny. Abych to doložil příkladem: jednou ze sporných záležitostí je funkce školního, resp. divadelního psychologa a mediátora – zatímco starší konzervatismus považuje právě absenci takového institutu za svoji přednost (protože „jsme všichni dospělí a domluvíme se“), mladší konzervativní lidé považují odbornou podporu v oblasti psychologie a komunikace za nezbytnost. V našem sporu je jasně vidět, že zatímco argumenty proti zřízení takového institutu pracují s odpovědností účastníků vzdělávacího procesu, argumenty pro stojí na přenesení odpovědnosti do rukou instituce, která má možnost k řešení mimouměleckých problémů využít člověka s mimouměleckou odborností. Požadavek na institucionální řešení daných problémů je často považován za vzdání se jisté části odpovědnosti a vlivu na vlastní osud – jako by znamenal „ať to za mě vyřeší někdo jiný“. Hlubší rovina tohoto požadavku ovšem směřuje k vyšší efektivitě, protože slibuje uvolnění kapacit na všech stranách, takže má být možné napnout síly k hlavnímu cíli, jímž je kvalitní vzdělávání, popř. umělecká tvorba.

Upřímně se mi zdá trochu podivné, že by si studenti měli diktovat, jak škola – a je jedno, že je třeba zrovna umělecká – nakládá se zodpovědností svých složek za řešení nějakých problémů. Není přehnané myslet si, že se instituce bude podřizovat požadavkům lidí, kteří zrovna teď sledují nějaké trendy, ale reálnou zodpovědnost nemají?

Ale ono je to vlastně další paradigma, s nímž tato generace pracuje: během posledních třiceti let došlo k tomu, že se mnoho oblastí lidské činnosti stalo příliš složitými, a v důsledku toho se mnohem více spoléhá na odborníky, než tomu bylo dříve (i když ten proces souvisí s modernitou obecně, v posledních desetiletích se velmi zrychlil). Svěření části svého života do rukou odborníka je nyní velmi běžné – ať už jde o výživové

poradce, trenéry, nebo terapeutů – a souvisí s nároky na zpracovávání společenských diktátů, které zaměstnávají příliš velkou kapacitu našeho myšlení (např. jde o ideál zdravého a ekologického stravování, tělesné a duševní kondice, snižování množství odpadů a emisí, ale i o nutnost být neustále informován o tuzemském i světovém politickém dění a být ve stálém kontaktu s přáteli, spolupracovníky i rodinami). Důvěra v odbornost v době, kdy je skutečně možné najít odborníky na cokoli, a potřeba odbornosti v řešení složitějších problémů tak není něčím progresivním, něčím, co má otrást stávajícím fungováním věcí, ale reakcí na to, jak stávající svět funguje – a v tomto smyslu je zase konzervativní. Myslím, že to je hrozně důležité: ta proměna světa se už stala.

Mluvíte o proměně světa málem jako z pařížských barikád v sedesátém osmém, ale když se tak rozhlédnu kolem, nezdá se mi, že by se nějak bortila pravidla starého světa a nastupoval svět nový – a podle vašeho patrně lepší a krásnější...

Ale ta proměna se postupně děje: dalo by se asi uvést více příkladů, chtěl bych zmínit dva. První příklad je český – patrně už definitivně z ČR odchází neoliberalismus devadesátých let a stává se historií; hřebíčkem do rakve (snad) bude konec druhého funkčního období Miloše Zemana, ale za pozornost stojí i proměna hlavní neoliberalistické strany ODS, která se v posledních letech stala především stranou konzervativní a k odkazu svého otce zakladatele se hlásí čím dál méně. Jak to souvisí? Síly, které odstraňují neoliberalismus, zároveň způsobují změnu paradigmatu ve vnímání postavení státu, potažmo institucí – celosvětová reakce na finanční krizi roku 2008, klimatická katastrofa, přerozdělování bohatství států EU aj. Druhá záležitost je geograficky vzdálenější, ale může pomoci pochopit důvod, proč je současná proměna tak turbulentní. Ve Spojených státech již několik let probíhá obdobná společenská proměna, která se podobně jako v Čechách úzce dotýká umění a umělců – především ve filmovém průmyslu. Ještě před rokem 2017, kdy byl Harvey Weinstein obviněn ze sexuálního zneužívání, ale od toho roku mnohem nápadněji, se americký filmový průmysl

musel vyrovnávat s etickými nároky veřejnosti na svou produkci a prezentaci. Srovnání amerického filmového průmyslu a českého divadelnictví by strašlivě kulhalo na obě nohy, ale je možné pojmenovat jednu dílčí podobnost: při formulaci požadavků americké veřejnosti, aby americký filmový průmysl jako přední reprezentant a tvůrce americké kultury vnitřně i navenek respektoval společenský vývoj, došlo k otřesu a mnoha zmateným reakcím (jednou z působivých akcí bylo zrušení moderace předávání Cen akademie v roce 2019, kdy organizátoři neustáli nevhodné žerty komika Kevina Harta). Tyto reakce ukázaly, že v otázkách étosu neexistuje jednota ani jistota – pohoršení nad čímž bylo o to větší, oč byly hliněné nohy obra na výrobu kultury zřetelnější. Analogie s proměnou českého divadelnictví, resp. divadelních škol (které tu plní pionýrskou či avantgardní úlohu), je v odsouvání proměny sebe sama, která následně vyústí v turbulentní otřes. A také v tom, že obě prostředí trpí přirozeným nadstavem: v uměleckém odvětví chce pracovat více lidí, než kolik může toto odvětví uživit, a prostor pro jakýkoliv druh zneužití pravomocí a pro korupci všeho druhu (a Weinsteinův příklad ukázal, že nejde jen o peníze) je přirozeně mnohem větší a nebezpečnější – a tu je potřeba někoho, kdo bude pískat pravidla hry. Weinstein svým obětem při vyjednávání mimosoudního vyrovnání jistě říkal, že „jsme dospělí lidé, tak se přeci domluvíme“, ale požadavky americké společnosti už byly odlišné – nesměřovaly k individuální odpovědnosti, ale ke strukturální změně a k přijetí odpovědnosti institucionální.

A jaké to tedy má řešení? Očividně tu jde o tak odlišné přístupy, že spolu jednotlivé strany sotvakdy mohou najít společnou řeč...

Řekl bych, že je to docela opačně. Právě proto, že proměna světa už se stala, je bezpodmínečně nutné najít společnou řeč. A uvědomit si, že nejde o revoluci, o zběsilý samoúčelný progresivismus, ale o formulování postojů ve stávající chvíli již konzervativních, to by mohl být dobrý začátek dialogu – a když spolu budeme mluvit, najdeme nakonec mosty ke společné řeči a společnému řešení: jsme přeci dospělí lidé.

Kontextová literatura, o níž lze čtení těchto dialogů doplnit:

- | | | |
|--|---|--|
| Aiken, Mary. <i>Nebezpečný efekt.</i> Přeložil Antonín Suchánek. Praha: Zed', 2021. | s <i>Timothym Snyderem.</i> Přeložil Martin Pokorný. Praha: Prostor, 2021. | Milan Váňa. Praha: Academia, 2014. |
| Bauman, Zygmunt. <i>Tekuté časy: Život ve věku nejistoty.</i> Přeložila Helena Šolcová. Praha: Academia, 2017. | Kraus, Karel. <i>Divadlo ve službách dramatu.</i> Uspořádali autor a editorka Jana Patočková. Praha: Divadelní ústav, 2001. | Silová, Zuzana (ed.). <i>Generace a kontinuita: K českému scénickému umění 20. století.</i> Praha: KANT pro AMU, 2009. |
| Frejka, Jiří. <i>Divadlo je vesmír.</i> Uspořádala Ladislava Petišková. Praha: Divadelní ústav, 2004. | Lehečková, Hana D. <i>Poupátka.</i> Praha: Vyšehrad, 2021. | Tabery, Erik. <i>Opuštěná společnost: Česká cesta od Masaryka po Babiše.</i> Praha: Paseka, 2017. |
| Judt, Tony – Snyder, Timothy. <i>Intelektuál ve dvacátém století: Tony Judt v rozhovoru</i> | Liessmann, Konrad Paul. <i>Chvála hranic: Kritika politické rozlišovací schopnosti.</i> Přeložil | Zakaria, Fareed. <i>Obrana liberálního vzdělání.</i> Přeložil Jaroslav Veis. Praha: Academia, 2017. |



Dramatická výchova jako metoda kultivace morální intuice

Ondřej Kohout

Dramatická výchova vyrůstala z reformních pedagogických směrů. Jako samostatný obor se objevuje na začátku 20. století, kdy se pedagogické pedocentrické směry, reprezentované například Johnem Deweym a Mariou Montessori, dostávají do popředí. Vznikají pedagogické laboratoře, u nás pak pokusné školy.¹ K pozoruhodným změnám dochází i v divadelní pedagogice. Snad ani nemůže být náhodou, že ve stejné době vznikají divadelní laboratoře při MCHATu vedené K. S. Stanislavským a jeho žáky.² Reformní pedagogické směry cílí na celistvý rozvoj osobnosti od tvořivosti přes komunikační kompetence až po morální vývoj jedince. Stejně cíle má i dramatická výchova, která jako jádro své metodiky využívá divadlo a hru v roli umožňující účastníkům stávat se někým jiným.

Dramatická výchova se vyvíjela paralelně s divadelním uměním. V posledním století docházelo často k jejich vzájemnému setkání. Mnozí významní pedagogové, kteří obor dramatické výchovy posouvali dále, byli herci.³ Takovým způsobem se do dramatické výchovy dostávala i Stanislavského herecká pedagogika, prvky epického divadla a další postupy. Samotné myšlenky dalších divadelních tvůrců měly pedagogický rozměr, jako například divadlo utlačovaných a divadlo fórum Augusta Boala. Ilustrativní je i průnik profesionálního divadla a dramatické výchovy pozorovatelný v podobě divadla fórum. V dnešní době je jednou z forem divadelních produkcí pro děti a mládež, která bývá často a úspěšně využívána k primární prevenci rizikového

1 Jedním z významných pedagogů byl například Miloslav Dismán, učitel na Masarykově pokusné škole v Nuslích a zakladatel Dismanova rozhlasového dětského souboru.

2 Více viz: Ondřej Kohout. *Dětská druhá divadelní reforma?*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, Katedra výchovné dramatiky, 2019.

3 V zahraničí například Brian Way a Viola Spolin, u nás pak Šárka Štembergová-Kratochvílová, Jana Vobrůbová, Soňa Pavelková. Viz: Eva Machková. *Nástin historie a teorie dramatické výchovy*. Praha: NAMU, 2018, s. 54.

chování; bývá však využívána i jako dílčí metoda pro interní práci.

V příspěvku se zaměřím na *strukturované drama* – směr dramatické výchovy, který bývá často uplatňován ve výuce literatury, dějepisu a dalších předmětů. Poukážu na své zkušenosti s uplatněním divadelních metod ve výuce předmětu základy společenských věd a konkrétněji se zaměřím na zkoumání etických témat, k čemuž právě divadelní metody využívám nejčastěji.

Zcela na začátku však stojí základní otázka – proč etická témata zpracovávat ve výuce divadelně? Protože eticky „nestačí“ jen myslet, ale je třeba eticky i cítit a prožívat.

I. Jak si ochočit slona?

V dějinách západní filozofie se dlouho zdálo, že morální rozhodování je především předmětem racionality. Jako příklad nám může posloužit Platónův morální intelektualismus, deontologická etika v čele s Kantovým kategorickým imperativem prosazující jednání z povinnosti na základě našeho rozumu nebo utilitaristický kalkul zvažující blaho jako hlavní kritérium morálnosti.⁴ V posledních desetiletích se však objevuje i kritický přístup k tomuto racionalistickému pojetí etického rozhodování a nahrazuje jej intuicionalistickým modelem. Jeho nejvýraznějším zástupcem je psycholog morálky Jonathan Haidt.⁵ K vyobrazení vztahu rozumu a intuicí zakládajících naše rozhodování využívá metaforu jezdce a slona. Naše rozhodování se řídí intuicemi, které v metafoře reprezentuje slon. Jezdec je rozum. Otázkou však je, kdo rozhoduje, kterým směrem se vydáme? Haidt tvrdí, že ve většině případů je to slon. Úloha jezdce má za cíl spíše než řídit slona dělat mu „mluvčího“, ospravedlňovat jeho chování. A v tom jsme podle Haidta mistři. Haidtovy úvahy podporuje i pohled na myšlení, které přináší Daniel Kahneman. Podle něj máme dva druhy myšlení – automatické rychlé a pomalé rozumově soudící. V naprosté většině případů využíváme myšlení v módu „autopilota“.⁶

Jedním směrem v rozvoji morálního jednání, kterým se můžeme vydat, je pěstování racionality a její rozvoj. Haidt sám je ovšem skeptický

4 Situaci zjednoduší, nalezneme i příklady filozofů, kteří stavi etické rozhodování i na morálních intuicích, např. David Hume. Tato pozice je však menšinová.

5 Jonathan Haidt je sociální psycholog a profesor na New York University zabývající se základy morálky a jejich odlišnostmi napříč kulturami a politickými ideologiemi.

6 Daniel Kahneman. *Myšlení: rychlé a pomalé*. Přeložila Eva Nevrlá. Brno: Jan Melvil, 2012, s. 26–30.

vůči snahám racionality ovlivnit naše intuitivní rozhodnutí. Jezdec málokdy přesvědčí slona, aby změnil názor. I když takovou možnost Haidt nerozporuje, jedná se dle jeho výzkumu o vzácné případy.⁷ Jiní autoři poukazují na to, že jezdce (tedy náš kognitivní racionální zdroj) je možné posilovat.⁸ Možná však nemusíme slona nutit, aby měnil směr. Co kdybychom si jej ochočili takovým způsobem, že se bude rozhodovat sám (intuitivně) dobře? K tomu může posloužit divadelní zkušenost zprostředkovaná skrze dramatickou výchovu. Jedna z mnoha definic dramatické výchovy zní:

„Dramatická výchova je:

- *jeden z pěti oborů estetické výchovy (vedle výchovy literární, výtvarné, hudební a pohybové),*
- *výchovná disciplína, která využívá některých prostředků a postupů divadelního umění,*
- *učení především přímým prožitkem a vlastní zkušeností v jednání; **nabývání životní zkušenosti tím, že hledáme řešení nastoleného problému (situace) nejen intelektem, ale i intuicí se zapojením těla a emocí***
[zvýrazněno autorem článku].“⁹

Ve zvýrazněné pasáži zmiňuje Jaroslav Provaník aspekt dramatické výchovy odkazující k principu psychosomatické jednoty. Využití divadelních prostředků a postupů ve vzdělávání umožňuje vstupovat do situací celistvě. Různé problémové situace neřešíme jen racionálně, ale vstupuje do nich i naše tělesné

prožívání. Oddělování rozumového souzení a tělesného prožívání je pouhou abstrakcí. Jedná se pouze o různé formy poznávání světa, různé formy kognice.¹⁰

Jak můžeme tyto intuice kultivovat a krotit tak našeho slona? Především pozorováním motivů, potřeb a prožitků, které se souběžně objevují spolu s naším morálním rozhodováním. Pro lepší porozumění se pokusím přiblížit téma etického jednání na dvou příkladech strukturovaného dramatu, v nichž je prvek reflexe rozhodnutí klíčovým momentem.

Strukturované drama¹¹ můžeme chápat jako formu dramaticko-výchovné lekce, v níž účastníci procházejí podstatnými momenty příběhu, které nahlíží z perspektivy postav a mají možnost do nich vstupovat. Skrze tyto náhledy cizí perspektivy zakoušejí situace, které jsou pro ně nové. V rolích postav se rozhodují a určují tak i směřování příběhu. Jsou plně angažováni, jelikož jejich jednání nese důsledky. Tímto způsobem rozšiřují paletu svých zkušeností a obohacují vlastní vzorce jednání v interakci s příběhem. Strukturované drama není dramatizace. Jeho cílem není předvést příběh divákům. Nedílnou součástí jsou průběžné reflexe, v nichž jsou pojmenovávány motivy

7 Jonathan Haidt. *Morálka lidské mysli: proč lidstvo rozděluje politika a náboženství*. Přeložila Helena Čížková. Praha: Dybbuk, 2013, s. 100.

8 Petr Ludwig. *Konec prokrastinace: Jak přestat odkládat a začít žít naplno*. Brno: Jan Melvil, 2013, s. 121–122.

9 Autorem definice je Jaroslav Provaník. Viz: E. Machková. *Nástin historie a teorie dramatické výchovy*, s. 102.

10 J. Haidt. *Morálka lidské mysli*, s. 73–74.

¹¹ Pro další informace ke strukturování a strukturovanému dramatu doporučuji následující literaturu: Eva Machková. *Jak se učí dramatická výchova: didaktika dramatické výchovy*. Praha: NAMU, 2007; Radek Marušák. *Literatura v akci: metody dramatické výchovy při práci s uměleckou literaturou*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2010; Irina Ulrychová. *Drama a příběh: tvorba scénáře příběhového dramatu v dramatické výchově*. 2. vydání. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Katedra výchovné dramatiky DAMU, 2016.

II. Sókratés a obec

V projektu *Sókratés a obec*¹² se věnuji podstatným aspektům Sókratovy filozofie, jak nám byla zachována v dílech jeho žáků a současníků. Obraz Sókrata z raných Platónových dialogů doplňuji zmínkami z Xenofontových *Vzpomínek na Sókrata*, ale i uštěpačnými poznámkami Aristofana, kterými se Sókratovi vysmívá v komedii *Oblaka*. Účastníci mají možnost setkat se v projektu se Sókratem. K tomu využívám metodu učitele v roli,¹³ v níž se studentů ptám na podstatu spravedlnosti. V průběhu projektu se studenti stávají Sókratovými obhájci a porovnávají svou obhajobu se Sókratovou argumentací, jak nám je představena Platónem i Xenofontem.

Až v závěru vstupují do role samotného Sókrata, který ve vězení čeká na vykonání trestu. Opět v roli, tentokrát jako Sókratův žák Kritón, vstupují do Sókratovy cely, kde jednotliví účastníci v kolektivní postavě Sókrata¹⁴ očekávají svůj trest. Kritón pokouší Sókrata k útěku. Tento moment je klíčový. Pečlivě budované porozumění postavě Sókrata je prověřováno praxí. Ačkoli jsem projekt realizoval několikrát, byla reakce účastníků vždy obdobná. Naprostá většina se stavěla vůči Kritónovu návrhu do opozice. V následných reflexích bylo možné rozlišit dva podstatné motivy. Účastníci, kteří se rozhodli využít Kritónovy nabídky, se rozhodovali často sami za sebe. Jejich argument měl podobu: „*Já na jeho místě bych si chtěl zachránit život.*“ Situace v nich probudila

strach ze smrti a vedla je k intuitivnímu rozhodnutí. Ostatní však argumentovali podobně jako Sókratés v samotném dialogu *Kritón*, ale přitom na sobě pozorovali podvědomé motivy. Chápali sice Sókratovo rozhodnutí racionálně, avšak cítili i určitý vnitřní vzdor, který je vedl k „trucu“: „*Když mě athénští občané odsoudili, tak tedy zemřu – dobře jim tak.*“

Na první pohled může jít o laický výklad, z hlediska filozofického však zjistíme, že jde o prožitek, který nám dává prostor k další interpretaci. S účastníky se po této části věnuji posledním momentům v Sókratově životě a rozebírám jeho poslední slova – „*Kritóne, Asklépiovi jsme dlužni kohouta. Dejte mu ho a nezapomeňte!*“¹⁵ Do kontrastu dávám dvě interpretace. Jeden z výkladů říká, že smrt umožňuje duši odpoutat se od těla, které nás svazuje. Na druhou stranu v *Radostné vědě* Friedrich Nietzsche označuje Sókrata za ironika, krysaře Athén, který se v posledních okamžicích života svým žákům ještě pomstil poslední větou.¹⁶ Prožitek účastníků propojuje obě interpretace. Věta samotná není jednoznačná, protože ani Sókratés a jeho rozhodnutí nevycházejí jednoznačně z racionality, ale je k nim přimíšena i nemalá část intuice, hrdosti a sebeúcty.

Zde je možné vidět přínos zprostředkování etického tématu pomocí dramaticko-výchovných metod. Zřejmější bude v případě druhého strukturovaného dramatu, kterému se budu věnovat šířeji.

12 Viz: Ondřej Kohout. „Sókratés a obec“. *Tvořivá dramatika*. 2018, roč. 29, č. 2, s. 29–33.

13 Učitel hraje postavu, prostřednictvím přímé akce ovlivňuje vzdělávací proces zevnitř. Více viz: E. Machková. *Jak se učí dramatická výchova*, s. 76–79.

14 Kolektivní postavou je myšlena metoda, kdy všichni účastníci jednají společně, jako by byli jediným charakterem. Své jednání musí přizpůsobit ostatním, ale zároveň na nich neleží celá zodpovědnost, jako kdyby postavu hráli sami.

15 Platón. *Faidón* (118). Viz např.: Platón. *Euthyfrón; Obrana Sókrata; Kritón; Faidón; Kratýlos; Theaitétos; Sofisté; Politikos*. Přeložil František Novotný. Praha: OIKOYMENH, 2003, s. 160.

16 Aforismus 340. Friedrich Nietzsche. *Radostná věda*. Přeložila Věra Koubková. Praha: Aurora, 2001.

III. Kohlberg a přílišná víra v rozum

V etických zkoumáních se můžeme často setkat s morálními dilematy, jejichž cílem je projasňování aspektů, které vstupují do morálního rozhodování. Umožňují nám posoudit důležitost hodnot, důsledků, úmyslů, význam povinnosti a charakteru jednajícího. Nejznámější z nich je *Tramvajové dilema*,¹⁷ v němž se jako řidič nezastavitelně rozjeté tramvaje řítíme na pět osob pracujících na trati, ale můžeme je zachránit přehozením výhybky, což nás odkloní na vedlejší kolej, kde je pouze jeden pracující. Toto dilema bývá zkoumáno ve vícero variacích. Dává důraz na okamžité rozhodnutí a sleduje argumentaci spojenou s oběma možnostmi. Pro účel rozkrývání všech motivů podléhajících našemu morálnímu rozhodování pomocí dramaticko-výchovných metod je však dilema nevhodné. Jedná se sice o dramatickou situaci, avšak velmi modelovou a nerealistickou. Proto jsem hledal jiné dilema, které by umožňovalo vybudovat realistickou situaci. Jako vhodný základ mi posloužilo tzv. Heinzovo dilema, pomocí nějž Lawrence Kohlberg zkoumá úroveň morálního uvažování člověka:

„V jedné daleké zemi umírala žena, která onemocněla zvláštním druhem rakoviny. Existoval lék, o němž si lékaři mysleli, že by mohl ženu zachránit. Šlo o určitou formu radia, kterou jeden lékárník v tomtéž městě právě před nedávnem objevil. Výroba byla velmi drahá, avšak lékárník požadoval

desetkrát víc, než kolik jej výroba stála. Za radium zaplatil 200 dolarů a za malou dózu s lékem požadoval 2000 dolarů. Heinz, manžel nemocné ženy, vyhledal všechny své známé, aby si půjčil peníze, a usiloval i o podporu úřadů. Shromáždil však jen 1000 dolarů, tedy polovinu požadované ceny. Vyprávěl lékárníkovi, že jeho žena umírá, a prosil jej, aby mu lék prodal levněji nebo ho nechal zaplatit později. Lékárník však řekl: „Ne, já jsem ten lék objevil a chci na něm vydělat nějaké peníze.“

*Heinz tím vyčerpal všechny legální možnosti. Je zcela zoufalý a uvažuje, zda by se neměl do lékárny vloupat a lék pro svou ženu ukrást.“*¹⁸ Zde se můžete na chvíli zastavit. Rozhodli byste se lék ukrást? Zkuste si říci, jak a proč jste se rozhodli, a teprve poté čtete dál.

Kohlberg neříká, které rozhodnutí je správné, nebo špatné, jde mu o odůvodnění samotného jednání. Jednotlivec se ve vývoji pohybuje na třech úrovních. V raném dětství jej motivují odměna, trest a pochvala.¹⁹ Postupně se začíná řídit pravidly společnosti a zákony.²⁰ Až v dospělosti se stává kritikem morálních předpisů a vlastním zákonodárcem.²¹ Je schopen si stanovovat vlastní kritéria morálnosti, a pokud je to nutné, i porušit zákon. U celé teorie a způsobu kladení problému studentům jsem však míval pochybnosti. Kohlberg tvrdí, že pouze 15 % lidí dosáhne nejvyšší úrovně rozvoje morálky, a to až ve věku 25 let. V běžných hodinách

17 Judith Jarvis Thomson. „The Trolley Problem“. *The Yale Law Journal*. 1985, roč. 94, č. 6, s. 1395.

18 Horst Heidbrink. *Psychologie morálního vývoje*. Přeložil Ondřej Müller. Praha: Portál, 1997, s. 70.

19 Období předkonvenční morálky. Odpovídá období předškolního věku. Richard Gross. *Psychology: The Science Of Mind & Behaviour*. London: Hodder Education, 2015, s. 611.

20 Období konvenční morálky. Odpovídá období školního věku. *Tamtéž*.

21 Období postkonvenční morálky. *Tamtéž*.

psychologie na gymnáziu jsem se studentů ptal, jak by celé dilemma vyřešili, a setkával jsem se se dvěma obtížemi. Studenti se odmítali smířit s tím, že „*Heinz vyčerpá všechny legální možnosti*“. Hledali okliku, jak nemuset porušit zákon a zároveň získat lék. Druhou obtíží byla úroveň jejich odůvodnění. Často mi odpovídali, že život člověka je důležitější než zachování nespravedlivých zákonů, které umožňují vykořisťování druhých. Takové rozhodnutí by je řadilo do období postkonvenční morálky, jelikož stojí na obecných hodnotách lidskosti. Studentům však bylo mezi 16–18 lety. Neměli by tak být schopni se tímto způsobem rozhodnout a určitě ne v takovém zastoupení. Je morální dospívání v současné době rychlejší? To je problematické tvrzení. Vhodnější je tak kritika samotné Kohlbergovy koncepce. Můžeme namítat, že jeho přístup zkoumá odůvodňování morálního rozhodování, což je zcela jiná dovednost než morální rozhodování samotné.²² Rozvinout tuto kritiku můžeme spolu s Haidtem, pro nějž má zásadní úlohu v morálním rozhodování naše intuice, zatímco rozumu by přenechal pouze úlohu mluvčího, který odůvodní, proč to nakonec bylo správné rozhodnutí. Je tak možné, že moji studenti nedospívají morálně rychleji, ale mají k dispozici lepší a vyspělejší nástroje k pojmenování a odůvodnění svého jednání. K prozkoumání celé problematiky jsem se rozhodl na základě Heinzova dilematu vytvořit strukturované drama, v němž budou účastníci postaveni do obdobné situace, jakou dilemma představuje.

22 *Tamtéž*, s. 613.

IV. Příběh Thomase a Annie

Pro účely strukturovaného dramatu jsem změnil jména a zasadil postavy do konkrétního sociálního kontextu. „Vzdálenou zemi“ jsem nahradil Spojenými státy americkými, jelikož mi přišlo výhodné řešit dilema v zemi, v níž nacházíme tržní zdravotnický systém tolik odlišný od systému národních zdravotnických služeb, jaký máme v České republice. Vybudováním realistického kontextu jsem docílil i reálného prožitku, v němž odpadaly snahy studentů nacházet alternativní řešení.

Strukturované drama umožnilo nejen rozvíjet morální uvažování a citění, ale i prozkoumat Heinzovo dilema v propojení se skutečným prožitkem. Pro jasnější představu uvádím scénář strukturovaného dramatu, které je určeno pro studenty ve věku 15–18 let. Je rozděleno na tři setkání po 45 minutách, aby jej bylo možné realizovat v běžné výuce.

A. Expozice a kolize

1. Úvod

Instrukce: *Vzpomenete si na nějakou situaci, kdy jste se cítili bezmocní?*

Otázka navodí emoční kontext. V Heinzově dilematu se dozvídáme pouze dané okolnosti, ale jaké to je, být v bezvýchodné situaci? Jak se cítíme? Otázka umožňuje empatické naladění na téma bezmoci, v níž se Heinz v dilematu nachází.

2. Seznámení s Hallovými

Instrukce: *V našem příběhu budeme sledovat jeden bezdětný americký manželský pár – Thomase a Annie Hallovy. Thomas je praktický lékař, Annie je učitelka na základní škole. Jak by podle vás mohli vypadat? Jaké mají zájmy? Jak vypadá jejich domov? Jaké mohou mít životní plány?*

3. Nemoc

Instrukce: *Vytvořte fotoalbum ze života Thomase a Annie. Jaký mohl být jejich život po svatbě?*

Komentář: Studenti vytvářejí živé obrazy,²³ v nichž zachycují šťastné okamžiky ze života Hallových. Po přehrání obrazů přichází pedagog s doplněním.

Instrukce: *Annie přichází domů a oznamuje manželovi, že je vážně nemocná. Jedná se o autoimunitní onemocnění, na něž zatím lékaři nenalezli vhodnou léčbu. Její ošetřující lékař ale zmínil experimentální léčbu, kterou navíc kryje pojišťovna. Na vámi vytvořených obrazech nyní ukažte, jak se změnil život Thomase a Annie.*

Komentář: Po přehrání situace pedagog pomocí otázek reflektuje prožitou situaci – *Jak se jejich život změnil? Jaké jste měli pocity vy, kteří jste byli v roli Thomase?*

Studenti dotvářejí kontext, uvědomují si, k jakým změnám může dojít, pokud někdo blízký onemocní – jakým způsobem může taková zpráva zasáhnout celou rodinu.

²³ Živé obrazy jsou metodou, kdy účastníci pouze postavením těl a jejich konstelací vytvářejí situaci, v níž jsou zřetelné vztahy mezi postavami.

Nový lék *Immunofibrilonit*

Usilování předního zdravotnického vědeckého týmu při nemocnici New York Presbyterian slaví vítězství. Výzkum, který probíhal posledních

5 let, byl minulý měsíc završen úspěšnými klinickými testy léku immunofibrilonit. Vedoucí týmu doktor Gregory Newman svolal tiskovou konferenci na 11. února od tří hodin. Více informací zatím nebylo zveřejněno, přesto se proslýchá, že by měl být lék odpovědí na většinu autoimunitních nemocí.

4. Léčba

Instrukce: *Annie dochází na léčbu již půl roku. Lékař jí však dnes sdělil, že bohužel léčba není účinná a že se bude muset připravit na nejhorší. Annie přichází domů, aby tuto skutečnost sdělila Thomasovi. Ve dvojicích vytvořte krátký rozhovor Thomase a Annie.*

Sepsáním dialogů je ukončeno první setkání.

B. Krize a peripetie

5. Článek v novinách

Druhé setkání začíná přečtením dialogů napsaných na konci prvního setkání, což udržuje návaznost a napětí i přes časový odstup. Následně pedagog studentům nabídne k prostudování článek, který si druhý den ráno po rozhovoru přečetl Thomas v novinách.

6. Tisková konference

Pedagog vstupuje do role vědce Gregoryho Newmana, který na tiskové konferenci představuje lék Immunofibrilonit. Studenti vstupují do rolí novinářů, kteří se snaží o léku zjistit co nejvíce. Pedagog poskytuje podstatné informace o vysoké účinnosti, běžném výskytu vedlejších účinků, ale i vysokých nákladech na výrobu léku. Oznamí jim též, že pojišťovny prozatím odmítají lék proplácet.

Instrukce: *Vy se nyní stanete novináři, kteří přicházejí na tiskovou konferenci k uvedení Immunofibrilonitu na trh. Já vstoupím do role doktora Newmana, který byl vedoucím výzkumného týmu. Jste novináři, a tudíž je vaším úkolem zjistit o léku co nejvíce informací, které by mohly zajímat běžné lidi, jako jsou kupříkladu Thomas a Annie.*

7. Hledání prostředků

Otázka: *Pro Thomase a Annie byl lék jedinou nadějí. Jaké způsoby, jak získat takové množství peněz na léčbu, vás napadají?*

Komentář: Studenti mohou zmiňovat možnosti, jakými jsou např. sbírka, rozprodání vlastního majetku, naléhání na pojišťovnu a vládu. Studentům následně potvrdím, že takto Thomas s Annie postupovali, nebylo jim to však vůbec nic platné.

8. Rozhodnutí

Studenti si rozmístí židle po třídě. Všichni se stávají Thomasem, z jehož pozice sledují další vývoj příběhu formou narativní pantomimy.²⁴ Pomocí instrukcí jim pedagog sděluje důležité informace. Studenti se vžívají do postavy. Pedagog jim průběžně určuje dané okolnosti, vytváří jim před očima představový film. Studenti se dle instrukcí i pohybují; pokud jim to však dělá problém, nemusí na ně pedagog naléhat.

Instrukce: *Thomas se vrací domů z poslední schůzky v bance. Vyčerpaně si sedá na židli. Půjčku opět nedostal. Neví, co dalšího by měl dělat. Co nyní Thomas cítí?*

Studenti mají v tento moment za úkol pozorovat Thomasovy pocity a myšlenky. Komu položí pedagog ruku na rameno, ten řekne,

co Thomas cítí nebo co si myslí. Narativní pantomima pokračuje.

Instrukce: *Thomas vyšel nahoru do ložnice, sedl si na postel. Najednou ho napadlo, že by mohl lék ukrást. Má známého ve firmě, kde lék skladují. Určitě by se to dalo provést. Jak by se nakonec Thomas rozhodl?*

Podstatné je, že se rozhoduje Thomas, nikoli studenti sami. Následně hlasují, zda by měl Thomas lék ukrást. Lekci jsem realizoval vícekrát a vždy se studenti za Thomase rozhodli, že lék ukradnou. Nicméně je potřeba mít připravené řešení pro případ, že by se studenti v roli Thomase rozhodli lék neukrást.²⁵ Příběh pokračuje dále narativní pantomimou.

Instrukce: *Thomas odchází ukrást lék. Pomalu se obléká, bere si tašku a míří ke dveřím. Annie se ho najednou zeptá, kam jde. Jak si myslíte, že by Thomas zareagoval? Řekl by jí, co se chystá udělat?*

Pedagog opět obejde studenty. Komu položí ruku na rameno, ten za Thomase odpoví Annie v nastalé situaci. Může se stát, že se někdo z účastníků Annie přizná. V takovém případě je vhodné posoudit konkrétní situaci. Může se pokračovat dále dle scénáře, nebo přeskočit k alternativnímu konci, záleží na konkrétní promluvě.

24 E. Machková, *Jak se učí dramatická výchova*, s. 112.

25 Viz alternativní konec dále.

Pedagog dovypráví příběh, tedy že Thomas lék ukradl, vrátil se domů a aplikoval jej Annie. V ten moment se ozvaly policejní sirény a na dveře zaklepal policie. Tím je zakončeno druhé setkání.

C. Katastrofa

9. Výslech

Třetí setkání je zahájeno sehráním situace, kdy je Thomas vyslýchán na policii. Po krátkém shrnutí toho, co se událo posledně, si studenti sednou co nejtěsněji k sobě. Studenti se stávají hromadnou postavou Thomase, který je již dva dny ve vazbě. Pedagog vstoupí do role vyšetřovatele. V roli provokuje, snaží se vzbudit reakci. Po ukončení výslechu je strukturované drama zakončeno strohým soudem. Každý student řekne, jaký trest by jako soudce Thomasovi udělil.

10. Reflexe a srovnání pocitů

Instrukce: *Jsou důvody, které Thomas uváděl, stejné jako pohnutky, které ho vedly ke krádeži? Dokázali byste říci, v čem se lišily motivy, které jej pohnuly k jednání, od odůvodnění při výslechu?*

Na základě reflexe představí pedagog studentům Kohlbergův racionalistický model morálního rozhodování a Haidtův intuicionistický model. Studenti zkusí přiřadit důvody, které jako Thomas uváděli, k jednotlivým stádiím Kohlbergovy teorie morálního vývoje.

Srovnání Thomasových pocitů a výsledku umožní pedagogovi vysvětlit Haidtův koncept chování mysli.

Alternativní konec – Thomas se rozhodl lék neukrást:

Pokud by studenti odpověděli, že se Thomas rozhodl lék neukrást, dostávají za úkol sehrát situaci, kdy se Thomas rozhodne Annie svěřit, že ho napadají i tyto myšlenky. V takovém případě by bylo vhodné řádně vysvětlit rozdíl mezi Kohlbergem a Haidtem a reflektovat, kterému modelu odpovídal jejich prožitek. Předpokládám, že nemalou roli v rozhodování by hrály emoce i komplexnější intuice.

Pedagog musí být připraven, že příběh bude zakončen rychleji. Vhodné je svěřit pokračování příběhu studentům. Mohou si sami vybrat, jakou scénou ze dnů, které spolu ještě Thomas a Annie prožili, by se chtěli zabývat. Je možné se též vrátit k fotoalbu pomocí metody živých obrazů a přidat do něj fotky, které budou poukazovat na smíření se se smrtí.

V tomto momentě podotýkám, že je zapotřebí, aby pedagog znal skupinu, s níž pracuje. Téma smrti blízkého člověka může být pro některé ze studentů aktuálně zakoušenou skutečností. Pedagog by měl mít nad průběhem příběhu kontrolu, aby se studenti nedostávali do hraničních situací.

5. Proč strukturovat etická témata?

Navržené strukturované drama je schopné dobře rozvinout podstatné aspekty Heinzova dilematu, Kohlbergovy teorie morálního vývoje i Haidtovu kritiku. Dodává dilematu na uvěřitelnosti. Za přínos dramatu považují především možnost vcítit se do postavy Thomase/Heinze, kterému jsou postupně odjímaný všechny alternativní možnosti řešení. Vylíčení útrap, ale i nadějí je v přímém kontrastu k čistě racionálnímu konstatování, že Heinz se svou ženou již vyzkoušeli všechny možné legální způsoby zajištění léku. Příběh Thomase a Annie ukázal, že strukturované drama může pomoci překlenout modelovost příkladů a dilemat týkajících se psychologie morálky. Propojením dramatu s výkladem je dosaženo sugestivnějšího uvědomění si motivů, jimiž se intuitivně řídíme.

Strukturovaná dramata *Sókratés a obec* a *Příběh Thomase a Annie* jsou ukázkou možného využití divadelních principů prostřednictvím dramatické výchovy ke kultivaci našeho morálního citění. Výraz citění je zde zcela na místě. Jak jsem výše ukázal, na základě současných psychologických výzkumů je zřejmé, že se i v oblasti etického rozhodování řídíme intuicí.

Dramatická výchova může obrátit náš pohled ke kořenům evropské tradice divadla a jeho smyslu. Jak píše Eva Stehlíková v knize *Řecké*

divadlo klasické doby: tragický člověk antického Řecka „[...] už nemůže najít určující zákon svého bytí jednou provždy, musí se v každém okamžiku znovu ptát, hledat a nalézat hranice, které jej vymezují jako člověka i občana, musí svůj poměr k božskému nacházet v poměru k obci a skrze ni. Tím všechny konflikty a problémy nabývají naléhavosti, kterou nikdy nemohou mít konflikty a problémy týkající se izolovaného individua“.²⁶ Část této tragičnosti nacházím i v dnešním člověku, a především v mladých lidech a dětech. Tato tragičnost a konflikt-nost je snad i niternou podstatou současného člověka. Edward Bond nachází v člověku rozpor touhy po spravedlnosti a ideologickým myšlením.²⁷ Není to však něco, co můžeme vyřešit rozumem. Takový rozpor musí být prožit. Stejně tak morální rozhodování nelze přenechat pouze racionalitě, ale je nutné je kultivovat i na úrovni našich intuitivních prožitků. Abychom mohli s druhými lidmi v obci žít a docházet porozumění své podstaty, musíme porozumět principům vlastního morálního jednání.

26 Eva Stehlíková. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia AV ČR, 1991, s. 30.

27 Edward Bond. „The Dramatic Child“. *The Journal for Drama in Education*. 1992, roč. 9, č. 3, s. 46.

Literatura

- Bond, Edward. „The Dramatic Child“. *The Journal for Drama in Education*. 1992, roč. 9, č. 3, s. 40–46.
- Gross, Richard. *Psychology: The Science Of Mind & Behaviour*. London: Hodder Education, 2015.
- Haidt, Jonathan. *Morálka lidské mysli: proč lidstvo rozděluje politika a náboženství*. Přeložila Helena Čížková. Praha: Dybbuk, 2013.
- Heidbrink, Horst. *Psychologie morálního vývoje*. Přeložil Ondřej Müller. Praha: Portál, 1997.
- Kahneman, Daniel. *Myslení: rychlé a pomalé*. Přeložila Eva Nevrlá. Brno: Jan Melvil, 2012.
- Kohout, Ondřej. *Dětská druhá divadelní reforma?*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění v Praze, Divadelní fakulta, Katedra výchovné dramatiky, 2019.
- Kohout, Ondřej. „Sókratés a obec“. *Tvořivá dramatika*. 2018, roč. 29, č. 2, s. 29–33.
- Ludwig, Petr. *Konec prokrastinace: Jak přestat odkládat a začít žít naplno*. Brno: Jan Melvil, 2013.
- Machková, Eva. *Jak se učí dramatická výchova: didaktika dramatické výchovy*. Praha: NAMU, 2007.
- Machková, Eva. *Nástin historie a teorie dramatické výchovy*. Praha: NAMU, 2018.
- Nietzsche, Friedrich. *Radostná věda*. Přeložila Věra Koubová. Praha: Aurora, 2001.
- Platón. *Euthyfrón; Obrana Sókrata; Kritón; Faidón; Kratylos; Theaitétos; Sofisté; Politikos*. Přeložil František Novotný. Praha: OIKOYMENH, 2003.
- Stehlíková, Eva. *Řecké divadlo klasické doby*. Praha: Ústav pro klasická studia AV ČR, 1991.
- Thomson, Judith Jarvis. „The Trolley Problem“. *The Yale Law Journal*. 1985, roč. 94, č. 6, s. 1395–1415.



Etika výzkumu spojeného s divadelními postupy: s hlavním zřetelem k výchovné dramatice

Josef Valenta

Někdy ve výzkumu a praxi dramatické/divadelní výchovy existuje více otázek než odpovědí. Ale jak je publikováno stále více výzkumů dramatické/divadelní výchovy, některé otázky si zaslouží pokud ne odpovědi, pak důkladnější průzkum.¹

Asi to nebude úplně pravda, ale leckdy se mi zdá, že dělat výzkum divadlem je jednodušší než psát o jeho metodologii.

1. Prolog

Kdo bere do ruky tuto knihu, jistě je s to definovat „funkce divadelního umění“ sám. Zmíním jen jednu (při vzpomínce na lekce prof. Jana Císaře): „[úkolem, smyslem i principem divadla je] dívat se na věci jinak a ukazovat je jinak“. Ano, nicméně právě při „jiném“ dívání a „jiném“ ukazování je nasnadě dotknout se hranic různě viděných etických představ a požadavků.

¹ Laura McCammon. „Ethical issues in drama/theatre education research and practice“. *Applied Theatre Research*. 2004, č. 5, s. 8. Dostupné též z: https://www.academia.edu/31729454/Ethical_Issues_in_Drama_Theatre_Education_Research_and_Practice. Není-li uvedeno jinak, z angličtiny pracovně přeložil J. V.



- 2 Ondřej Hejnal – Lubomír Lupták. „Když výzkum, tak skrytý: serpentinami formalizované etiky“. In: Michal Pavlíšek – Jana Nosková (eds.), *Když výzkum, tak kvalitativní: serpentinami bádání v terénu*. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 133–134.

2. Téma aneb Etická pravidla coby limity výzkumného zjišťování(?)

Etika výzkumu je v posledních letech velkým tématem. Proběhla celá řada změn. Zviditelnil je příchod kvalitativních výzkumů. Jednou z těch ne úplně blahých změn je „formalizace“ v oblasti etiky kvalitativních výzkumů (všimají si jí Hejnal a Lupták).² Etická pravidla již sama o sobě *limitují* tak či onak práci výzkumníka (např. „Mají znát účastníci výzkumu úplně všechny jeho aspekty?“). A formalizují-li se („musí se“), pak mohou výzkumníka – a tím i jeho zjištění – svazovat. Ve výzkumu, jehož součástí je jakékoliv umění (tedy i divadlo), pak může být i poctivá snaha respektovat metodologickými učebnicemi kodifikovaná etická pravidla vskutku velmi komplikovaná. A proto je tu také tato kapitola.

- 3 Jan Slavík. „Umění jako poznávání“ [online]. *Metodický portál RVP*. 2009 [cit. 2. 1. 2022]. Dostupné z: <https://clanky.rvp.cz/clanek/c/U/3010/UMENI-JAKO-POZNAVANI.html> 2009.



3. Žánry poznávání aneb Aisthéta a noéta a definice výzkumu(ů)

3.1 Dvojí poznávání

Ani poznávání povýtce odborné (akademické atd.) nemusí zdaleka mít jen podobu dotazníku či analýzy archiválií apod. Před několika desítkami let se začal konstituovat též „výzkum uměním“. Jeho zakotvení je možno spatřit již v antické filozofii.

„[...] Aristoteles odlišil oblast myšlení a kritického rozvažování (*ta noéta*) proti oblasti vnímání, nahlížení, zkušenosti, intuitivního uchopení (*ta aisthéta*). Umělec [...] nepopisuje jen stav věcí, nýbrž utváří skutečnosti a děje, které jsou možné podle zákonů pravděpodobnosti.“³

Oba způsoby poznávání mají stejnou hodnotu.

- 4 *Frascati Manual 2015: Guidelines for Collecting and Reporting Data on Research and Experimental Development, The Measurement of Scientific, Technological and Innovation Activities* [online]. Paris: OECD Publishing, 2015 [cit. 2. 1. 2022], s. 378. Dostupné z: <https://www.oecd.org/publications/frascati-manual-2015-9789264239012-en.htm>.



3.2 Obecná definice výzkumu

Hojně citovaná obecná definice výzkumu z dílny OECD pak de facto potenciálu vzájemné součinnosti mezi *aisthéta* i *noéta* vychází vstříc: „Výzkum je jakákoliv systematická tvůrčí aktivita konaná za účelem rozšíření znalostí vč. znalostí o člověku, kultuře a společnosti, a jejich využití při nových aplikacích.“⁴

3.3 Výzkum založený na umění

Než přistoupíme k „výzkumu divadlem“, ještě se zmíním o „výzkumu uměním“ jako konceptu obecnějším. *Výzkum založený na umění*

(art based research – ABR) „[...] přináší systematické a přísné rysy vědeckého zjišťování a současně zjišťování uměleckého a imaginativního.“⁵ A z řady různých dalších vymezení⁶ pak můžeme stručně vyvodit, že umění může ve vztahu k výzkumu být: 1. *metodou sběru dat*; 2. *i jejich analýzy*; 3. *a interpretace a též* 4. *prezentace závěrů*. Může ale být rovněž: 5. *předmětem výzkumu*.

3.4 Výzkum založený na divadle

O „theatre based research“ (TBR), *výzkumu založeném na divadle*, platí to, co bylo řečeno v části 3.3. „Psaní a hraní her je též považováno za formy kvalitativní analýzy a divadlo lze kriticky a efektivně využít ve fázích sběru, analýzy i prezentování výzkumu.“⁷ Přičemž teatralizována mohou být i data zjištěná v jiných výzkumech, v nichž divadlo nebylo metodou sběru (atd.) dat.⁸

A zmínit chci též výzkumný design označovaný „a/r/tography“, využíváný právě v edukačních modifikacích divadelního/dramatického umění.⁹ Jde fakticky o tzv. akční výzkum (praktik zkoumá – opravdu! – svoji vlastní praxi).

4. Další dějství aneb O čem to bude dít?

Následující text není určen ani tak k souvislému čtení, jako spíše k tomu, aby nabízel inspirace a možnosti, o čem uvažovat a nač si dávat pozor. Půjde tedy spíše o jakoby „encyklopedii“ témat etiky výzkumu „s divadlem“.

4.1 Druhy či formy

Scénáře aneb Možné typy výzkumu, v nichž hraje divadlo či divadelní prostředky různé role.

Vzhledem k výkladu v částech 3.3 a 3.4 uvedu nyní stručně různé možné typy výzkumů „s divadlem“. Zejména proto, že přináší též různé typy etického nároku. A ještě terminologická poznámka: právě vzhledem k různým způsobům „angažmá“ divadla v těchto typech výzkumů budu pracovně používat sousloví „výzkum s divadlem“.¹⁰

5 Ardra L. Cole – J. Gary Knowles (eds.). *Lives in Context: The Art of Life History Research*. Walnut Creek [CA]: Altamira, 2001, s. 10.

6 Janinka Greenwood. „Arts-Based Research“ [online]. *Oxford Research Encyclopedia of Education*. 2019 [cit. 14. 9. 2020]. Dostupné z: <https://oxfordre.com/education/view/10.1093/acrefore/9780190264093.001.0001/acrefore-9780190264093-e-29>.



7 *Tamtéž.*

8 Nejznámějším formátem tohoto typu jsou zřejmě etnodrama a etnodivadlo. Viz: Johnny Saldaña. „Ethnodrama and ethnotheatre“. In: Gary J. Knowles – Ardra L. Cole (eds.). *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. Los Angeles: SAGE, 2008, s. 195–207.

9 George Belliveau. „Research-Based Theatre and A/r/tography: Exploring Arts-Based Educational Research Methodologies“ [online]. *p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org*. 2015 [cit. 20. 12. 2021]. Dostupné z: http://www.p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?page_id=1491.



10 Samozřejmě, jiný autor může třídit jinak. Zde vycházím z textů: Josef Valenta. „Prolegomena k metodologii výzkumů v oboru výchovy dramatické I.“. *Disk*. 2012, č. 40, s. 67–85; Josef Valenta. „Prolegomena k metodologii výzkumů v oboru výchovy dramatické II.“. *Disk*. 2012, č. 41, s. 93–103. Oba texty dostupné též online z: https://kped.ff.cuni.cz/wp-content/uploads/sites/168/2020/12/PROLEGOMENA_I-II.doc.



- I.** *Jakýkoliv výzkum jako zdroj „dat“ (témat; faktů atd.) pro divadelní hru – resp. pro edukační drama – výzkum (jakýkoliv) prezentovaný divadlem/dramatem – (edu-)divadlo jako výzkumná zpráva.¹¹*
- II.** *Výzkum různých „nedivadelních“ skutečností prostřednictvím (postupů) (edu-)divadla/dramatu – metody divadla jako metody výzkumu.¹²*
- III.** *Výzkum (především) divadla a (edu-)dramatu – výzkum jejich prostředků, postupů, procesů prostřednictvím (postupů) divadla/dramatu – divadlo jako předmět i metoda výzkumu.*
- IV.** *Výzkum, v němž je divadlo (v širokém smyslu!) předmětem zájmu např. sociologie nebo psychologie.¹³*
- V.** *Výzkum tvorby tvůrců (herců – v edu-dramatu např. i dětských), režisérů, scénografů atd.¹⁴*
- VI.** *Výzkum vlivu, „dopadu“ či (edukačních) výsledků (postupů) divadla/dramatu na diváky i hráče.¹⁵*
- VII.** *Výzkum „hotového“ uměleckého díla – teatrologická/scénologická analýza inscenace atd.¹⁶*
- VIII.** *Výzkum lidské skutečnosti obsažené v dramatikem napsaném dramatu, resp. ve scénicky realizované divadelní zprávě.¹⁷*
- IX.** *Výzkum nedivadelní skutečnosti – lidských interakcí prostřednictvím metafor divadla/dramatu.¹⁸*

Lze předpokládat, že každý ze zde uvedených typů zkoumání má své etické aspekty. Některé platí obecněji, jiné jsou spíše specifické.¹⁹

- 11 Příkladem může být např. Saldaňovo výše zmíněné etnodrama a etnodivadlo.
- 12 Může jít např. o výzkum „problémů dětí“ prostřednictvím volných improvizací (užitých jako tzv. projektivní technika) na téma „co mne těší/co mi vadí“.
- 13 Je tu zájem o psychosociální (nikoliv primárně estetické) aspekty tvorby, o výzkum publika, o herecké kariéry atd. Viz např. Hlavicová o sociologii divadla (Lenka Hlavicová, *Úvod do problematiky sociologie divadla*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2006.) nebo Serino o pracovních podmínkách herců (Marco Serino, „Continuity, change and transitions of artistic professions in the Italian theatre industry“. *Sociologia del lavoro*. 2020, č. 157, s. 186–205.) nebo slovinský výzkum amatérských divadelníků (Gašper Troha, „The Situation and Image of Contemporary Amateur Theatre in Slovenia“. *Amfiteater, Journal of Performing Arts Theory*. 2020, roč. 8, č. 1, s. 137–150.).
- 14 Např. analýza rozhlasové režijní práce Hany Kofránkové (Tomáš Cahel, *Ibsenovské inscenace Hany Kofránkové*. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra divadelních a filmových studií, 2020. Dostupné také online z: https://theses.cz/id/covxnp/Cahel_Tomas_Bakalarska_prace.pdf.), proměny herecké interpretace postavy Jeana Valjeana (Michaela Baladová, *Jean Valjean: Proměny herecké interpretace*. Diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér muzikálového herectví, 2015. Dostupné také online z: <https://is.jamu.cz/th/gb9gg/>.). Ale též typově „hraniční“ výzkumy (např. Jaroslav Vostrý, *Stanislavského objev herecké kreativity a jeho sociokulturní souvislosti*. Praha: AMU-KANT, 2019.) nebo psychologický výzkum zaměřený na hereckou tvorbu a specifika jistých dispozic herců pro tvorbu ve srovnání s manažery (Jiří Šípek, *Psychologické souvislosti scénické tvorby*. Praha: KANT, 2010.) A – jistě! – tvůrci mohou zkoumat též sami sebe (např. tvorba Farmy v jeskyni). Viz např. mezinárodní výzkum vlivu edukačního dramatu na zvládání lisabonským procesem definovaných žákovských kompetencí (Adam Cziboly (ed.), *The DICE has been cast. A DICE resource. Research findings and recommendations on educational theatre and drama*. DICE Consortium, 2010.). Nebo vliv edukačně-divadelních postupů na autenticitu dětských herců v průběhu tvůrčího procesu (Jana Jurkasová, *Autenticita dětského jevištního projevu*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra výchovné dramatiky, 2014.). A též připomenu probíhající výzkum doktorandky Michaely Váňové věnovaný divadlu v paliativní péči.
- 15 Např. kvalitativní analýza inscenace *Opleťal* v Divadle na cucky v Olomouci (Slávka Mašinová, *Analýza inscenace Opleťal v Divadle na cucky v Olomouci*. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, Katedra divadelních a filmových studií, 2020.).
- 16 *Tamtěž*.
- 17 Dramatik či inscenátor jsou s to vhlédnout do člověka, chování a jeho důsledků. Zvl. některá dramata lze pak chápat jako „případové studie“. Viz např. text pojednávající o psychologické profilaci Hamleta (Richard Waugaman, „The Unconscious in Shakespeare's Plays. By Martin S. Bergmann. London: Karnac, 2013. 256 pp“. *Psychoanalytic Quarterly*. 2014, roč. 83, č. 3, s. 737–742. Dostupné také online z: https://www.researchgate.net/publication/264389925_The_Unconscious_in_Shakespeare%27s_Plays_by_Martin_S_Bergmann.).
- 18 Jde o tzv. arts-informed/arts-inspired výzkum. Divadlo a drama jsou tu spíše paradigmaty, prizmaty, úhly pohledu na předmět výzkumu. Metodologie začíná mj. u Ervinga Goffmana. U nás např. výzkumy tzv. nespecifické scéničnosti na DAMU: J. Vostrý – obecně; scéničnost výtvarných děl (Jaroslav Vostrý – Miroslav Vojtěchovský, *Obraz a příběh. Scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění*. Praha: AMU-KANT, 2009.); scénologie parků (Július Gajdoš, „Krajinná scéna, nebo scény v krajině?“. *Disk*. 2011, č. 35, s. 31–48.); scénologie města (Radovan Lipus, *Scénologie Ostravy*. Praha: AMU-KANT, 2006.); scénologie každodenního chování, scénologie učitelské profese, scénologie krajiny a metodologie užití scénologického paradigmatu ve výzkumu (Josef Valenta, *Scénologie (každodenního) chování*. Praha: AMU-KANT, 2011.; Týž, *Scénologie krajiny*. Praha: AMU-KANT, 2008.; Týž, *Divadlo nebo život! Metafora divadla jako prostředek poznávání*. Praha: AMU-KANT, 2019.).
- 19 Viz: Gabriela Pavarini et al. „Ethical Issues in Participatory Arts Methods for Young People with Adverse Childhood Experiences“ [online]. *Health Expect*. 2021, s. 1557–1569 [cit. 10. 5. 2019]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1111/hex.13314>.



4.2 *Dramatis personae* aneb *Spektrum statusů*, jichž se etika výzkumu divadlem týká

Běžný „pozitivistický“ výzkum jde po ose „výzkumník – respondent/ pozorovaný“. De facto polarita. V kvalitativním se však aktéři mohou různě „depolarizovat“, kupř. výzkumník se může stát součástí zkoumané komunity a sám se stává též zdrojem poznání. V přehledu scénářů, v nichž se různě objevuje „divadlo“, vidíme různá „aktérství“. Můžeme spatřovat tato: výzkumník přímo ovlivňující dění, vytvářející divadelní složku výzkumu atd.; výzkumník jen „vně stojící“, pozorující dění a lidi bez vlastních intervencí; umělec; pedagog; zkoumaná osoba; jiný participant podílející se na běhu výzkumu např. jako zdroj informací, z nichž se generuje divadlo, či komentátor nebo spolutvůrce; „ryzí“ divák.

A okamžitě dodejme, že tyto „role“ mohou fungovat v konkrétním výzkumu zcela samostatně, avšak stejně tak mohou existovat v „prolnutí“: umělec-výzkumník; pedagog-umělec-výzkumník; zkoumaná osoba-divák apod. O to komplikovanější by tu zřejmě byla snaha stanovit jednotná a jasná etická pravidla. Naštěstí tuto ambici nemám.

4.3 *Konvence I* aneb *Základní etická pravidla kvalitativních výzkumů obecně a jejich prvotní aplikace ve výzkumu v dramatické výchově*

Podobnosti mezi výzkumem divadlem a kvali-výzkumem uvádí literatura celkem běžně.²⁰ Zde základní pravidla kvali-etiky dle Jana Hendla:²¹

- *Informovaný souhlas*: Pravidlo prochází etikami všemožných výzkumů. Respondenti, osoby zkoumané či osoby svým jednáním související s předmětem výzkumu mají o své účasti na zjišťování vědět a souhlasit s ní, ba ji i podepsat. Informovaný souhlas by měl být též doprovázen možností účastníků kdykoliv z výzkumu vystoupit!

V dramatické výchově zvažujeme, zda je nezbytný informovaný souhlas aktérů samých nebo jejich rodičů, jde-li o děti. Zejména např. zkoumáme-li v rámci paradivadelní, aplikované či edu-dramatické aktivity skutečně přímo žáky/hráče/aktéry.²² Pokud ovšem zkoumáme např. sdělnost různých

20 Např. Kathleen Gallagher. „Theatre as Methodology or What Experimentation Affords Us“. In: Shifra Schonmann (ed.). *Key Concepts in Theatre/Drama Education*. Rotterdam: Sense Publishers, 2011, s. 327–331.

21 Mírně měním jejich pořadí a poněkud měním a rozšiřuji názvosloví, a to na základě studia jiných zdrojů. Přidávám též vlastní komentáře k pravidlům.

22 Jejich osobní projekce ve hře; konkrétní nápaditost; osobní přínosy; vlastní reagování na dění ve hrách; osobní pokrok a osvojení technik divadelně-dramatické edukace; osobní příběhy vyjevující se prostřednictvím hry atd. Viz: Jan Hendl. *Kvalitativní výzkum: Základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005, s. 155–157.

typů zástupných předmětů použitých při improvizacích více skupin žáků na stejné téma, pak – podle mého názoru – není souhlas nezbytný.²³ Může ovšem jít i o souhlas školy nebo vůbec instituce, kde výzkum probíhá, a ten nemusí být vázán na souhlas jednotlivých aktérů.

23 Je to analogické např. situaci, kdy bychom dělali výzkum pozorováním převažujícího stylu jízdy řidičů osobních aut v určitém specifickém úseku nějaké silnice a potřebovali k tomu jejich informovaný souhlas.

- *Zatajení cílů a okolností výzkumu:* Povědomí osob o účasti může způsobit, že nezjistíme to, co chceme nebo co bychom zjistili, kdyby se zkoumaní „nekontrolovali“. Hendl doporučuje použít „zatajení“ tam, kde jsme si jisti skutečně věcnou hodnotou předpokládaných výsledků výzkumu, a doporučuje, aby účastníci výzkumu byli informováni dodatečně. Za určitých okolností – cíl zjišťování?; zdůvodněné okolnosti? – a při dodržení dalších etických pravidel je tedy možno informovaný souhlas vynechat nebo informovanost alespoň redukovat, příp. „něco“ zatajit.

V drama-výchově bývají účastníky výzkumu děti. Otázka tedy je, co zkoumáme (viz část 4.1). Pokud zkoumáme fungování metody, pak nezkoumáme děti, zkoumáme metodu. Pokud chceme zkoumat ale např. změny dětí v důsledku drama-edukace, pak je na místě požádat o souhlas rodiče, byť třeba i se „zatajením“ žákům. A když hodláme zkoumat např. osobní pocity či problémy žáků aktualizované ve hře? Tak jako tak by na to při reflexích zřejmě a běžně došlo. Rozdíl je nyní pouze v systematizovanějším sběru a registraci reakcí žáků a následném zpracování. I tady můžeme zvažovat, i když informování žáků o tom, že dění bude mít ještě další cíl než „jindy“, by mělo být první alternativou. K tomu ještě dodám poznámku o tzv. skrytém výzkumu.

- *Skrytý výzkum:* „Základním a poněkud absurdním předpokladem etického počínání v terénu je plná informovanost studovaných aktérů o cílech, předmětu a výstupech výzkumného projektu ze strany badatele. To přináší několik praktických problémů, vyplývajících z toho, že jakýkoliv předpoklad o plné informovanosti aktérů sociální interakce je přinejmenším neempirický a konstruuje podivnou, poněkud archaickou představu o mechanismech tvorby a komunikace významů a jejich vztahu k sociální interakci,“ píšou Hejnal a Lupták

24 O. Hejnal – I. Lupták. „Když výzkum, tak skrytý“, s. 138.

ve své stati o skrytém výzkumu.²⁴ Upozorňují (ve vztahu k výzkumným tématům sociologickým) na to, že informovanost aktérů o přítomnosti výzkumu může být právě pro výzkum problém. Na konci svého podrobného rozboru problémů se současnou formalizací a byrokratizací etiky výzkumů doporučují raději víceúrovňovou anonymizaci výsledků než důsledné, avšak následné zjištění *de facto* selektující informování účastníků. Jejich závěry můžeme (podle mého názoru) považovat za náležité i v našem případě.

„Deception“ (klam, či spíše ono zatajení) se ale uvádí i v SAGE encyklopedii kvalitativního výzkumu jako jeden z důležitých principů výzkumu (zejm. v medicíně a psychologii), bez nějž se některých poznatků nelze dobat.²⁵

25 Mimochodem, vyzkoušel jsem si to při vlastních pozorováních nespécificky scénovaného jednání lidí v běžných situacích, např. při práci na textu *Scénologie (každodenního) chování*. Viz: Clifford G. Christians. „Ethics and Politics in Qualitative Research“. In: Norman K. Denzin – Yvonna S. Lincoln (eds.). *The SAGE Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2005, s. 145.

Na předchozí navazuje další pravidlo:

- *Soukromí/důvěrnost/anonymita*: Doporučení z předchozího odstavce platí i pro další (Hendlovu) kategorii. Jde o to, aby účastníky výzkumu sdílená (souhrnně řečeno) osobní témata byla anonymizována (nepřejí-li si účastníci opak). Kvalitativní výzkum se zajímá o to, jak sami aktéři nazírají události, témata i sami sebe atd. Někdo ale není ochoten k osobním věcem přidat svůj podpis a adresu. Počítejme tedy s tím, že bude zhusta nutno anonymizovat, co anonymizovat půjde. A to i za cenu zkreslení „výsledného textu“ tak, aby byl pravdivý, ale aby „třetí strana“ neměla šanci vydedukovat, o kom je řeč. Je to ovšem obtížné. O jaké město, jakou školu,²⁶ jaký konkrétní ročník apod. jde, to lze skrýt, ale i tak je možné vystopovat, kde např. výzkumník a učitel v jedné osobě pracuje. Opět tedy bude záležet na tom, zda jsme měli možnost s aktéry výzkumu otevřeně hovořit a dohodnout se buď na tom, že nebudeme anonymizaci řešit, nebo pokud ano, jak.
- *Emoční (i fyzické) bezpečí*: V kvalitativních šetřeních, na rozdíl např. od „neosobně administrovaných dotazníků“, může dojít k aktualizaci nepříjemných životních zkušeností, zážitků a problémů, k vyvolání zatěžujících představ a asociací apod. Již v běžném (kvalitativně orientovaném) rozhovoru, když se

26 „Modrá“ škola, „zelená“ škola atd.

zajímáme i o hlubší myšlenky či pocity respondenta, lze vstoupit do citlivých sfér. Natož ve výzkumech, jejichž předmětem je pozorování chování nebo experimentování s chováním. I v divadelních (edu-)postupech může být emoční bezpečí ohroženo – metaforičností komunikace, tím, že je „holistická“, že pracuje s tělem v situacích atd. Snadněji se aktualizují různé emoce a zážitky, zapamatované osobní, a ne vždy pozitivní pocity apod. Ale i naopak – může dojít k přílišnému otevření a např. rozhovor může nabýt až psychotherapeutického rázu.²⁷ Výzkumník by měl rizika předpokládat. Rozhodně tu platí: výzkumník není terapeut (leďa by měl certifikovaný výcvik). A ani fyzické bezpečí nemusí být mimo hru – ať už při outdoorových dramatech, nebo při balančních aktivitách, v prostoru některé scénografie apod.

27 J. Hendl. *Kvalitativní výzkum*, s. 156.

- *Reciprocita, prospěšnost a neškodlivost – maximalizace benefitů a minimalizace rizik a poškození*: Hendl (píše jen o „reciprocitě“) upozorňuje, že kvalitativní výzkum je „[...] dlouhodobější osobní vztah“. ²⁸ Reciprocita znamená, že i zkoumané osoby by z výzkumu – mnou řečeno – „měly něco mít“. Výzkum jim může pomoci zlepšit životní podmínky, porozumět vzájemným vztahům, sobě apod. Zahraniční literatura k etice opakuje dvojici „benefit versus harm“. O ochraně účastníka výzkumu před riziky (harm – újmou) jsme mluvili. Benefit se samozřejmě může pohybovat jak v rovině přínosnosti výzkumu pro poznání obecné, tak i úzce „jen“ pro zkoumané jednotlivce.²⁹ V této souvislosti se hovoří např. právě o terapeutickém rozměru některých výzkumů. Např. v dramatické výchově ale nemusíme jít tak daleko (ani bychom neměli, to je sféra dramaterapie). Benefit má spočívat především ve výsledku edukace, ve zvládnutí alespoň základů divadelního umění, v prohloubených sociálních dovednostech, poznání sebe a různých témat života.

28 Tamtéž.

29 Znovu se tu vracím k výzkumu M. Váňové (cil: „porozumět významu divadla v tak mezní situaci diváka/pacienta, jako je závěr jeho života“). V písemné korespondenci vedené v souvislosti s přípravou tohoto textu mi M. Váňová k etice svého šetření, které probíhá tak, že pro pacienta i s ním hraje (s loutkou) příběh o cestě domů, napsala: „Mojí výhodou je, že divadlo v první řadě profituje z času setkání, výzkum divadlem je tu zcela reciproční – já získávám data a současně pacientům přináším umělecký zážitek (někdy i společný – s jejich blízkými/pečovateli).“ Výzkumnice získává „data“ o smyslu a funkcích divadla s lidmi v mezních životních situacích a samo divadlo pacientům nabízí zpřístupnění pobytu v nemocnici, situační změnu prožívání, sdílení s herečkou/autorkou apod. Podle M. Váňové můžeme participační partie takového divadelního (byť též výzkumného) setkání považovat de facto za nefarmakologickou intervenci (či, myslím, též za typ podpůrné terapie/teatroterapie).

4.4 Konvence II aneb Specifická témata etiky otevíraná v odborné literatuře ve vztahu k výzkumu divadlem a výzkumu v dramatické výchově

30 Viz výše též výzkum M. Váňové. Na citlivost této oblasti upozorňuje i Patricia Leavy. Viz: Patricia Leavy. *Method Meets Art: Arts-Based Research Practice*. New York: Guilford, 2015, s. 150–151.

31 Kathy Bishop. „Six Perspectives in Search of an Ethical Solution: Utilising a Moral Imperative with a Multiple Ethics Paradigm to Guide Research-Based Theatre/Applied Theatre”. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*. 2014, roč. 19, č. 1, s. 64n.

32 Autoři viz seznam literatury: Akesson et al.; Beck et al.; Belliveau et al.; Bishop; Boydell et al.; Bresler; Knowles – Cole; Kurri; McCammon; Mienczakowski – Moore; Orb et al.; Pavarini et al.; Rosén; Sinding et al.; Skutil; Slavík; Vavříková; White; Wiles.

33 Přihlédl jsem ale částečně znovu i k textům o kvalitativní metodologii.

34 Martin Skutil et al. *Základy pedagogicko-psychologického výzkumu pro studenty učitelství*. Praha: Portál, 2011, s. 24–32.

35 Tamtéž, s. 32–41.

36 Divadlo Alfa Plzeň, premiéra 11. 6. 2010, režie Petra Tejnorová.

Výčtem základních principů se ale etika výzkumu uměním a divadlem nevyčerpává. Naopak – objevuje se různě ve spojení s dalšími tématy a různými typy výzkumů. Jiné to je, když účastníky jsou jen umělci zkoumající tvorbu, jiné, když jde o výzkumy v oblasti „zdravotní péče“, kde se etika exponuje velmi zřetelně,³⁰ nebo o výzkumy efektivity působení dramatické výchovy. Jde tedy o „vícečetné etické paradigma“.³¹

Témata následující jsem doslova „posbíral“ při rešerších řady textů, v nichž se různě, klíčově i okrajově, objevují.³² A ne vždy mají podobu „formulací principů“, ale i formulací otázek po tom, jak se k etice stavět. Těžiště zdrojů se týkalo ABR a divadla a výzkumu.³³

Témata jsem rozdělil do několika „polarit“. Nicméně, tak jako tak se prolínají, a třídění tedy nevymezuje témata a kategorie zařaditelné jen pod hlavičku jedné polarit (viz části 4.4.1 až 4.4.7).

4.4.1 Výzkum – publikace/zveřejnění (etika výzkumu a etika jeho zveřejnění)

M. Skutil dělí etiku do tří oblastí, z nichž těmto jsme se již věnovali: „při přípravě výzkumu“ a „při realizaci výzkumu“.³⁴ Třetí oblast se týká „fáze publikování výzkumu“ a uvádí tři základní podoblasti: poctivé předložení nezkrácených výsledků; srozumitelné sdělení zvolenému adresátovi; citační přesnost.³⁵ Podoba „poctivého předložení nezkrácených výsledků“ záleží na typu výzkumu. Pokud při představení dokumentárně hrajeme např. skutečné výroky respondentů zaznamenané v rozhovorech (viz třeba plzeňské Divadlo Alfa v inscenaci *TEĎ 55 31 13 já*³⁶ opřené mj. o zpovídání gymnazistů), užíváme de facto výsledek kvalitativní analýzy a tematizace rozhovorů. Pokud ale získaný materiál transformujeme do roviny více estetizované, metaforické apod., pak nutně k jistému „zkreslení“ dochází (a blížíme se polaritě „umění – výzkum“, která následuje). S tím může souviset i „srozumitelnost sdělení“ spjatá se zvolenou formou. „Mimeze a deskripce“ může věrně zachytit realitu. „Interpretace“ už skutečnost „přesně“ zrcadlit nemusí. Může ale exponovat témata, úhly pohledu, vjemy a pocity umělců nad zkoumanou materií atd. Srozumitelnost i porozumění se tedy mohou vydat u různých

diváků – příjemců výzkumných zjištění – různými směry. (Pokud jde o „citace a bibliografické údaje“, tam jsou v případě textové publikace pravidla jasně dána.)

4.4.2 Umění – výzkum

Dilema bylo naznačeno: na jedné straně stojí zjištění věcné, faktické, na druhé umělecké zjištění. Co může být co a v jakém poměru, naznačují výzkumné typy I–IX. V každém případě se tu může jednat o několik témat, z nichž některá opět připomeneme u dalších polarit. Vyjdu z poznámky, že „napětí mezi důvěrou ve výzkum a estetikou performance může přinést konflikt hodnot“.³⁷ Onen konflikt se rozhodně může „rozhořet“, pokud je výzkumník současně umělec (a naopak). Co a kolik má tedy vložit do „akce“ ze sebe-umělce a ze sebe-výzkumníka? Co uchopit „tělovou inteligencí“, co empatií? Co přísnou logikou („metodo-logikou“)? A jak s tím naložit ve výsledku? Nakolik bude umělecký tvar, který ale má současně co dělat s výzkumem, iluzivním „nosičem“ (třeba) konkrétních zjištěných věcných informací, nebo nakolik ponesou artistní (kupř. pohybové) metafory „pouze“ obecné téma typu „kdo seje vítr, sklídí bouři“? Stojíme tedy před dilematem, jak (v některých typech) výzkumů založených na divadle „vybalancovat vliv etiky a estetiky“ na výsledek zkoumání (v tomto případě především na výzkumnou zprávu v podobě představení).³⁸

„Estetika“ je někdy uváděna přímo jako etický princip výzkumu divadlem.³⁹ Jde o to, aby re-prezentace témat (vlastních témat hrajících participantů či témat lidí, z jejichž „příběhů“, získaných kupř. rozhovory, vycházíme) měla přidanou hodnotu umění. Jak se ale může aktivovat „zranitelnost“ účastníků/tvůrců při posuzování estetické kvality jejich produktu? „Kolik diskrétnosti by měli mít umělci, aby si vybrali, která výzkumná sdělení budou inscenovat? Co když se umělci zaměří pouze na aspekty, které lze snadno zdramatizovat? Umožňuje výběrový proces tvorby [vůbec] výzkum?“⁴⁰

A též se můžeme ptát: „Jak může tým RBT [research based theatre] minimalizovat škody pro všechny, kdo na představení pracují, zejména pro ty, kteří mají s daným tématem vlastní zkušenost?“⁴¹

Nebo pokud není výzkumník a umělec týž člověk, jak bude vypadat vyjednávání mezi těmito rolemi? Závisí na něm obé – aby výzkum a umění společně přinesly poznatky i „zážitek“. Etika

³⁷ George Belliveau et al. „Examining the Ethics of Research-Based Theatre through Contact!Unload“. In: Tim Prentki – Ananda Breed (eds.), *The Routledge Companion to Applied Performance: Volume one*. New York: Routledge, 2021, s. 141.

³⁸ Výsledky zkoumání Rusínů (viz Farma v jeskyni) mohly být prezentovány např. iluzivním divadlem realisticky ukazujícím situace týkající se problémů jejich migrace. Farma však nabídla vysoce expresivní interpretaci svých zjištění, v níž jako divák vnímám silně nikoliv věcné informace (z nichž výzkum rovněž vycházel), ale zejména jakousi „generální emoci“, která toto téma (a problém) provází snad dodnes.

³⁹ Např. Akesson nebo Boydell.

⁴⁰ Katherine Mary Boydell et al. „Ethical Challenges in Arts-Based Health Research“ [online]. *The International Journal of the Creative Arts in Interdisciplinary Practice*. 2012, č. 11, s. 8 [cit. 2. 1. 2022]. Dostupné z: https://www.academia.edu/19142761/Ethical_challenges_in_arts_based_health_research.



⁴¹ G. Belliveau et al. „Examining the Ethics of Research-Based Theatre through Contact!Unload“, s. 145.

tkví v tom, že jedno může překrýt druhé a něco tu nemusí nastat v té dobré míře – poznání nebo umění nebo společný výsledek obého. A pak by nezbylo než poctivě přiznat všem aktérům, co se nezjistilo a proč nebo v čem jsme „pozměnili“ realitu, aby byla spíše svou uměleckou reflexí než sama sebou...

Další téma u této polaroty (opět může být i jinde) je nejistota a risk. Barone a Eisner upozorňují, že expresivní forma a schopnost pracovat s nejistotou jsou dvě klíčové charakteristiky uměleckého výzkumu.⁴² V případě etnodivadla může tkvít problém např. v tom, že se zkoumaná komunita, o níž se hraje, může cítit dotčena interpretací s umělci sdílené zkušenosti. Jinde se zase v průběhu výzkumné dramatické hry zaměřené na přístupy dětí k různosti mezi lidmi může hra začít vyvíjet pro někoho zraňujícím směrem atd. Umělecký výzkum není vždy určen ke „generování jasných výsledků“. Stejně tak slouží k osobně obohacujícím interpretacím společně zažité zkušenosti, a to jak při hře, tak po ní. Právě tyto interpretace, uchopení dějů, situací, témat, skutečností jsou onou uměleckou složkou takového výzkumu a mohou se vyvíjet různě, tedy i ne zcela bezpečně pro hodnotové žebříčky aktérů.

Na některá „možná“ rizika lze upozornit účastníky výzkumu předem, na některá nezbude než reagovat reflexí poté, co nastanou.

A na „šev“ mezi polaritami „umění – výzkum“ a „obsah – tvorba“ připojím výklad J. Slavíka⁴³ připomínající funkci umění ve zkoumání základních lidských hodnot a etickou dimenzi tvorby aktualizující se pro všechny zúčastněné:

„Umění však vždy výtečně vystihovalo vztahy a souvztažnosti mezi člověkem a světem jeho bytí. V tvůrčím expresivním zkoumání světa lze proto rozpoznávat cosi výjimečného – speciální zájem o samotný proces, ‚jak se tvoří svět‘, spojený se zkusmým, ale o naléhavějším etickým apelem: je to dobré? V tomto smyslu lze umění považovat za výzkum lidských maxim. ‚Maxima‘ je podle Immanuela Kanta obecná zásada, kterou se lidé mají a mohou všeobecně řídit, ale jejíž respektování závisí na každém jednotlivci.“

Umění, resp. umělecké dílo ale (podle J. Slavíka) nepopisuje tyto maximy jaksi přímo (není „metodikou existence“). Snaží se je popsat v tvůrčím procesu zrozeném uměleckým obrazem

42 Můj zdroj je, bohužel, sekundární: <https://www.mahpsa.org/arts-based-research-expressive-forms-and-uncertainty/>. Původní text (Tom Barone – Elliot W. Eisner. *Arts Based Research*. Thousand Oaks [CA]: SAGE Publications, 2012) nebyl pro mne v době psaní této kapitoly dostupný.

43 Jan Slavík. „Výzkum v umění: zeptali jste se“ [online]. Imuza: Jedinečnosti uměleckého výrazu k inkluzivnímu vzdělávání. 1. 8. 2019 [cit. 2. 1. 2022]. Dostupné z: <https://www.imuza.upol.cz/site/index.php/2019/08/01/vyzkum-v-umeni/>.



ukazujícím určité pojetí světa, života, bytí. Tento obraz, nabídnutý divákovi (ale i dalším tvůrcům ke zpracování např. pro jeviště) „[...] se v praxi konfrontuje s tradicemi, veřejným míněním, etickými normami nebo politickou mocí, a zároveň s osobním chtěním a touhou vycházející z věčné neúplnosti žití“.⁴⁴ Jak samy maximy, tak vidění, postoje, motivy, charaktery atd. nároky všech, kteří jsou umělci či se s uměním setkávají, nebývají ve všeobecném vzájemném souladu. Rozumím tomu tak, že to, co Slavík píše, se týká i polarity „umění – výzkum“. Jistá doslovnost a instrumentálnost samozřejmě v různých jiných výzkumech je v případě výzkumů, o nichž tu je řeč, vlastně jen možností, byť zcela náležitou.

V těsné návaznosti bude dobré přejít též k následující polaritě.

4.4.3 Obsah hry (etika uvnitř fikce) – tvorba (formy, postupy, tvorba postav, situace – etika při tvorbě fikce)

„Etikou uvnitř fikce“ míním morální dimenze dějů, o nichž se hraje / které se hrají. A nemám na mysli jen ty z pera dramatikova. Myslím i ty, které buď vycházejí z námětů budoucích diváků (opět kupř. etnodivadla), nebo si je generují sami hráči v průběhu (edu-) dramatické hry či aktéři některé z forem aplikovaného divadla, kteří zobrazují v částečných improvizacích problémy života ve své firmě. Faktum jejich existence uvnitř fikce může být instrumentem distanciací, ale stejně tak lze fikci prožívat, jako by nebyla fikcí.

Navíc – takřka jakákoliv dramatičnost vždy má jistý mravní rozměr. Jak se tedy výzkumníkům i hráčům/aktérům výzkumu aktualizují jejich hodnoty a postoje, zraňující zkušenosti apod., jak se mění jejich hráčské postoje k eticky rizikovým tématům a postavám uvnitř fikce, co to znamená pro hru („Tohle já hrát nebudu, tak bych se v životě nechoval!“)?

Ve vlastním výzkumu⁴⁵ jsem kdysi hledal etické otázky opakovane se vynořující v edukačních dramatických hrách s výrazně etickým potenciálem.⁴⁶ Zde jsou:

Jak fiktivní postavy ve fiktivní situaci rozlišují ve svém i cizím jednání dobré a zlé?; Jaké hodnoty stojí za rozhodováním a jednáním fiktivních postav v situaci?; Jak si stojí v situaci pravda?; Mají postavy situace respekt k druhému?; Jak jsou zohledňována práva postav?; Je dění v situaci / řešení situace /

45 Josef Valenta. „Morální rozvoj v rámci OSV – metody situačně-behaviorální“ [online]. *Metodický portál RVP*. 2011 [cit. 18. 2. 2022]. Dostupné z: <https://clanky.rvp.cz/clanek/13767/MORALNI-ROZVOJ-V-RAMCI-OSV---METODY-SITUACNE-BEHAVIORALNI.html>.



46 ...s pomocí textů britských kolegů J. Ackroyd (a jejich praktických seminářů), D. Heathcote, C. O'Neill (a jejich praktických seminářů), seminářů F. Prendivilla i na základě našich vlastních zkušeností (Josef Valenta. *Metody a techniky dramatické výchovy*. Praha: Grada, 2008.).

jednání postav spravedlivé?; Nakolik jsou postavy s to nést v situaci odpovědnost?

Nicméně tady až tak problém nevidím. Jde o osobní konfrontaci s obsahem hry, která může způsobit nepohodu. Ale může vést i k tomu, že hráč ze hry odstoupí, nebo naopak hledá řešení (které může být už samo o sobě zajímavým výsledkem jak výzkumu, tak edukace).

Druhá část polarity – tvorba (formy, postupy, tvorba postav – etika při tvorbě fikce) – je pak spíše:

1. o tom, jak spolu navzájem tvůrci jednají, zda tvůrci při tvorbě jak umění, tak i výzkumu (pokud to nesplývá) neporušují základní etiku kooperativní komunikace, což může vést ke snížení efektivity výzkumu uměním, jeho smyslu i výsledků a též ke zvýšení jakýchkoliv rizik pro zkoumané osoby či prostě další aktéry výzkumu;
2. o tom, jaké jsou voleny způsoby scénického zpracování dějů – budeme-li např. porovnávat efekt vzdělání o holocaustu nabytého standardní výukou dějepisu a získaného dramatickou hrou v lekcích edu-dramatiky, nakolik připustíme ztvárnění některých „zlých situací“? (Viz též typy sub 4.1.)

4.4.4 Pravdivost – interpretace

Základní potíže pro řadu lidí zabývajících se výzkumem tu může tkvět už v tom, že „pravda nemusí být jen jedna“. To, že jsou akceptovány i subjektivní pohledy různých účastníků výzkumu, by vzhledem k již celkem běžně přijímanému kvalitativnímu designu nemělo dělat potíže. Avšak zde se subjektivita odívá též do hávu uměleckého výkladu, což už může vést ke zpochybňování takového výzkumu jako výzkumu. Nicméně umění zkrátka může přinést více významů téhož. Může jít o „různé interpretace“ a kupř. hrající žák může mít jiný náhled než dospělý. Vlastní „pravdivost“ projekcí zkušeností žáka např. do improvizace může být též rozmanitá. A pravda dospělého tu není nadřazena pravdě dětí. Jinak než umělec může vnímat hru i divák nabízející příběh či participující na hře nebo jakákoliv jiná zkoumaná osoba. A opět jsme u etické dimenze. Interpretace např. vesměs selektují zjištěná data. Co tedy zůstane zachováno

a využito a co se stane „sekundárním“? A jak na to zareaguje „zdroj“, jehož „informace“ scénicky zpracováváme? Právě při transformaci zjištěných výpovědí jiných lidí do hry/představení se můžeme ptát: Mohou diváci nebo účastníci zpochybnit interpretaci, kterou umělci dali jejich příběhům?⁴⁷

Nepochybně tedy musíme mít na mysli, nakolik vyšší otevřenost interpretace vede k procesu nebo produktu s nižší výzkumnou věrohodností. „Jak zacházet s různými interpretacemi dat ze strany umělců a ze strany výzkumníků? Jaká jsou konkrétně potenciální rizika zkreslení? Jaké jsou etické důsledky rozdílných výkladů?“⁴⁸ Jak tedy např. budu vnímat Rusíny na základě výsostně estetizované zprávy z jejich etnovýzkumu, kterou v podobě vysoce stylizovaného představení *Sclavi* hraje Farma v jeskyni?⁴⁹

Jen těžko tu lze stanovit „pravidlo“. U každého výzkumu je vždy znovu potřebné ujasnit si, co je jeho předmětem a jak ho ovlivňuje „přirozeně tekutá povaha uměleckého tvůrčího procesu“.⁵⁰ A nakolik je napětí mezi „daty“ a jejich interpretací touto povahou ovlivněno. Pokud se výklady výrazně liší, pak další důležitou etickou otázkou je, jak by měly být v rámci výzkumného projektu pochopeny a nakonec zastoupeny rozdílné interpretace...⁵¹

„Kotvou“ by tu snad mohla být jedna z obecných kategorií validity kvalitativních výzkumů, tzv. interpretativní validita.⁵² Má vztah i k nevědomým procesům, takže s ní můžeme počítat rozmanitě a jistě i při umělecké interpretaci či při interpretaci umění. Jde o to, co „různé události, objekty a chování znamenají pro různé účastníky dění“.

A tady se zastavím ještě u zmíněného faktoru „různých účastníků dění“. Může to být kontroverzní názor, nicméně myslím, že pokud má být výzkum uměním/divadlem skutečně výzkumem, třeba ve smyslu definice OECD,⁵³ pak považují za standardní, aby se mu věnovali lidé specificky talentovaní a divadelně vzdělaní (tedy umělci, nejlépe „dobří umělci“). Domnívám se, že pravdivost jak ve formě hraní, tak v obsahu hraní má co dělat s kvalitou umělce.⁵⁴ Nevylučuji z výzkumu divadlem třeba ryzí amatéry. Záleží na tom, co zkoumáme, očekáváme atd. Avšak ve výzkumu jakémkoliv – tedy řekněme „obecně“ – platí, že výzkumník by měl být na tuto práci specificky připraven. Divadlo jistě může hrát „každý“, stejně jako vyptávat se někoho na něco (rozhovor

47 K. M. Boydell et al. „Ethical Challenges in Arts-Based Health Research“, s. 7.

48 Tamtéž, s. 8.

49 *Sclavi (Emigrantova píseň)*. Farma v jeskyni Praha, premiéra 3. 3. 2005, režie Viliam Dočolomanský. O výzkumu a cestě k představení viz: Eliška Vavříková. *Mimesis o poesis*. Praha: AMU-KANT, 2009. Záznam dostupný na síti Facebook na profilu skupiny Farma v jeskyni: https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=245264460262804.



50 K. M. Boydell et al. „Ethical Challenges in Arts-Based Health Research“, s. 8.

51 Bree Akesson et al. „Stepping Back as Researchers: Addressing Ethic in Arts-Based Approaches to Working with War-Affected Children in School and Community Settings“. *Educational Research for Social Change (ERSC)*. 2014, roč. 3, č. 1, s. 82.

52 Maxwell in J. Hendl. *Kvalitativní výzkum*, s. 337.

53 ...systematická tvůrčí aktivita konaná za účelem rozšíření znalostí vč. znalostí o člověku, kultuře a společnosti, a jejich využití při nových aplikacích...

54 Viz i: J. Saldaña. „Ethnodrama and Ethnotheatre“, s. 205.

55 Argumentů se najde dost. Z vlastní praxe např. víme, že ne každý badatel se hodí – v závislosti na jeho kognitivních předpokladech – pro metodu pozorování. Lze se v tom ovšem trénovat (viz: Josef Valenta. *Posuzování rozvoje kompetence k učení*. Praha: Karolinum, 2012, s. 58n.). Nebo: Metodologie výzkumu je poměrně podstatnou součástí doktorských studií, která připravují odborníky též právě pro práci v oblasti výzkumu. Další příklad je z metodologie mně blízké: Běžně užívaná laická metafora praví: „učitel je (také) herec“. Učitel ale není herec (viz např. J. Valenta. *Scénologie (každodenního) chování*; Týž. *Divadlo nebo život?*). S metaforou U = H dokáže docela dobře pracovat kdokoli. Každý ví, co je učitel, každý, co je herec. A dát si pár věcí – určitých analogií v komunikačním chování – dohromady není zase tak těžké. Jenže podivají-li se na tuto metaforu lidé tak či onak kvalifikovaní v kulturní antropologii, studiích performativity, behaviorální sémiotice (a tak dále), vidí za učitelem a vyučováním mnohem více: jistý „stav“ společnosti, ideologii obecnou i pedagogickou, hodnotové žebříčky, podobu vzdělání a skrze to i budoucí vizi společnosti. Hovoří se tu o tzv. „generativní metafoře“. Laik nejde prakticky nikdy dále za to, že „když má učitel doma problémy, musí se zapřít a k dětem se chovat, jako by je neměl“, že by měl „být taky šoumen“, že „musí srozumitelně mluvit“ atd.

56 Viz např. Christina Sinding – Ross Gray – Jeff Nisker. „Ethical Issues and Issues of Ethics“. In: J. G. Knowles – A. L. Cole (eds.). *Handbook of the Arts in Qualitative Research*, s. 460n.

57 Představení postavené např. na rozhovorech se seniory. Máme vlastní zkušenost s takovým „research“ studentů v klubu důchodců na Praze 1, ale i ve Všeobecné fakultní nemocnici nebo v Národní knihovně.

atp.), ovšem vydávat výsledek toho či onoho za výzkum, to už je sporné. Zkrátka: Výzkum divadlem by podle mého názoru měli dělat lidé náležitě disponovaní.⁵⁵

4.4.5 „My“ (jako ■ tvůrci; ■ tvůrci-výzkumníci; ■ tvůrci-zkoumané osoby; ■ vše) – druzí (jako ■ zdroje obsahu; ■ participant; ■ příjemci hry-diváci; ■ vše)

Tato polarita⁵⁶ reflektuje již zmíněné různé „role“ osob zainteresovaných ve výzkumu. Počítá se skutečností, že jak zdroje dramatické hry či „divadla“, tak zkoumání skrze náležité prostředky, a nakonec i finální „performance“ před divákem nebo s jeho účastí skýtají možná etická úskalí. Ve vztahu k tvůrcům jsme si již leccos řekli. Zde tedy vlastně jen upozorním na to, že „my“ může mít velmi rozmanitou povahu. Napětí vč. jeho etické dimenze tu může vznikat jak při tvorbě obecně (mezi „námi“, ve vztahu k vnějším osobám – institucím, divákům apod. –, ale i ve vztahu k tématu samému), tak při tvorbě, která nám má přinést nějaké poznání skrze dalšího aktéra (v edu-dramatu žáka; viz obecná pravidla a ošetření bezpečí), ale třeba i v „auto-etnografickém“ formátu, kdy já sám jsem výzkumník i zkoumaný (nakolik můžeme např. z důvodů udržení vlastního dobrého sebeobrazu před sebou samým zkreslovat?).

Pak jsou tu ovšem ještě „ti druzí“. Texty k ABR tak někdy mluví též o etice týkající se představitelů kulturních institucí, produkčních, reklamních pracovníků atd. Těm se tu ale věnovat nechci.

Výše jsem uvedl tyto varianty dalších účastníků (tedy nejen výzkumníků-umělců):

Další účastníci jako ■ zdroje obsahu; ■ participant; ■ příjemci hry-diváci.

■ Účastníci výzkumu (ne umělci/ne výzkumníci) coby zdroje obsahu. Vesměs na dalším scénování již neparticipují: I ne-výzkumná divadla používají někdy pro sběr „materiálu“ ke hře pojem „research“. Diváci jsou zdroje témat a obsahů např. v primárně nevýzkumných formátech *reminiscence theatre* nebo *divadlo fórum*.⁵⁷ Fáze sběru informací je oddělena od fáze představení. Fáze se naopak prolínají nebo navazují „tady

a teď" v případech tzv. *play-back theatre* (jeden vypráví, herci „to" improvizují), *instant theatre* (děj na základě doptávání se všech přítomných, převypráví se a sehraje), *life games* (zdrojem je vyprávění významné místní osobnosti). Tyto formáty se ale mohou posunout do roviny skutečného výzkumu. Eticky jde o ochranu emoční vazby „zdroje" k tématu při jeho umělecké transformaci. A platí zde totéž a vše, co bylo řečeno výše (viz interpretace).

- Participant, kteří jsou přímo ve hře. Mohou jimi být i „zdroje". V edu-dramatu mohou hru vymýšlet a improvizovat, ale rovněž mohou být „vystaveni" hře exponované umělcem/výzkumníkem/učitelem.⁵⁸ Vtažení „klientů" do her je otevírá coby „zdroje poznávání" – kupř. jejich generačních rysů; jejich reakcí na společenský problém; jejich osobních prožitků ve vztahu ke světu nebo limitů jejich „přetělesňování" a „předuševňování" v divadelní výchově. Již víme, že zde můžeme narazit na etické napětí mezi „jejich vlastními hodnotovými žebříčky" a tím, co se rozehrává; jak se to rozehrává; s kým se to rozehrává; jak hluboce se to rozehrává. A tedy i tím, jak se to setkává s osobní zkušeností hráče; jak intervenuje do hraní dospělý (White⁵⁹ tu hovoří o riziku nátlaku i manipulace); jak se to interpretuje v reflexích; tím, že to má být předvedeno někomu, kdo se nejeví „bezpečným divákem" atd. Řada možných rozporů je ovlivnitelná informovaností participantů a reflexemi.
- Příjemci hry–diváci. „Role", které už „známe". Jsou zdroji či se „jen" dívají. V dramatické výchově jsou diváci v další fázi práce pro změnu naopak hráči a dívají se ti, co před chvílí hráli. Jde ale i o návštěvníky představení, kteří se skutečně jen dívají. Možná dilemata prvních dvou skupin diváků jsme již pojmenovávali. Jsou propojena s jejich vazbami na to, co se bude hrát, v případě, že to budou hrát i oni sami. Pokud jde o nezainteresované diváky, jejich případné morální dilema je řešitelné, jak zmiňuje literatura, prostě tím, že mohou „odejít".

58 Artist/researcher/teacher; viz a/r/t-ography na s. 227.

59 Gareth White. „Navigating the Ethics of Audience Participation" [online]. *Applied Theatre Researcher*. 2006, č. 7 [cit. 17. 2. 2022]. Dostupné z: <https://www.intellectbooks.com/asset/813/atr-7.3-white.pdf>.



60 Viz např.: Augusto Boal. „Invisible Theatre: Liege, Belgium, 1978”. *TDR: The Drama Review*, 1990, roč. 34, č. 3, s. 24–34.

61 L. McCammon. „Ethical Issues in Drama/Theatre Education Research and Practice”, s. 4.

62 Josef Valenta. *Didaktika osobnostní a sociální výchovy*. Praha: Grada, 2013, s. 80.

63 Jim Mieniczakowski – Teresa Moore. „Performing Data with Notions of Responsibility”. In: G. J. Knowles – A. L. Cole. (eds.) *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*, s. 456.

Pokud jde o diváky, je tu ale ještě jedno zajímavé téma: *neviditelné divadlo / invisible theatre* (Boal).⁶⁰ Nechci nosit tzv. dřevo v les, nicméně poznamenám: Jde o „přichystané, byť též improvizované” představení odehrávající se v nějakém veřejném prostoru, přičemž náhodní přítomní nevědí, že rozvíjející se dramatické situace probíhají primárně mezi utajenými herci (sekundárně pak ovšem třeba i mezi herci a diváky sunoucími se nevědomky do role participantů). McCammon se v debatě s J. Saldaňou o „etičnosti” takového divadla ptá: Je to zásadní – je etické vlastně skrytě manipulovat „publikem” předestíráním tématu, které si zvolila hrající skupina? A Saldaña: „Záleží na tom, jak radikální je něčí osobní politika. Co je pro vás neetické, nemusí být pro mě neetické. Co je důležité pro mě, nemusí být důležité pro vás, ale já cítím, že je mou osobní povinností zvýšit vaše společenské vědomí mým uměním.”⁶¹ Ano, jedno z klíčových témat výzkumu divadlem...

4.4.6 Aktivita – reflektivita

V poslední polaritě jen krátce o postupech, které mohou vycházet vstříc zmíněným problémům etiky výzkumu. Kdekoliv lze tušit riziko, divadelní aktivita by neměla zůstat „osamocena”. V dramatické výchově jdou samozřejmě herní aktivity (ať již v rámci výzkumu, nebo ne) ruku v ruce s reflexemi. Reflexe probíhají běžně po aktivitách a slouží edukaci „analýzou” i stanovením dalšího postupu. Lze je ale zařadit i v průběhu aktivity (např. s užitím techniky „stop” – krátkého zastavení hry pro reflexi), a mohou dokonce probíhat i ve formě jakési „pre-flexe” před aktivitou.⁶² Reflexi lze využít i v případě výzkumů s užitím divadla. Zejména ve vztahu k divákům či participantům Mieniczakowski⁶³ upozorňuje na dvě strategie omezující rizika (v divadelním výzkumu v oblasti zdravotní péče): Aby diváci předem věděli, oč v představení půjde, a aby posléze následoval „postperformance debriefing”.

Tyto instrumenty mohou posloužit jak k informovanosti účastníků, tak i k řešení etických dilemat a ochraně emočního bezpečí.

5. „Šlusakt“ aneb Asi trochu podivná katarze

Bude to krátké. Podstatné resumé ze studia textů, představení i zkušeností vidím v tom, že ve věci etiky „výzkumu s přítomností divadla“ máme velkou svobodu. Spočívá v četnosti druhů těchto výzkumů a rolí, které v nich různí aktéři na všech stranách, vč. varianty „jen divák“, mohou sehrávat. Na druhou stranu tyto možnosti vyžadují nejen tvůrčí přístup k bádání samému, ale též k jeho etice, neboť jsou otevřené četným potížím. Formalizace by ale, podle mé dobré víry i zkušenosti, nic neusnadnila. Etika je tu – stručně vzato – součástí tvorby. Neaplikujeme ji mechanicky předem, myslíme na ni s každým dalším krokem výzkumu podle toho, jaký je to krok. Může to být namáhavější, může to být další zdroj problémů, ale – co myslíte? – nejsme snad složitosti takového hledání etiky hodni?

Literatura

Akesson, Bree et al. „Stepping Back’ as Researchers: Addressing Ethic in Arts-Based Approaches to Working with War-Affected Children in School and Community Settings”. *Educational Research for Social Change (ERSC)*. 2014, roč. 3, č. 1, s. 75–89.

Baladová, Michaela. *Jean Valjean: Proměny herecké interpretace*. Diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Divadelní fakulta, Ateliér muzikálového herectví, 2015. Dostupné také online z: <https://is.jamu.cz/th/gb9gg/>.



Beck, Jaime L. et al. „Delineating a Spectrum of Research-Based Theatre” [online]. *Qualitative Inquiry*. 2011, roč. 17, č. 8, s. 687–700 [cit. 9. 12. 2021]. Dostupné z: <http://qix.sagepub.com/content/17/8/687>



Belliveau, George et al. „Examining the Ethics of Research-Based Theatre through Contact!Unload”. In: Prentki, Tim – Breed, Ananda (eds.). *The Routledge Companion to Applied Performance. Volume one*. New York: Routledge, 2021, s. 141–148.

Belliveau, George. „Research-Based Theatre and A/r/tography: Exploring Arts-Based Educational Research Methodologies” [online]. *p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org*. 2015 [cit. 20. 12. 2021]. Dostupné z: <http://www.p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?p=1491>.



Bishop, Kathy. „Six Perspectives in Search of an Ethical Solution: Utilising a Moral Imperative with a Multiple Ethics Paradigm to Guide Research-Based Theatre/ Applied Theatre”. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*. 2014, roč. 19, č. 1, s. 64–75.

Boal, Augusto. „Invisible Theatre: Liege, Belgium, 1978”. *TDR: The Drama Review*, 1990, roč. 34, č. 3, s. 24–34.

Boydell, Katherine Mary et al. „Ethical Challenges in Arts-Based Health Research” [online]. *The International Journal of the Creative Arts in Interdisciplinary Practice*. 2012, č. 11, s. 1–17 [cit. 2. 1. 2022]. Dostupné z: <http://www.ijcaip.com/archives/IJCAIP-11-paper1.html>.



Bresler, Liora. „Toward Connectedness: Aesthetically Based Research”. *Studies in Art Education*. 2006, roč. 48, č. 1, s. 52–69.

Cahel, Tomáš. *Ibsenovské inscenace Hany Kofránkové*. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra divadelních a filmových studií, 2020. Dostupné také online z: https://theses.cz/id/covxnp/Cahel_Tomas_Bakalarska_prace.pdf.



Cole, Andra L. – Knowles, J. Garry (eds.). *Lives in Context: The Art of Life History Research*. Walnut Creek [CA]: Altamira, 2001.

Cziboly, Adam (ed.). *The DICE has been cast. A DICE resource. Research findings and recommendations on educational theatre and drama*. DICE Consortium, 2010.

Frascati Manual 2015: Guidelines for Collecting and Reporting Data on Research and Experimental Development, The Measurement of Scientific, Technological and Innovation Activities [online]. Paris: OECD Publishing, 2015, s. 378 [cit. 2. 1. 2022]. Dostupné z: <https://www.oecd.org/publications/frascati-manual-2015-9789264239012-en.htm>.



Gajdoš, Július. „Krajinná scéna, nebo scény v krajině?”. *Disk*. 2011, č. 35, s. 31–48.

Gallagher, Kathleen. „Theatre as Methodology or What Experimentation Affords Us”. In: Schonmann, Shifra (ed.). *Key Concepts in Theatre/Drama Education*. Rotterdam: Sense Publishers, 2011, s. 327–331.

Greenwood, Janinka. „Arts-Based Research” [online]. *Oxford Research Encyclopedia of Education*. 2019 [cit. 14. 9. 2020]. Dostupné z: <https://oxfordre.com/education/view/10.1093/acrefore/9780190264093.001.0001/acrefore-9780190264093-e-29>.



Hejnal, Ondřej – Lupták, Lubomír. „Když výzkum, tak skrytý: serpentinami formalizované etiky”. In: Pavlášek, Michal – Nosková, Jana (eds.). *Když výzkum, tak kvalitativní: serpentinami bádání v terénu*. Brno: Masarykova univerzita, 2013, s. 133–147.

Hendl, Jan. *Kvalitativní výzkum. Základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2005.

Hlavicová, Lenka. *Úvod do problematiky sociologie divadla*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2006.

Christians, Clifford G. „Ethics and Politics in Qualitative Research”. In: Denzin, Norman K. – Lincoln, Yvonna S. (eds.). *The SAGE Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2005, s. 139–164.

Jurkasová, Jana. *Autenticita dětského jevištního projevu*. Diplomová práce. Praha: Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra výchovné dramatiky, 2014.

Kurri, Erin L. „Ethics in Arts Based Research” [online]. *Canadian Journal of Counselling and Psychotherapy*. 2020, roč. 54, č. 3, s. 197–219 [cit. 23. 10. 2021]. Dostupné z: <https://www.researchgate.net/publication/344453425>.



Leavy, Patricia. *Method Meets Art: Arts-Based Research Practice*. New York: Guilford, 2015.

Lipus, Radovan. *Scénologie Ostravy*. Praha: AMU-KANT, 2006.

Mašínová, Slávka. *Analýza inscenace Opletal v Divadle na cucky v Olomouci*. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, Katedra divadelních a filmových studií, 2020.

McCammon, Laura. „Ethical Issues in Drama/Theatre Education Research and Practice”. *Applied Theatre Research*, 2004, č. 5. Dostupné též z: https://www.academia.edu/31729454/Ethical_Issues_in_Drama_Theatre_Education_Research_and_Practice.



Mieniczakowski, Jim – Moore, Teresa. „Performing Data with Notions of Responsibility“. In: Knowles, Gary J. – Cole, Ardra L. (eds.). *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. Los Angeles: SAGE, 2008, s. 451–458.

Orb, Angelika – Eisenhauer, Laurel – Wynaden, Dianne. „Ethics in Qualitative Research“. *Journal of Nursing Scholarship*. 2000, roč. 33, č. 1, s. 93–96 [cit. 2. 1. 2022]. Dostupné z: <https://sigmapubs.onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.1547-5069.2001.00093>.



Pavarini, Gabriela et al. „Ethical Issues in Participatory Arts Methods for Young People with Adverse Childhood Experiences“ [online]. *Health Expect.* 2021, s. 1557–1569 [cit. 10. 5. 2019]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1111/hex.13314>.



Rosén, Susanne. „Drama-Based Research Methods as Integrated Part of Group Interviews“ [online]. *IDIERI 7 Paper presentation*, 2012 [cit. 30. 11. 2021]. Dostupné z: <http://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A606855&dswid=6287>.



Saldaña, Johnny. „Ethnodrama and Ethnotheatre“. In: Knowles, Gary J. – Cole, Ardra L. (eds.). *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. Los Angeles: SAGE, 2008, s. 195–207.

Serino, Marco. „Continuity, change and transitions of artistic professions in the Italian theatre industry“. *Sociologia del lavoro*. 2020, č. 157, s. 186–205.

Sinding, Christina – Gray, Ross – Nisker, Jeff. „Ethical Issues and Issues of Ethics“. In: Knowles, Gary J. – Cole, Ardra L. (eds.). *Handbook of the Arts in Qualitative Research*. Los Angeles: SAGE, 2008, s. 459–468.

Skutil, Martin et al. *Základy pedagogicko-psychologického výzkumu pro studenty učitelství*. Praha: Portál, 2011.

Slavík, Jan. „Výzkum v umění: zeptali jste se“ [online]. *Imuza: Jedinečnosti uměleckého výrazu k inkluzivnímu vzdělávání*. 1. 8. 2019 [cit. 2. 1. 2022]. Dostupné z: <https://www.imuza.upol.cz/site/index.php/2019/08/01/vyzkum-v-umeni/>.



Slavík, Jan. „Umění jako poznávání“ [online]. *Metodický portál RVP*. 2009 [cit. 2. 1. 2022]. Dostupné z: <https://clanky.rvp.cz/clanek/c/3010/UMENI-JAKO-POZNAVANI.html> 2009.



Šípek, Jiří. *Psychologické souvislosti scénické tvorby*. Praha: KANT, 2010.

Troha, Gašper. „The Situation and Image of Contemporary Amateur Theatre in Slovenia“. *Amfiteater, Journal of Performing Arts Theory*, 2020, roč. 8, č. 1, s. 137–150.

Valenta, Josef. „Morální rozvoj v rámci OSV – metody situačně-behaviorální“ [online]. *Metodický portál RVP*. 2011 [cit. 18. 2. 2022]. Dostupné z: <https://clanky.rvp.cz/clanek/13767/MORALNI-ROZVOJ-V-RAMCI-OSV---METODY-SITUACNE-BEHAVIORALNI.html>.



Valenta, Josef. „Prolegomena k metodologii výzkumů v oboru výchovy dramatické I.“. *Disk*. 2012, č. 40, s. 67–85. Dostupné z: https://kped.ff.cuni.cz/wp-content/uploads/sites/168/2020/12/PROLEGOMENA_I-II.doc.



Valenta, Josef. „Prolegomena k metodologii výzkumů v oboru výchovy dramatické II.“. *Disk*. 2012, č. 41, s. 93–103. Dostupné z: https://kped.ff.cuni.cz/wp-content/uploads/sites/168/2020/12/PROLEGOMENA_I-II.doc.



Valenta, Josef. „Výběr a zácvik pozorovatelů“. In: Chvál, Martin – Kasíková, Hana – Valenta, Josef. *Posuzování rozvoje kompetence k učení*. Praha: Karolínium, 2012, s. 58n.

Valenta, Josef. *Didaktika osobnostní a sociální výchovy*. Praha: Grada, 2013.

Valenta, Josef. *Divadlo nebo život! Metafora divadla jako prostředek poznávání*. Praha: AMU-KANT, 2019.

Valenta, Josef. *Metody a techniky dramatické výchovy*. Praha: Grada, 2008.

Valenta, Josef. *Scénologie (každodenního) chování*. Praha: AMU-KANT, 2011.

Valenta, Josef. *Scénologie krajiny*. Praha: AMU-KANT, 2008.

Vavříková, Eliška. *Mimesis a poesis*. Praha: AMU-KANT, 2009.

Vostrý, Jaroslav – Vojtěchovský, Miroslav. *Obraz a příběh. Scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění*. Praha: AMU-KANT, 2009.

Vostrý, Jaroslav. *Stanislavského objev herecké kreativity a jeho sociokulturní souvislosti*. Praha: AMU-KANT, 2019.

Waugaman, Richard. „The Unconscious in Shakespeare's Plays. By Martin S. Bergmann. London: Karnac, 2013. 256 pp“. *Psychoanalytic Quarterly*. 2014, roč. 83, č. 3, s. 737–742. Dostupné také online z: https://www.researchgate.net/publication/264389925_The_Unconscious_in_Shakespeare%27s_Plays_by_Martin_S_Bergmann.

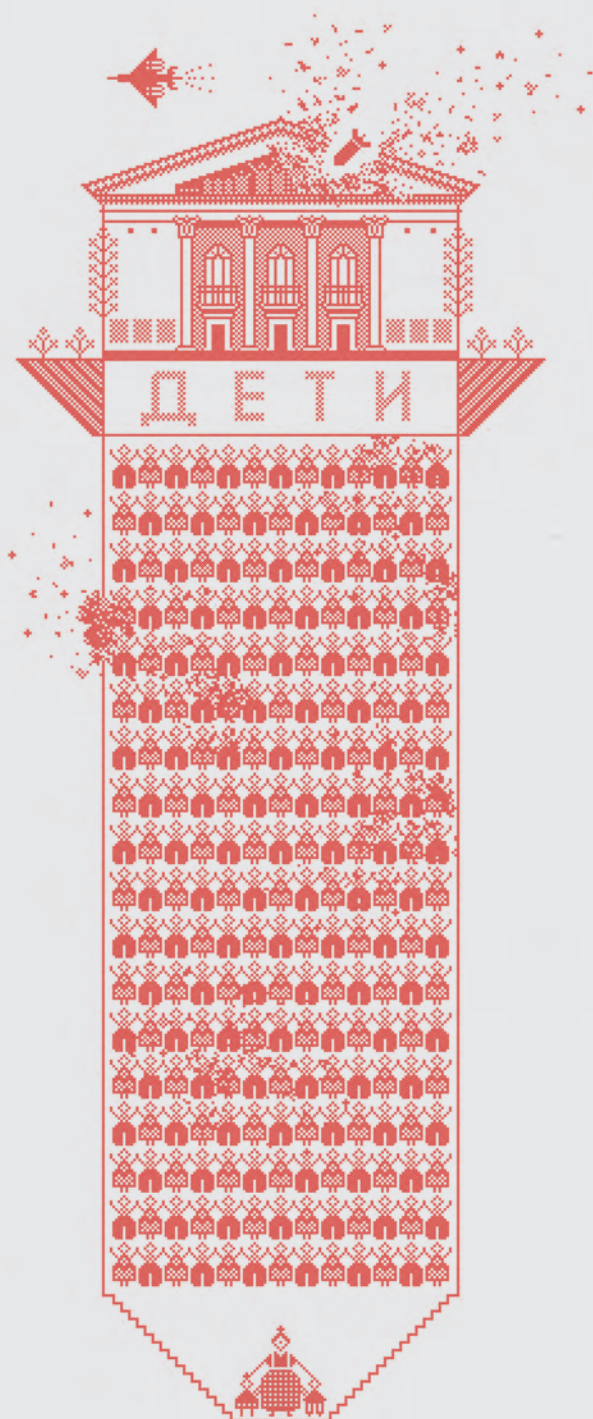


White, Gareth. „Navigating the Ethics of Audience Participation“ [online]. *Applied Theatre Researcher*. 2006, č. 7 [cit. 17. 2. 2022]. Dostupné z: <https://www.intellectbooks.com/asset/813/atr-7.3-white.pdf>.



Wiles, Rose. *What are Qualitative Research Ethics?* [online]. London: Bloomsbury Academic, 2013. Dostupné z: <https://www.bloomsburycollections.com/book/what-are-qualitative-research-ethics/ch1-introduction>.





Divadlo v Mariupolu

Rufina Bazlova

PR

Občanská shromáždění a etika reálného světa

Andrea Culková

Cesta k lepší správě věcí veřejných vede jen přes lepší rozhodnutí.

V tomto příspěvku zkoumám smysl a potenciál tzv. občanských shromáždění¹ a ohledávám souvislosti, které lze sledovat mezi občanskými shromážděními a takovými typy divadelních událostí, v nichž je účastníkům umožněno participovat na přijímaných rozhodnutích. Tato studie je dílčím výstupem probíhajícího výzkumu fenoménu občanských shromáždění, o němž připravuji samostatnou publikaci. Zvolené téma prozkoumávám autoetnografickou metodou, proto se do této studie výrazně otiskuje moje osobní umělecká i výzkumná zkušenost.

Během své dlouhodobé dokumentaristické práce zaměřené na nefunkčnost společenského systému a sociální nespravedlnost (filmy *Sugar Blues*, *Exekuce*, *Uzdravme Česko*, *Rethinking money*, *Brainwashing*) jsem si uvědomila, že za každým z mých projektů je přítomno zpochybňování současné podoby vládnutí. Když jsem začala intenzivně řešit klimatickou krizi, pochopila jsem, před jak obrovským problémem a výzvou jako lidstvo stojíme. To mě přimělo hledat zásadní alternativy na poli odvážné politické imaginace.

Občanské shromáždění lze obecně definovat jako orgán systematicky sestavený z občanů dané komunity (státu), jehož úkolem je společně projednat určitou závažnou celospolečenskou otázku. Jde o nástroj dobře využitelný při rozhodování o palčivých tématech, která zpravidla názorově štěpí společnost. Základní vhled do problematiky může nabídnout videozáznam přednášky polského specialisty na udržitelný rozvoj a experta na občanská shromáždění Marcina Gerwina z 22. 2. 2022. Pro prosazování občanských shromáždění v ČR jsem spoluzaložila Platformu pro občanské shromáždění, s níž se nám podařilo M. Gerwina pozvat do pražského Centra architektury a městského plánování (CAMP), kde vedl workshopy jak pro širokou veřejnost, tak pro politiky. Viz: Center for Architecture and Metropolitan Planning. „Urban Talks: Občanská shromáždění – Marcin Gerwin (PL)“ [video online]. *YouTube.com*. 12. 4. 2022 [cit. 24. 8. 2022]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=8ZsUmD7rHT4>.



- 2 Spolu se studiem Butterflies & Hurricanes, terapeutkou Zdeňkou Voštovou a mým partnerem a producentem filmu *Žal žen* jsme vytvořili web klimazal.cz na pomoc všem lidem zasaženým klimatickým žalem. Najdete na něm praktické rady i tipy, kam se v případě nouze obrátit, stejně jako i film *Žal žen*. K webové stránce je připojena skupina na Facebooku nazvaná *Sdílený žal*, ke které se můžete připojit, pokud je pro vás téma aktuální. Skupina je určena ke sdílení environmentálního a klimatického žalu. Snažíme se zde vytvořit bezpečný prostor ke sdílení úzkostí, strachů a nejistot a zároveň sdílet praktiky a zdroje, které nám pomáhají. Viz: *Klimazal: Environmentální krize* [online]. 2022 [cit. 28. 8. 2022]. Dostupné z: <https://klimazal.cz/>.



Protože jako filmařka komunikuji a ohledávám realitu prostřednictvím filmového dialogu se skutečností, začala jsem pracovat na filmové trilogii *Love & Rage*. První film z této série nazvaný *Žal žen* (2020)² zkoumá klimatický žal, tj. silné emoce spojené s rozpadem ekosystémů ve stále rychleji postupujícím klimatickém rozvratu. Film pracuje s hypotézou, že mnozí při ztrátě ekosystémů prožívají podobnou intenzivní bolest jako při ztrátě milované osoby. Fáze tohoto procesu trvají u každého člověka různě dlouhou dobu; někteří uváznou v počátečních fázích na velmi dlouho, nebo dokonce napořád. První fází je šok a popírání, druhou fází je agrese, třetí fází je smlouvání, kdy sebe i okolí přesvědčujeme o nesporných výhodách globálního oteplování, případně ho bagatelizujeme.



Fotoska z filmu *Žal žen*, Duracfilm, 2020, www.klimazal.cz.

Až při uvědomění si skutečnosti v celém jejím děsivém rozsahu přichází fáze deprese a hlubokého smutku. Při ztrátě blízkého se po čase dostaví fáze smíření. U klimatického žalu tomu tak není, protože jsme znovu a znovu týráni novými zprávami o vymírání druhů, projevech extrémního počasí a nárůstu nákladů na zbrojení v důsledku blížících se válek o zdroje. Jedinou cestou, jak se dostat z deprese a smutku, je aktivní naděje. Ta přichází – jak lze očekávat – jedině díky

osobní aktivitě. Stále se zhoršující situace klimatického rozvratu a politická neochota přijmout adekvátní řešení zapříčiňují, že se fáze deprese a vzteku opakovaně vracejí. Ve svém filmu sleduji, jak se rodí rebelky a rebelové, kteří chtějí skrze akce občanské neposlušnosti upozornit na alarmující skutečnost a přimět systém ke změně způsobů rozhodování a fungování.

Film je převážně o ženách, často matkách malých dětí, protože lze na základě mnoha odborných studií doložit, že ženy nejednou vnímají a prožívají ohrožení klimatickou změnou naléhavěji než muži. Ženy jsou ochotnější ke změně svého životního stylu a podporují i radikální změny ve společnosti směrem k řešení klimatického rozvratu a ztráty biodiverzity.³ Méně často se u nich objevuje popírání změny klimatu.⁴ Studie provedená v 91 zemích světa ukázala,⁵ že státy s vysokým podílem žen ve vládách a parlamentech vytvářejí progresivnější proekologickou politiku. Pokročilá klimatická politika totiž nebyla závislá na výši HDP na obyvatele, na průměrné úrovni vzdělání ani na celkové politické orientaci země, jediným společným rozhodujícím faktorem bylo vysoké zastoupení žen na rozhodnutích.

Způsob, jakým se vztahujeme k nerovnostem a hierarchiím ve společnosti, ovlivňuje i naše vnímání klimatické krize. Ti, kteří preferují udržení současné sociální hierarchie a své dominance v ní,⁶ obecně vnímají rizika v oblasti životního prostředí a klimatu jako méně závažná.⁷ Podobně ti, kteří se řadí k psychologickému typu označovanému jako „right-wing authoritarian“ (RWA), který se zpravidla podřizuje autoritám a podporuje stávající mocenské struktury, častěji odmítají politiku ochrany životního prostředí a vnímají ji jako ohrožení národní suverenity.⁸

Rovnosti žen a mužů v národních zákonodárných orgánech při současné rychlosti změn nebude dosaženo dříve než v roce 2063. Globálně k 1. září 2021 zastává funkci hlavy státu a/ nebo vlády 26 žen ve 24 zemích. Rovnosti žen a mužů v nejvyšších mocenských pozicích nebude při nynějším tempu

Adam Pearson et al. „Race, class, gender and climate change communication: Oxford Encyclopedia of Climate Change Communication“ [online]. *ResearchGate.net*. 2017 [cit. 25. 8. 2022]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/312067281_Race_class_gender_and_climate_change_communication.



Irina Feygina – John T. Jost – Rachel E. Goldsmith. „System Justification, the Denial of Global Warming, and the Possibility of „System-Sanctioned Change““. *Personality and Social Psychology Bulletin*. SAGE Publications, 2010, roč. 36, č. 3.

Astghik Mavisakalyan – Yashar Tarverdi. „Gender and climate change: Do female parliamentarians make difference?“. *European Journal of Political Economy*. 2019, roč. 56, s. 151–164.

Felicia Pratto et al. „Social dominance orientation: A personality variable predicting social and political attitudes“ [online]. *Journal of Personality and Social Psychology*. 1994, roč. 67, č. 4.

Dan Kahan et al. „Gender, Race, and Risk Perception: The Influence of Cultural Status Anxiety.“ *1st Annual Conference on Empirical Legal Studies Paper*. 2005. Dostupné z: <https://ssrn.com/abstract=723762> nebo <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.723762>.



Bob Altemeyer. „What Happens When Authoritarians Inherit the Earth? A Simulation“. *Analyses of Social Issues and Public Policy*. 2003, roč. 3, č. 1, s. 161–169.

- 9 UN WOMEN. „Facts and figures: Women's leadership and political participation“ [online]. *UNWomen.org*. 2021 [cit. 8. 8. 2022]. Dostupné z: <https://www.unwomen.org/en/what-we-do/leadership-and-political-participation/facts-and-figures>.



- 10 Marcela Adamusová. „Ženy v komunální politice“ [online]. *PadesatProcent.cz*. 2021 [cit. 8. 8. 2022]. Dostupné z: <https://padesatprocent.cz/cz/zeny-v-politice/komunalni-zastupitelstva/zeny-v-komunalni-politice>.



- 11 Andrea Culková. „Klimatická archa úmluvy“ [online]. *DenikReferendum.cz*. 9. 2. 2021 [cit. 3. 6. 2022]. Dostupné z: <https://denikreferendum.cz/clanek/32295-klimacka-archa-umluvy>.



změn dosaženo dokonce dříve než za 130 let.⁹ Česká republika má dlouhodobě nízké zastoupení žen v politice. Genderová expertka Marcela Adamusová v této souvislosti uvádí, že „je alarmující, že v demokratické zemi, ve které více než 50 % populace tvoří právě ženy, je jejich podíl v Poslanecké sněmovně 25 % a v Senátu 14,8 %“.¹⁰

Jedním z klíčových požadavků rebelek a rebelů je aktivní zapojení široké veřejnosti do rozhodovacích procesů, konkrétně prostřednictvím využívání *občanských shromáždění* (dále OS, anglicky *Citizens' Assemblies*, polsky *Panel obywatelski*, německy *Bürgerrat*). OS jsou svolávána jednorázově k řešení konkrétního problému. Členové a členky jsou vybíráni losem tak, aby jejich zastoupení odráželo demografické složení populace, případně i názorové spektrum, pokud se jedná o řešení velmi kontroverzního tématu. Druhý film ze série *Love & Rage* s pracovním názvem *Archa úmluvy* (vzniká v roce 2022) věnuje právě zkoumání tohoto participativního nástroje, který je ve světě stále oblíbenější. Filmem promýšlím demokratické systémy vládnutí, které zvládnou provést společnost transformací směrem k uhlíkové neutralitě a k sociálně spravedlivé společnosti s hluboce zakořeněným respektem ke všemu živému.

„Chceme-li veřejnost přesvědčit o důležitosti klimatické transformace, musíme ji do rozhodovacích procesů aktivně zapojit. A vhodným nástrojem je právě občanské shromáždění. Jen když každý řezník, elektrikář, právnička i řidička tramvaje v exekuci bude mít pocit, že za ně v otázce klimatu mluví ti, s nimiž se identifikují, můžeme se někam posunout.“¹¹

Uvědomila jsem si, že mám-li o tak složitém tématu, jako je nová forma demokratického vládnutí, vytvořit film, který obstojí nejen před laickou, ale také odbornou veřejností a zároveň je divácky atraktivní, je třeba, abych zkoumaný rozhodovací proces znala opravdu důkladně. Společně s rebelkami a rebely jsem iniciovala vznik Platformy pro občanská shromáždění se záměrem studovat, zažít a přenést občanská shromáždění do českého prostředí. Absolvovali jsme průzkumné hovory

s koordinátory místních občanských shromáždění v Gdaňsku, Mostaru, Oxfordu a s krajany ve Velké Británii a Německu. Přesto bylo jasné, že nejlepší způsob, jak pochopit nuance občanských shromáždění, různé přístupy v jejich organizování a klíčové body těchto procesů, je stát se jejich fyzickou součástí.

Podařilo se mi získat mimořádný přístup k natáčení i uvnitř samotných jednání a deliberativních procesů, což je médiím běžně přísně zakázáno. Mohla jsem tak zažít a natáčet občanská shromáždění na místní úrovni (Berlín, Poznaň), na národní úrovni (Německo) i na evropské úrovni (Konference o budoucnosti Evropy). Vedla jsem rozhovory se členy občanských shromáždění i s jejich organizátory. Cílem připravovaného filmu – i tohoto textu – je nejen představit tento demokratický nástroj, ale zároveň ukázat i sociální, psychologické a politické limity, které nám brání nastoupit cestu řešení.

Nejzásadnějším zjištěním mého intenzivního filmového zkoumání bylo, že náhodně vybraní občané bez jakékoliv předchozí politické zkušenosti jsou díky promyšleně navrženému procesu s důkladnou výukovou fází a profesionálně vedenou deliberací¹² schopni přijít s velmi progresivními doporučeními. Ta mohou vést k řešení problémů, které společnost dlouhá léta polarizovaly a paralyzovaly a nedovolovaly jí pohnout se směrem k řešení. Při pozorování řady procesů jsem viděla, že jsou občané v rámci dobře navrženého procesu OS schopni vyjít ze svých sociálních a názorových bublin a skutečně vést kultivovaný dialog. Dobrým příkladem je irské OS 2016,¹³ které tamní společnosti pomohlo najít shodu v otázce potratů. Po letech nekonečných sporů došlo právě díky OS k legalizaci potratů a změně potřebných zákonů. Nebylo to vítězství jedněch nad druhými, ale deliberativně docílený konsensus.

Když jsem zažívala OS, často mi chyběla slova, kterými bych popsala proměny, jimiž občané procházeli. Užitečné nástroje rozkrývání této specifické reality nacházím v kontextu divadla.

- 12 Rokování rámované určitými předem specifikovanými normami a pravidly, při kterém dochází k promyšlenému rozvážení všech možností – podstatné je, že při něm mají argumenty přednost před bojem o moc. Viz: Wikipedia. „Deliberace“ [online]. Wikipedia.org. 2022 [cit. 24. 8. 2022]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Deliberace>.



- 13 Rebecca McKee. „The Citizens' Assembly behind the Irish abortion referendum.“ [online]. *Involve.org.uk*. 30. 5. 2018 [cit. 20. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.involve.org.uk/resources/blog/opinion/citizens-assembly-behind-irish-abortion-referendum>.



1. Divadelní divák jako aktér a spoluvůrce

V souvislosti s pozvolna se rodícím performativním obratem rostly od 40. let 20. století snahy o rozpouštění do té doby fixních pozic všech účastníků divadelní události. Motivací byla aktivizace veřejnosti a posílení postavení občana ve společnosti. Pro Bertolta Brechta je základem divadla pouliční scéna, tedy demonstrováný výjev odehrávající se na libovolném nároží. Demonstrátorem, tím, kdo událost přehrává, vůbec nemusí být umělec. Bezpodmínečně nutné je pouze to, aby z uchopování skutečnosti vypadl jeden z konstitutivních znaků divadla: vytváření iluze. Demonstrátor nevplétá diváka do emocionální hry, ale nutí ho k reflexi, k myšlení z druhého místa, kdy si divák uvědomuje, že sleduje „přehrávanou událost“ a toto její sledování ho mění. Právě uvědomění vlastní dvojité pozice mu dává šanci k reflexi světa i sebe samého.¹⁴

Brecht chce, aby proměněný divák jednal poté, co vyjde z divadla. Augusto Boal ve svém konceptu divadla utlačovaných diváka aktivizuje tak, aby jednal už v divadle: aby vstoupil na scénu a zakročil. V mnoha dílčích formách divadla utlačovaných – a nejsilněji v tzv. divadle fórum – diváci nezůstávají diváky, ale stávají se aktivními diváko-herci (*spect-actor*). „Znesvěcujeme jeviště, onen oltář, jemuž obvykle předsedá sám umělec. Ničíme dílo, které umělci nabízejí, abychom z něj společně vytvořili dílo nové.“¹⁵ Podobně jako u Brechtova demonstrátora se i boalovským diváko-hercem může stát skutečně každý. Augusto Boal říká: „Všichni jsme herci [přesněji *aktéři*, v anglickém znění *actors*]: být občanem neznamená žít ve společnosti, ale měnit ji.“¹⁶ V divadle fórum jsou využívány techniky a prostředky, které každému účastníkovi umožňují sdílet vlastní tužby a vize budoucnosti a formulovat svůj názor na řešený problém. Ačkoliv se tato setkání týkají zpravidla bolavých problémů komunity, důležitou součástí události je humor.¹⁷ Diváko-herce není pohlčen vážností situace a udržuje si schopnost myslet z druhého místa. Boal dokonce přichází s konceptem legislativního divadla, v němž se volič stává zákonodárcem.¹⁸ Zatímco v 70. letech aktivizuje Boal komunity rolníků a dělníků v Jižní Americe,

14 Jan Grossman (ed.). *Bertolt Brecht: Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958.

15 Neří-li uvedeno jinak, z anglického originálu pracovně přeložila A. C. Viz: Adrian Jackson – Augusto Boal. *The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy*. London: Routledge, 1994, s. 7.

16 Augusto Boal. „World Theatre Day message by Augusto Boal“ [online]. *MinnesotaPlaylist.com*. 26. 3. 2009 [cit. 8. 8. 2022]. Dostupné z: <https://minnesotaplaylist.com/magazine/article/2009/world-theatre-day-message-by-augusto-boal>.



17 *Centrum divadla utlačovaných v ČR* [online]. 2016 [cit. 20. 6. 2022]. Dostupné z: <http://divadloutlacovanych.cz/>.



18 Bárbara Santos et al. *Divadlem ke změně: vybrané texty k divadlu utlačovaných*. Přeložily Tereza Schmoranz a Martina Čermáková. Praha: Antikomplex, 2016.

v Evropě rostou snahy o kolektivně vznikající představení. Deirdre Heddon a Jane Milling vysvětlují tyto tendence postupující politickou emancipací společnosti a ilustrují je na příkladu masivního růstu odborů. Prosazuje se snaha o větší demokratizaci společnosti skrze participaci občanů na rozhodovacích procesech: tato snaha se přímo promítla v tendencích devised theatre.¹⁹

Devised theatre je specifickým případem autorského divadla, v němž tvůrci zejména od 60. a 70. let usilují o demokratizaci a dehierarchizaci (či přinejmenším rehierarchizaci) provozu a podob spolupráce uvnitř i vně souboru. Je obvyklé, že každý má právo a hlavně možnost a vhodně vytvořené podmínky aktivně přispět do tvorby představení – členové týmu, někdy i diváci (míra tohoto zapojení se v konkrétních dobových i místních kontextech značně liší). Nejde přitom jen o to, aby představení bylo nízkoprahové a sloužilo politické agendě, pozornost je zaměřena jak na proces vzniku inscenace, tak na samotný chod divadelního souboru. Ustanovování vědomí toho, kdo jsem, je samozřejmě komplexním a performativním procesem, v němž dochází k neustálým zpětnovazebným spojením mezi subjektem a prostředím. Jsme vpleteni do světa – a tak jako já utvářím svět, svět utváří mě.

„Jednoduchá teze Judith Butler je, že subjekt, aktér, performer a jeho identita se konstituují performativně. [...] Nejde o to, že ve společnosti hrajeme prostě nějaký spektakl, který si sami režirujeme, nebo že je s námi spektakl hrán, aniž bychom si toho byli vědomi,²⁰ shrnuje Alice Koubová.

2. Existuje proces vládnutí, který je schopen produkovat poučená rozhodnutí, která budou zlepšovat kvalitu života?

Po plodných 60. a 70. letech, kdy se společnost vzedmula k aktivnímu hledání cest ze systémových problémů, nastalo podle Helen Landemore limbo politické imaginace: „Konceptuální prostor pro politické myšlenky byl od konce 70. let do roku 2008 neskutečně úzký. Od roku 2008, ještě více od roku 2016 a ještě více od pandemie si konečně

¹⁹ Viz přehledová publikace o devised theatre v anglickojazyčném kontextu. Deirdre Heddon – Jane Milling, *Devising Performance: A Critical History*. Revised edition. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2016.

²⁰ Alice Koubová, *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*. Praha: NAMU, 2019, s. 73.

- 21 Daniel Steinmetz-Jenkins. „Can ‚Lottocracy‘ Save Democracy From Itself?“ [online]. *TheNation.com*. 2021 [cit. 28. 5. 2022]. Dostupné z: <https://www.thenation.com/article/politics/helene-landemore-open-democracy/>.



- 22 D. Heddon – J. Milling. *Devising Performance*, s. 118–123.

- 23 *Tamtéž*, s. 129.

- 24 Holly Eva Ryan – Matthew Flinders. „From senseless to sensory democracy: Insights from applied and participatory theatre“. *Politics*. Sage Publications, 2018, roč. 38, č. 2, s. 133–147.

- 25 Marcin Gerwin. „Citizens' Assemblies – Guide to Democracy that Works“ [online]. *CitizensAssemblies.org*. 2018 [cit. 2. 6. 2022]. Dostupné z: <https://citizensassemblies.org/download>.



můžeme představovat znovu.²¹ Na dlouhých skoro padesát let jsme se odstříhli od radikálních představ, v nichž je možné realizovat jiný způsob správy věcí veřejných. Důvod paralýzy imaginace spatřuji v masivním a mnohaletém příklonu k pravicovým neoliberálním vládám, které se vedle privatizací mnohých oblastí veřejného sektoru zaklínaly heslem, že volný trh a individuální potřeby dovedou lidstvo k lepší kvalitě života. Deirdre Heddon a Jane Milling²² uvádějí právě reformy pravicových vlád a systematickou likvidaci organizovaného levicového hnutí, tj. odborů, jako hlavní důvody, proč divadelní soubory přestaly kriticky reflektovat politický systém jako celek. Rigidní ekonomická struktura financování, která nereflektovala specifičnost devised theatre, je často donutila upustit od egalitářského sebeřízení a navrátit se k hierarchické struktuře a způsobu rozhodování. Pozornost tvůrců devised theatre se pak od kritického a tvůrčího zacházení se systémem vládnutí obrátila k problémům identit.²³

Dnes, pravděpodobně kvůli čím dál zřetelnější neschopnosti současného systému řešit souběžné krize (klimatická změna, rozpad biodiverzity a vzrůstající sociální nerovnost), je situace konečně jiná a jak aktivisté, tak akademici, ale i někteří politici (s introspekci) volají po změně způsobu vládnutí a přinášejí v tomto směru konkrétní návrhy. Každý z nich má jinou motivaci, ale shodně vyzývají k výrazné demokratizaci systému, příklonu k deliberativnímu způsobu rozhodování, do kterého je veřejnost zapojena aktivně, a nikoliv jen symbolicky. Holly Eva Ryan a Matthew Flinder mluví o nutnosti přechodu od „senseless democracy“ (nesmyslné demokracie) k „sensory democracy“ (smyslové demokracii), tedy demokracii, která klade důraz na „dívání“ a „naslouchání“.²⁴ Aktivisté a vědci doufají, že právě skrze kolektivní moudrost a hluboké uvědomění vážnosti situace začneme souběžné krize ohrožující samotnou existenci lidského druhu aktivně řešit.

Helen Landemore ve shodě s Marcinem Gerwinem²⁵ i Christine Landfried vnímají občanská shromáždění jako funkční nástroj pro posílení schopnosti demokracií jednat

a učit se.²⁶ Občanská shromáždění mohou konstruktivně reagovat na současné erozivní příznaky zastupitelských demokracií tím, že do politického procesu vnášejí perspektivy běžných občanů.²⁷

3. Občanská shromáždění – jak fungují a na jakých úrovních se organizují

Občanské shromáždění je novou formou demokratického rozhodování. Spočívá v ustavení náhodně vybrané skupiny občanů, která je vytvořena s ohledem na demografická kritéria, jako je pohlaví a věk, lokalita, ale i socioekonomický původ, vzdělání či vztah k řešenému tématu. Smyslem je vytvořit miniaturu dané komunity. Úkolem občanského shromáždění je provést důkladnou analýzu daného tématu, diskutovat o různých možných řešeních, zvažovat s nimi spojená pro a proti a nakonec přijít s promyšleným rozhodnutím založeným na vzájemném konsensu.²⁸

²⁶ Christine Landfried, „Bürgerräte als Potential für die Handlungs- und Lernfähigkeit von Demokratien“ [online]. *Verfassungsblog.de*. 2021 [cit. 2. 6. 2022]. Dostupné z: <https://verfassungsblog.de/burgerrate-als-potential-fur-die-handlungs-und-lernfahigkeit-von-demokratien/>.



²⁷ Wolfgang Merkel – Filip Milačič – Andreas Schäfer. *Citizens' Assemblies: New Way to Democratize Democracy* [e-book]. Vienna: FES Regional Office for International Cooperation, 2021.

²⁸ M. Gerwin. „Citizens' Assemblies – Guide to Democracy that Works“.

Výhody občanského shromáždění

1
Experti v dané oblasti
proškolí skupinu
do hloubky

2
Dostatek času,
prostor pro dialog

3
Spojuje rozdělenou
společnost

4
Důvěra v politiku
a v moudrost občanů

5
Vylučuje lobbying

6
Hlas všech sociálních
skupin napříč bublinami

Občanské shromáždění není

A
Není to referendum

B
Není to veřejné fórum

C
Není to výzkum veřejného mínění

- 29 Jedním ze mnou natáčených procesů byl celoevropský projekt Konference o budoucnosti Evropy (CoBE, 9. května 2021 – 9. května 2022). Poprvé v historii Evropy se občané ze všech evropských zemí přímo podíleli na doporučeních, jak a kam má Evropa směřovat. Zúčastnilo se 800 evropských občanů (různého věku i vzdělání, nejmladším bylo 16 let), kteří se v rámci čtyř tematických panelů (občanských shromáždění) vzdělávali v příslušných tématech a pak deliberativně přišli k doporučením budoucího směřování Evropy. Vzniklá doporučení se týkají klimatu a životního prostředí, zdraví, ekonomického směřování, sociální spravedlnosti, migrace, vzdělávání, pracovních míst, digitální transformace, kultury, mládeže a sportu, bezpečnosti, EU ve světě. Dotýkají se i otázek ve smyslu, jak má být Evropa organizována a jaké demokratické procesy řízení se mají zavést, aby byla EU schopna efektivně čelit současným výzvám. Viz: Konference o budoucnosti Evropy. „Co je Konference o budoucnosti Evropy?“ [online]. *FuturEU. Europa.eu*. [cit. 24. 8. 2022]. Dostupné z: <https://futureu.europa.eu/pages/about?locale=cs>.



- 30 United Nations. „Universal Declaration of Human Rights“ [online]. *UN.org*. [cit. 17. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.un.org/en/about-us/universal-declaration-of-human-rights>.



- 31 Emmaline Soken-Huberty. „Human Rights Ethics“ [online]. *HumanRightsCareers.com*, 2021 [cit. 17. 6. 2022]. Dostupné z: www.humanrightscareers.com/issues/human-rights-ethics/.



Občanská shromáždění jsou účinným nástrojem demokracie, který je úspěšně a stále častěji využíván na *místní* (Gdaňsk, Poznaň, Budapešť, Paříž, Berlín atd.), *národní* (Irsko, Francie, Německo, Španělsko, Rakousko), ale v současnosti také na *evropské* (Konference o budoucnosti Evropy)²⁹ a světové úrovni (Globální občanské shromáždění). Další občanská shromáždění se připravují v Gruzii, ve Švýcarsku, Španělsku, v Berlíně, Stuttgartu, Krakově, jedno právě nyní (v srpnu 2022) probíhá na Slovensku v Trenčíně atd. Zároveň existují municipality jako např. Paříž nebo Ostbelgien, které tento proces už zavedly jako permanentní a pevnou součást vládnutí. Snaha o systematické zapojení OS do rozhodovacích procesů roste.

Občanská shromáždění ve své podstatě a metodologii prakticky naplňují a realizují etické principy, které daly vzniknout Všeobecné deklaraci lidských práv (UDHR), která ve 30 člancích shrnuje základní práva a svobody člověka.³⁰ Deklarace vychází z pěti primárních etických principů. Těmi jsou *univerzálnost* – tato práva platí pro každého bez ohledu na jeho zemi, kulturu a postavení; *rovnost* – uznání přirozené důstojnosti a rovných nezadatelných práv každého člověka, jakákoliv diskriminace je nepřijatelná; *participace* – možnost podílet se na procesech a rozhodnutích, která ovlivňují blaho a život člověka, lidská práva nejsou nikdy naplněna tím, že se účast na rozhodování omezí na několik vyvolených; *vzájemná závislost* – lidská práva jsou vzájemně propojená a závislá, nemůžeme si vybírat, na kterých lidských právech záleží, a na kterých ne; *právní stát* – vláda práva mění ideje ve skutečnost. V procesu tvorby a prosazování práva je důležitá rovnost, spravedlnost, účast veřejnosti a transparentnost.³¹

Hlavní zásady OS jsou následující:

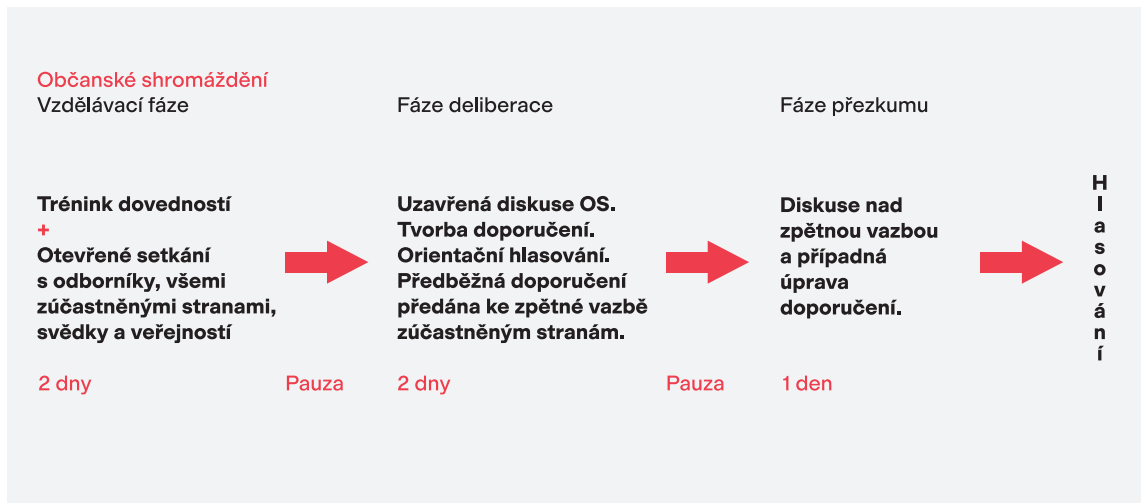
- Demokracie je pro každého.
- Proces je veden spravedlivě a důvěryhodně.
- V demokracii jsou svrchovaným vládcem lidé.
- Cílem demokracie je přispívat k dobré kvalitě života.
- Účelem občanských shromáždění je dosáhnout kvalitních a promyšlených rozhodnutí.
- Každý člověk má svou hodnotu založenou na vlastní vnitřní důstojnosti.
- Radost je měřítkem úspěchu.³²

32 Marcin Gerwin – Zuza Nowak. „Basic Standards For Organising Citizens' Assemblies“ [online]. *BlueDemocracy.pl*. 2022 [cit. 3. 6. 2022]. Dostupné z: <https://bluedemocracy.pl/basic-standards-for-organising-citizens-assemblies/>.



4. Metodologie občanského shromáždění

Občanské shromáždění má *tři základní části: vzdělávací, deliberativní* a část, v níž *členové OS volí vzniklá doporučení*. Na následujícím obrázku je zobrazena minimální délka jednotlivých fází, které jsou nastaveny tak, aby bylo OS schopno vyprodukovat doporučení vysoké kvality. Délka vzdělávací i deliberativní fáze velmi záleží na míře složitosti projednávaného tématu. K tomu, aby mohl celý proces proběhnout v této minimální navržené délce, je zapotřebí, aby byl výchozí problém definován co možná nejpřesněji a nejkonkrétněji.



Autor textu: Platforma pro občanská shromáždění, Praha, 2022.

Vzdělávací fáze je přístupná široké veřejnosti (fyzicky i v rámci online streamu) a členky a členové OS se v ní hloubkově seznámí s problematikou, kterou mají projednávat. Podstatné je, že dostanou k dispozici celé spektrum vědeckých názorů od těch spíše konzervativních po radikální. Všichni ze „stake holderů“, tj. ze zájmové zúčastněné strany (experti, politici, úředníci, aktivisté, nevládní organizace a spolky, vědci, veřejnost), dostanou stejný čas a prostor vyjádřit svůj pohled na dané téma a případně i navrhovaný způsob řešení. Transparentnost celého procesu učení je zásadní.³³ To, že předkládané materiály, se kterými OS pracuje, obsahují různé varianty řešení, přispívá ke kvalitě výsledných doporučení. Je však na OS, jak s existujícími návrhy řešení bude pracovat a jak je obohatí o své zkušenosti, postoje a doporučení.

33 Tamtéž.

Ve všech mnou pozorovaných OS měli občané zájem o doplňující informace a vznášeli řadu dotazů. Proto je vhodné vzdělávací část doplnit o dobrovolné setkávání s experty, tzv. čaj s experty. Jde o online schůzky, které se konají v podvečer pracovního dne, aby se jich mohli zúčastnit všichni zájemci. Po zkušenostech s řadou OS zavedl Center for Blue Democracy na začátek vzdělávací fáze tzv. učení dovedností. Zde se občané seznámí s detailním fungováním OS a zažijí si celý proces v rámci zkušebního (max. dvouhodinového) OS na nějaké jednoduché téma. Zároveň se skupina seznámí s hlavními zásadami a principy OS. Mezi klíčové pravidlo přijaté skupinou patří nenásilná komunikace, kterou její zakladatel Marshall Rosenberg charakterizuje jako komunikaci směřující k vytváření porozumění mezi lidmi a k hledání řešení, jež fungují pro všechny.

Po fázi vzdělávací následuje *fáze deliberace* (rokování), která už probíhá za zavřenými dveřmi. V této fázi vznikají doporučení pro řešení problému. Většinou se střídá práce v menších skupinách s rokováním celého shromáždění. Členky a členové v menších skupinách rotují, aby se případným „opinion leaderům“ efektivně zabránilo ovládnout a unést diskusi. Dalším důvodem k rotaci členů je distribuce názorové pestrosti

a snaha o prolnutí skupiny. Klíčovou roli v deliberaci mají facilitátoři, jejichž úkolem je usnadňovat diskuse a pomoci skupinám dopracovat se k výsledku. Sami facilitátoři nesmějí do procesu vstupovat (nad rámec facilitace) ani přicházet s konkrétními doporučeními. Když jsou doporučení shromážděna a sepsána, nastává předběžné hlasování, které má občanům pomoci zorientovat se v tom, která doporučení mají dostatečnou podporu a která je případně třeba ještě dopracovat. Pro zaručení správnosti formulací po právní stránce je vhodné využít podporu editorského týmu.

Posledním úkolem členů OS je *finální hlasování* o každém doporučení. Způsobů hlasování existuje celá řada a stále se vyvíjejí. Cílem hlasování je zjistit, jaká doporučení dosáhla na potřebné procento podpory, které bylo ustanoveno na začátku jako limit pro implementaci, a bude tudíž v očích veřejnosti vnímáno jako legitimní. Potřebná podpora je předem stanovena v Knize pravidel OS. Většinou se jedná o kvalifikovanou většinu, tedy 80% nebo 85% podporu OS, přičemž aritmetický průměr přidělených bodů u konkrétního doporučení by měl být alespoň 1,75.

Výsledná doporučení, která získala podporu, jsou oficiálně předána svolavatelům OS a jsou zveřejněna na webových stránkách OS.

Příprava občanského shromáždění 1–3 měsíce



Přípravná fáze OS trvá kolem tří měsíců. Pokud se město, kraj, stát nebo třeba Evropská unie rozhodnou pro pořádání OS, prvním krokem by mělo být pečlivé určení a co nejpřesnější formulování problému, který má budoucí OS řešit.

Druhým krokem je zvolení organizačního týmu. Marcin Gerwin zcela logicky vyžaduje, aby tento tým byl na svolavateli nezávislý. V Polsku platí, že organizační tým OS nemůže tvořit firma fungující na komerčních základech, aby se zaměřila prosazování jakéhokoli finančního zájmu organizátorů a ochotě příliš naslouchat svolavateli. Organizační tým musí celý proces naplánovat, vytvořit pravidla fungování („Rule Book“, tj. Kniha pravidel OS) a zřídit a personálně obsadit dohlížející orgán monitorovacího týmu. Monitorovací tým má za úkol hlídat, zda výběr expertů skutečně reprezentuje celé vědecké názorové pole. Druhým úkolem monitorovacího týmu je hlídat transparentnost a demokratičnost procesu a dohlížet na dodržování všech principů a zásad stanovených v Knize pravidel.

Publicita a viditelnost OS v životě komunity je zásadní. Ještě před zahájením procesu musí být zajištěno, aby všichni občané i zájmové skupiny měli informace o tom, jak se zapojit. Co se týká přítomnosti médií a všech občanů a zájmových skupin, ti se mohou aktivně účastnit vzdělávací fáze. Cílem je, aby projednávané téma opustilo jednací místnost a diskutovala ho celá komunita. Samotná deliberativní fáze probíhá za zavřenými dveřmi a média, zájmové skupiny ani svolavatel na jednání nemají přístup. Členky a členové OS jsou naopak vyzýváni, aby směle poskytovali rozhovory. Výjimkou může být téma, které je opravdu kontroverzní. Být veřejně známou tváří OS by pak mohlo pro danou osobu znamenat v krajním případě i ohrožení na životě nebo přinejmenším ohrožení nezávislosti procesu. V těchto extrémních případech je médiím zcela odepřen kontakt se zapojenými občany a celý proces probíhá v utajení.

Jako minimální počet členů OS se uvádí 60 občanů, u velkých měst a států je pak většinou vybíráno mezi 100–150 občany, jednotlivé panely (OS) na evropské úrovni byly tvořeny 200 občany. OS v Británii rozeslalo 30 000 zvacích dopisů, vyčkalo na odezvu zájemců a z těch dále vybíralo podle stanoveného klíče. Účastníci jsou vybíráni losem za dodržení příslušných kvót, reflektujících zastoupení například podle genderu, věku, vzdělání, profese, místa bydliště a výše příjmu. Některá z OS zabývajících se klimatem zkoumala i vztah lidí k tématu klimatické krize a chtěla, aby složení oněch 150 lidí odpovídalo i různosti pohledů na tuto otázku. Stejně tak v případě OS k řešení automobilové dopravy Gerwin doporučuje, aby mezi členy OS bylo zastoupení obou hlavních protistran v poměru 1:1 (tedy rovnoměrné rozložení zástupců řidičů a vlastníků aut a pak také těch, kteří upřednostňují jiný způsob dopravy). Důvodem je legitimita procesu v očích veřejnosti.³⁴

34 Více zde: A. Culková, „Klimatická archa úmluvy“ [online].

5. Dynamika kolaborativních procesů

Když jsem v rámci svých filmových pátrání probírala s divadelníky souvislost divadla a demokracie, inspirovali mě k hledání dílčích paralel mezi mnou natáčenými procesy OS a vznikem představení v rámci devised theatre. Jedním z určujících rysů tohoto typu tvorby je politický rozměr sdíleného tvůrčího procesu, který zpravidla vede ke scénickému tvaru na bázi politického divadla. Alison Oddey³⁵ prostřednictvím rozhovorů s mnoha skupinami pracujícími na principech devised theatre (Age Exchange, The People Show, Triple Action, Greenwich Young People's Theatre, IOU, Major Road atd.) přináší konkrétní svědectví o dynamice demokraticky fungujících divadelních skupin. Zástupci dotazovaných divadelních souborů pojmenovávají základní podmínky, které kolektiv vedou k „dostatečně dobrému“ výsledku. Nejvíce relevance pro srovnání mnou natáčených procesů OS a devised theatre jsem našla v rozhovorech, které Oddey vede s Markem Longem z formace The People Show.

35 Alison Oddey, *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*. London: Routledge, 1996.

Je podstatné zdůraznit, že u obou procesů (OS i devised theatre) nejde o nalezení průměru stávajících názorů na problém. Nesouhlas je plodnou cestou, jak v dobře fungující skupině nalézat řešení, metody, materiál. Nebezpečí by spočívalo v tom, kdyby všichni dělali hned od začátku kompromisy na tom nejmenším společném jmenovateli, což znamená, že by vycházeli z nějaké průměrné pozice. Cílem je naopak vytvoření podmínek pro rozvoj dynamiky skupiny a aktivaci kolektivní moudrosti, která ideálně vede k „progresivnímu“, mnohohlasně a performativně utvářenému výsledku.³⁶

36 *Tamtéž.*

Nutnou podmínkou tvůrčího procesu devised theatre i rozhodovacího procesu OS je ochota se učit, zároveň poslouchat instinkty a zkoušet opravdu všechno, s čím přijdou ostatní členové a členky skupiny. Je třeba otevřenosti, důvěry, upřímnosti a diplomacie. Pokud skupina dobře funguje a dokáže se navzájem citlivě podporovat, vnáší každý z členů do společné tvorby něco velmi osobního. Respekt a důvěra umožňuje otevřenou kritiku i opuštění osobních zájmů či pozic v případě, že to skupině pomůže k prozkoumání dalších možných cest.³⁷

37 *Tamtéž.*

Jak uvádí Mark Long z The People Show,³⁸ při každém kolaborativním procesu nastane moment, kdy celá skupina nakonec bude symbolicky směřovat ve stejném vlaku po stejné koleji. Neznačená to, že bude ve všem jednotná, ale že panuje shoda o konkrétním směřování a zájem o dosažení co nejlepšího výsledku. Mnozí ti, kdo mají zkušenost s organizováním OS, i četní tvůrci z oblasti devised theatre zdůrazňují, že existuje moment, kdy skupina dojde do bodu jakési vyrovnanosti, ekvilibria, kdy se všichni navzájem drží v pohybu a každý se opírá s důvěrou o toho druhého. Svého naplnění v takových situacích dochází myšlení z druhého místa, kdy jsem jako člen týmu naladěný na skupinu i sám na sebe, a to v rámci dynamického procesu.

38 *Tamtéž.*



Fotoska ze vznikajícího filmu Archa úmluvy, Duracfilm, 2022.
Eva Mackerica facilituje a řídí poznávkové OS (online) z kuchyně.

Podle řady vědců kolektivní/skupinová moudrost existuje a je třeba se ji naučit používat, protože jak tvrdí specialista na ekologii a udržitelnost Dave Pollard:

„Mnohé poznávací, koordinační a kooperační problémy se nejlépe řeší pomocí skupin (čím větších, tím lepších) přiměřeně informovaných, nezaujatých a angažovaných lidí. Odpověď skupiny je téměř vždy mnohem lepší než odpověď jakéhokoli jednotlivého experta, dokonce lepší než nejlepší odpověď expertů ve skupině.“³⁹

³⁹ Alan Briskin et al. *The Power of Collective Wisdom and the Trap of Collective Folly*. San Francisco: Berrett-Koehler Publishers, 2009.

Sociolog Alan Briskin k tomu dodává, že moudrost vyžaduje systematickou reflexi vnitřního já a vnějších stavů společenského řádu. To znamená, že kolektivní moudrost je možné využívat jen v procesech, které se „dějí“, které nejsou rigidní a zmražené. Když tyto úvahy vztáhneme k vládnutí, nejde o nalezení a zakonzervování nějaké „pravé pravdy“, ale o proces přehodnocování a hledání těch nejlepších řešení v dané situaci s přihlédnutím k možným scénářům vývoje (podobně jako k hledání řešení přistupuje teorie odolnosti).⁴⁰

⁴⁰ Stockholm Resilience Centre. „Applying resilience thinking“ [online]. *StockholmResilience.org*. 2015 [cit. 28. 8. 2022]. Dostupné z: <https://www.stockholmresilience.org/research/research-news/2015-02-19-applying-resilience-thinking.html>.



O tom, jak silným formativním zážitkem může OS být, promluvila Sue Parish, účastnice OS, které proběhlo v roce 2021 ve Velké Británii: „První víkend mě skutečně proměnil. Pomyslela jsem si, Bože, [klimatická změna] skutečně nastane,“ uvedla. „To mě přimělo chtít vědět víc a žít zeleněji.“ Svůj zážitek shrnula slovy: „Je mi 57 let a loni touto dobou jsem si říkala, že můj čas k zapojení do schůzí a diskusí je už pryč. A teď vidíte, rok uplynul a já prošla klimatickým občanským shromážděním a jsem zapojena do farní rady,“ uvedla. „Kdo ví, co přijde pak? Rozhodně mě to probudilo.“⁴¹ Skvělý příklad jsem viděla na OS v Poznani (kvůli pandemii probíhalo online), kde se městský úředník během přezkumu vzniklých doporučení snažil přesvědčit občany o právní nemožnosti implementace navrhovaného řešení. Členka OS (penzistka velmi vysokého věku), vybavená informacemi od právníčky z nevládní organizace, mu ovšem skvěle oponovala. Ta samá dáma, která nebyla zvyklá používat iPad a dostala v tomto směru speciální školení teprve před začátkem OS, se stala silným a konstruktivním hlasem skupiny.

41 Jessica Murray. „It's awakened me: UK climate assembly participants hail a life-changing event“ [online]. *TheGuardian.com*. 31. 12. 2020 [cit. 20. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/environment/2020/dec/31/its-awakened-me-uk-climate-assembly-participants-hail-a-life-changing-event>.



Fotografka ze vznikajícího filmu *Archa úmluvy*, Duracfilm, 2022.
Paní Ludmila z Opavy při online jednání OS, Konference o budoucnosti Evropy.

6. Důvěra v člověka

Nisreen Elsaim, předsedkyně Organizace mládeže pro změnu klimatu a poradní skupiny OSN pro mládež, uvedla, že přežití lidstva v situaci soustavné degradace zdrojů, hladu, chudoby a nekontrolované klimatické migrace bude navíc ohroženo nevyhnutelnými a stále častějšími válečnými konflikty o zdroje.⁴² Generální tajemník OSN António Guterres (spolu s tisíci vědci zaštitěnými mezinárodní aliancí The Alliance of World Scientists, 2019)⁴³ opakovaně připomíná, že změna klimatu je nejsystémovější hrozbou pro existenci lidstva. V komentáři v poslední zprávě Mezinárodního panelu pro změny klimatu (IPCC) Guterres uvedl, že lidstvo má posledních 36 měsíců na urychlená řešení. Zdůraznil, že některé vlády a podniky neříkají pravdu, když tvrdí, že jsou na cestě k dosažení 1,5 °C. V důrazné výtce varoval: „Mnohé vlády a firmy říkají jednu věc, ale dělají něco jiného. Jednoduše řečeno, lžou. A důsledky budou katastrofální.“⁴⁴

Domnívám se, že klíčovým prvkem, který nyní naléhavě potřebujeme, je odvážná politická imaginace, která povede k budování odolné bezfosilní společnosti. Pokud současný politický systém nebyl přes padesát let schopen adekvátně reagovat na stále se prohlubující krize, čehož výsledkem je, že oteplení a produkce skleníkových plynů stále roste, biodiverzita mizí a propast mezi bohatými a chudými se prohlubuje (1 % světové populace vlastní víc bohatství než 3,5 miliardy lidí dohromady), těžko věřit, že se situace zázrakem změní.

Pokud něco udržuje náš společenský systém v chodu, je to nedůvěra v člověka, v jeho neschopnost naplňovat své občanství, a přesvědčení, že člověk je z podstaty špatný, sobecký a neschopný sebereflexe. Tento dojem vrostl do obecného povědomí v souvislosti s knihou Richarda Dawkinse *The Selfish Gene* (Sobecký gen, 1976).⁴⁵ Důvodem její popularity byl fakt, že zrcadlila (a pomohla obhájit) soutěživý a individualistický étos společností konce 20. století.⁴⁶

42 „The Global Insecurity of Climate Change“ [online]. *GlobalIssues.org*. 2021 [cit. 16. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.globalissues.org/news/2021/02/24/27317>.



43 William Ripple et al., „World Scientists' Warning of a Climate Emergency“ [online]. *Academic.oup.com*. 2019 [cit. 16. 6. 2022]. Dostupné z: <https://academic.oup.com/bioscience/article/70/1/8/5610806>.



44 António Guterres, „Secretary-General's video message on the launch of the third IPCC report“ [online]. *UN.org*. 2022 [cit. 28. 8. 2022]. Dostupné z: <https://www.un.org/sg/en/content/sg/statement/2022-04-04/secretary-generals-video-message-the-launch-of-the-third-ipcc-report-scroll-down-for-languages>.



45 Richard Dawkins. *The Selfish Gene*. London: Paladin Granada Publishing, 1976.

46 Steve Taylor, „Humans aren't inherently selfish – we're actually hardwired to work together“ [online]. *TheConversation.com*. 2020 [cit. 28. 5. 2022]. Dostupné z: <http://theconversation.com/humans-arent-inherently-selfish-were-actually-hardwired-to-work-together-144145>.





Fotoska ze vznikajícího filmu *Archa úmluvy*, Duracfilm, 2022.
Performerka Žofie Hobztková v autorkou iniciované pohybové performance v Evropském parlamentu, Štrasburk.

Ti, kteří vzývají zesílení demokracie jako řešení současné situace, kdy čelíme mnohočetným krizím a vidíme, jak se společenská soudržnost drolí před očima, jsou často nálepkováni jako naivové. Hlavním uváděným důvodem, proč „prý“ více demokracie nemůže fungovat a bez vládnoucí elity by společnost skončila pod tyranií „hloupé“ většiny, je nedůvěra v kolektivní moudrost. Pokud chceme jakkoliv promyšlet demokracii a její fungování, je budování víry v člověka základní podmínkou.

- 47 Adrian F. Ward. „Scientists Probe Human Nature – and Discover We Are Good, After All“ [online]. *ScientificAmerican.com*. 2012 [cit. 28. 5. 2022]. Dostupné z: <https://www.scientificamerican.com/article/scientists-probe-human-nature-and-discover-we-are-good-after-all/>.



- 48 Jeremy Lent. *The Patterning Instinct: A Cultural History of Humanity's Search for Meaning*. New York: Prometheus Books, 2017.
- 49 David Graeber – David Wengrow. *The Dawn of Everything: A New History of Humanity* [e-book]. New York: Penguin Random House Canada, 2021.

Studie Adriana Warda,⁴⁷ Jeremyho Lenta,⁴⁸ Davida Graebera a Davida Wengrowa⁴⁹ i mé vlastní systematické filmové observace mnoha procesů občanských shromáždění na lokální, národní i evropské úrovni potvrdily oprávněnost důvěry v člověka a v jeho schopnost spolupráce. Pokud máme jako společnost obstát a nastoupit cestu k budování odolné společnosti stojící na demokratických základech, nic jiného než budovat důvěru v člověka nám nezbyvá. Zásadní je navrhnout rozhodovací procesy tak, aby aktivovaly to nejlepší v nás a abychom jako občané byli schopni činit rozhodnutí té nejvyšší kvality. Politicky závazná občanská shromáždění se zdají být cestou, jak se k takovým rozhodnutím jako společnost konečně dopracovat.

Kapitola vznikla za podpory AMU v rámci řešení výzkumného projektu „Zvyšování kvality grantových schémat na AMU“, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/19_073/0016938. Autorka je v současné době doktorandkou v oboru Výzkum a teorie audiovizí na FAMU.



EVROPSKÁ UNIE
Evropské strukturální a investiční fondy
Operační program Výzkum, vývoj a vzdělávání



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

Bibliografie

Adamusová, Marcela. „Ženy v komunální politice“ [online]. *PadesatProcent.cz*. 2021 [cit. 8. 8. 2022]. Dostupné z: <https://padesatprocent.cz/cz/zeny-v-politice/komunalni-zastupitelstva/zeny-v-komunalni-politice>.



Altemeyer, Bob. „What Happens When Authoritarians Inherit the Earth? A Simulation“. *Analyses of Social Issues and Public Policy*. 2003, roč. 3, č. 1, s. 161–169.

Boal, Augusto. „World Theatre Day message by Augusto Boal“ [online]. *MinnesotaPlaylist.com*. 26. 3. 2009 [cit. 8. 8. 2022]. Dostupné z: <https://minnesotaplaylist.com/magazine/article/2009/world-theatre-day-message-by-augusto-boal>.



Briskin, Alan et al. *The Power of Collective Wisdom and the Trap of Collective Folly*. San Francisco: Berrett-Koehler Publishers, 2009.

Centrum divadla utlačovaných v ČR [online]. 2016 [cit. 20. 6. 2022]. Dostupné z: <http://divadloutlacovanych.cz/>.



Culková, Andrea. „Klimatická archa umluvy“ [online]. *DenikReferendum.cz*. 9. 2. 2021 [cit. 3. 6. 2022]. Dostupné z: <https://denikreferendum.cz/clanek/32295-klimaticka-archa-umluvy>.



Dawkins, Richard. *The Selfish Gene*. London: Paladin Granada Publishing, 1976.

Feygina, Irina – Jost, John T. – Goldsmith, Rachel E. „System Justification, the Denial of Global Warming, and the Possibility of „System-Sanctioned Change““. *Personality and Social Psychology Bulletin*. SAGE Publications, 2010, roč. 36, č. 3, s. 326–338.

Gerwin, Marcin. „Citizens' Assemblies – Guide to Democracy that Works“ [online]. *CitizensAssemblies.org*. 2018 [cit. 2. 6. 2022]. Dostupné z: <https://citizensassemblies.org/download>.



Gerwin, Marcin – Nowak, Zuza. „Basic Standards For Organising Citizens' Assemblies“ [online]. *BlueDemocracy.pl*. 2022 [cit. 3. 6. 2022]. Dostupné z: <https://bluedemocracy.pl/basic-standards-for-organising-citizens-assemblies/>.



Graeber, David – Wengrow, David. *The Dawn of Everything: A New History of Humanity* [e-book]. New York: Penguin Random House Canada, 2021.

Grossman, Jan (ed.). *Bertolt Brecht: Myslenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958.

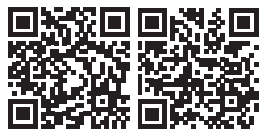
Guterres, António. „Secretary-General's video message on the launch of the third IPCC report“ [online]. *UN.org*. 2022 [cit. 28. 8. 2022]. Dostupné z: <https://www.un.org/sg/en/content/sg/statement/2022-04-04/secretary-generals-video-message-the-launch-of-the-third-ipcc-report-scroll-down-for-languages>.



Heddon, Deirdre – Milling, Jane. *Devising Performance: A Critical History*. Revised edition. Basingstoke – New York: Palgrave Macmillan, 2016.

Jackson, Adrian – Boal, Augusto. *The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy*. London: Routledge, 1994.

Kahan, D. et al. „Gender, Race, and Risk Perception: The Influence of Cultural Status Anxiety“. *1st Annual Conference on Empirical Legal Studies Paper*. 2005. Dostupné z: <https://ssrn.com/abstract=723762> nebo <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.723762>.



Kalideen, Nalisha. „The Global Insecurity of Climate Change“ [online]. *GlobalIssues.org*. 2021 [cit. 16. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.globalissues.org/news/2021/02/24/27317>.



Klimazal: Environmentální krize [online]. 2022 [cit. 28. 8. 2022]. Dostupné z: <https://klimazal.cz/>.



Konference o budoucnosti Evropy. „Co je Konference o budoucnosti Evropy?“ [online]. *FuturEU. Europa.eu*. [cit. 24. 8. 2022]. Dostupné z: <https://futureu.europa.eu/pages/about?locale=cs>.



Koubková, Alice. *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filosofie*. Praha: NAMU, 2019.

Landfried, Christine. „Bürgerräte als Potential für die Handlungs- und Lernfähigkeit von Demokratien“ [online]. *Verfassungsblog.de*. 2021 [cit. 2. 6. 2022]. Dostupné z: <https://verfassungsblog.de/burgerrate-als-potential-fur-die-handlungs-und-lernfahigkeit-von-demokratien/>.



Lent, Jeremy. *The Patterning Instinct: A Cultural History of Humanity's Search for Meaning*. New York: Prometheus Books, 2017.

Mavisakalyan, Astghik – Tarverdi, Yashar. „Gender and climate change: Do female parliamentarians make difference?“ *. European Journal of Political Economy*. 2019, roč. 56, s. 151–164.

McKee, Rebecca. „The Citizens' Assembly behind the Irish abortion referendum“ [online]. *Involve.org.uk*. 30. 5. 2018 [cit. 20. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.involve.org.uk/resources/blog/opinion/citizens-assembly-behind-irish-abortion-referendum>.



Merkel, Wolfgang – Milačič, Filip – Schäfer, Andreas. *Citizens' Assemblies: New Way to Democratize Democracy* [e-book]. Vienna: FES Regional Office for International Cooperation, 2021.

Murray, Jessica. „It's awakened me: UK climate assembly participants hail a life-changing event“ [online]. *TheGuardian.com*. 31. 12. 2020 [cit. 20. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/environment/2020/dec/31/its-awakened-me-uk-climate-assembly-participants-hail-a-life-changing-event>.



Oddey, Alison. *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*. London: Routledge, 1996.

Pearson, Adam et al. „Race, class, gender and climate change communication: Oxford Encyclopedia of Climate Change Communication“ [online]. *ResearchGate.net*. 2017 [cit. 25. 8. 2022]. Dostupné z: https://www.researchgate.net/publication/312067281_Race_class_gender_and_climate_change_communication.



Pratto, Felicia et al. „Social dominance orientation: A personality variable predicting social and political attitudes“. *Journal of Personality and Social Psychology*. 1994, roč. 67, č. 4, s. 741–763.

Ripple J, William et al. „World Scientists' Warning of a Climate Emergency“ [online]. *Academic.oup.com*. 2019 [cit. 16. 6. 2022]. Dostupné z: <https://academic.oup.com/bioscience/article/70/1/8/5610806>.



Ryan, Holly Eva – Flinders, Matthew. „From senseless to sensory democracy: Insights from applied and participatory theatre“. *Politics*. Sage Publications, 2018, roč. 38, č. 2, s. 133–147.

Santos, Bárbara et al. *Divadlem ke změně: vybrané texty k divadlu utlačovaných*. Přeložily Tereza Schmoranz a Martina Čermáková. Praha: Antikomplex, 2016.

Soken-Huberty, Emmaline. „Human Rights Ethics“ [online]. *HumanRightsCareers.com*. 2021 [cit. 17. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.humanrightscareers.com/issues/human-rights-ethics/>.



Steinmetz-Jenkins, Daniel. „Can 'Lottocracy' Save Democracy From Itself?“ [online]. *TheNation.com*. 2021 [cit. 28. 5. 2022]. Dostupné z: <https://www.thenation.com/article/politics/helene-landemore-open-democracy/>.



Stockholm Resilience Centre. „Applying resilience thinking“ [online]. *StockholmResilience.org*. 2015 [cit. 28. 8. 2022]. Dostupné z: <https://www.stockholmresilience.org/research/research-news/2015-02-19-applying-resilience-thinking.html>.



Taylor, Steve. „Humans aren't inherently selfish – we're actually hardwired to work together“ [online]. *TheConversation.com*. 2020 [cit. 28. 5. 2022]. Dostupné z: <http://theconversation.com/humans-arent-inherently-selfish-were-actually-hardwired-to-work-together-144145>.



UN WOMEN. „Facts and figures: Women's leadership and political participation“ [online]. *UNWomen.org*. 2021 [cit. 8. 8. 2022]. Dostupné z: <https://www.unwomen.org/en/what-we-do/leadership-and-political-participation/facts-and-figures>.



United Nations. „Universal Declaration of Human Rights“ [online]. *UN.org*. [cit. 17. 6. 2022]. Dostupné z: <https://www.un.org/en/about-us/universal-declaration-of-human-rights>.



Ward, Adrian F. „Scientists Probe Human Nature – and Discover We Are Good, After All“ [online]. *ScientificAmerican.com*. 2012 [cit. 28. 5. 2022]. Dostupné z: <https://www.scientificamerican.com/article/scientists-probe-human-nature-and-discover-we-are-good-after-all/>.



Wikipedia. „Deliberace“ [online]. *Wikipedia.org*. 2022 [cit. 24. 8. 2022]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/w/index.php?title=Deliberace>.



8lidi je název nezávislé umělecké skupiny, která vznikla roku 2017. Její zakladatelé se potkali ve stejném ročníku katedry alternativního a loutkového divadla DAMU na oborech režie, dramaturgie a scénografie a rozhodli se pokračovat ve společné tvorbě. Od samého počátku se propojili také se studentkami z katedry produkce DAMU. Jmenují se 8lidi, ale je jich ve skutečnosti deset. Stálými členy jsou Petr Erbes, Emílie Formanová, Nina Jacques, Boris Jedinák, Anna Klimešová, Alice Koflákova, Karolína Kotrbová, Zuzana Sceranková, Vendula Tomšů a Viktorie Vášová. Věnují se převážně projektům s aktuální společenskou tematikou, které se pohybují na pomezí divadla, performance, instalace a happeningu. Pro jejich tvorbu je stěžejní kolektivní, dehierarchizovaný způsob práce ve všech fázích tvůrčího procesu. Takový postup společné tvorby chápou jako politické gesto. V centru jejich zájmu stojí divák jako lidská bytost, občan a individualita. Staví jej doprostřed události a jeho jednání se tak stává neoddělitelnou součástí díla. Zkoumají postavení diváka v divadelním tvaru, stejně jako postavení divadla ve společnosti. Přiznávají nejvyšší možnou důležitost divákově umělecké analýze a jeho schopnosti divadelní událost intuitivně číst a vnímat. Vedle kolektivní tvorby se každý z členů věnuje samostatným projektům.
Web: <https://8lidi.cz/>



Rufina Bazlova je běloruská umělkyně žijící v Praze. Věnuje se ilustraci, sociálnímu umění, scénografii a performance. Magisterský titul získala v oboru ilustrace (FDULS ZČU, 2015) a druhý bakalářský titul v oboru scénografie (KALD DAMU, 2020). Mezinárodně se prosadila díky sérii *Historie Běloruské Vyžyvanky* (vyzyvanka.com), v níž využívá tradiční médium lidové výšivky k zobrazení násilných protestů v Bělorusku v roce 2020. Druhá vlna popularity přišla, když v srpnu 2022 ukrajinský prezident Volodymyr Zelenskij zahájil Den nezávislosti Ukrajiny v košili s ornamentem autorky. Speciálně pro slavnou politickou cenu Karla Velikého v Cáchách vytvořila Bazlova



spolu s umělkyněmi Věrou Sous a Monikou von Bernut instalaci o třech Běloruskách (Svjatlaně Cichanouské, Maryji Kalesnikavové a Veranice Capkala), které cenu v roce 2022 získaly. Je autorkou plně vyšívaného komiksu *Ženokol* (Feminnature), který zpracovává téma feminismu přítomného v lidových tradicích. V roce 2021 založila spolu se Sofií Tocar skupinu Stitchit, v jejímž rámci autorky pracují na palčivých společensko-politických tématech s využitím tradiční techniky vyšívaní jako nástroje odporu a dialogu. Stitchit zapojuje do procesu tvorby různé komunity a jednotlivce a stírá hranice autorství. Aktuální projekt *Framed in Belarus* (framedinbelarus.net) je věnován politickým vězňům v Bělorusku.

Lukáš Brychta je divadelní teoretik a praktik se zaměřením na současné interaktivní divadelní směry. Vystudoval obory teorie a kritika (BcA. a MgA.), divadelní tvorba v netradičních prostorech (pilotní program a BcA.), režie alternativního a loutkového divadla (MgA.) a doktorské studium oboru teorie a praxe divadelní tvorby na Divadelní fakultě Akademie múzických umění v Praze. Externě přednáší na KALD DAMU (od 2016), KTK DAMU (od 2017) a od roku 2018 je interním odborným asistentem na KTK DAMU. Spoluzaložil divadlo Pomezí, které se zaměřuje na různorodé podoby současného interaktivního divadla a příbuzné umělecké směry. Zde působí jako člen uměleckého vedení a kmenový režisér.

Andrea Culková je filmová režisérka, matka tří dětí a bojovnice za zdravější svět. Její filmy mají výrazné formální ztvárnění s důrazem na vizuální složku, humor a esejistický přístup. Její dokument *Lisa Forell – bez hranic* získal na 45. ročníku AFO Olomouc cenu za nejlepší český populárně-vědecký dokumentární film. Film *SUGAR BLUES* (Cukr-Blog) o boji matky s „cukrovou“ mafií odstartoval svou pouť v soutěži v Dánsku na festivalu CPH:DOX a pak se promítal po celém světě, od

Mexika po Koreu, od Moskvy po Austrálii, a to nejen na festivalech, ale i v klasické kinodistribuci (v Japonsku či Španělsku), v televizi či online. Film *H*ART ON* premiérovala Andrea v soutěži na mezinárodním festivalu DOK Leipzig. Hravý, provokativní a vizuálně sytý film o strastech moderního umělce byl nominován na Cenu Pavla Kouteckého a Cenu Andreje Stankoviče. Ve stejném roce Andrea dokončila film *EXEKUCE*, který rozpoutal diskuse na téma dluhové a sociální politiky státu. V roce 2020 premiérovala na festivalu Jeden svět dokumentární film *ŽAL ŽEN* o environmentálním a klimatickém žalu. V současné době studuje v doktorském programu na FAMU a připravuje dokumentární snímek s pracovním názvem *Archa úmluvy* věnovaný fenoménu tzv. občanských shromáždění.

Iga Gańczarczyk je dramaturgyně, režisérka, redaktorka divadelní edice v nakladatelství Ha!art, zakladatelka i členka Pracowni Dramaturgicznej – vědecko-uměleckého think-tanku na katedře režie Akademii Sztuk Teatralnych v Krakově, kde také pedagogicky působí. V letech 2016–2021 byla proděkanou katedry činoherní režie. Jako dramaturgyně spolupracovala s Krystianem Lupou, Agnieszkou Holland a Annou Smolar, Cezarym Tomaszewskim a Klaudií Hartung-Wójciak. Připravila několik inscenací, které patří do oblasti společensky angažovaného divadla, včetně *Piccolo Coro dell'Europa* a *Zjevně jsi nikdy nebyl třináctiletou dívkou* (Najwyraźniej nigdy nie był pan 13-letnią dziewczynką) v divadle Łaźnia Nowa a *Potlach* v krakovské galerii Bunkier Sztuki. Ve svých autorských projektech se zabývá především problematikou žen a feminismu. Společně s Magdalenou Jiříčkovou Stojowskou režírovala *Klub Ferrante* ve Studiu Hrdinů v Praze. V současné době pracuje s Remigiuszem Brzykiem na inscenaci *Środula*, *Krajina Maus* v divadle Zagłębie v Sosnovci. Spolu s Olgou Katafiasz editorsky připravila knihu *Dramaturgie. Průvodce* (Dramaturgia. Przewodnik), již vydala AST v Krakově. V roce 2021 byla



nominována na cenu Paszport Polityki v kategorii Divadlo.
Web: <https://igagańczarczyk.com>

Jaroslav Jurečka je hudebník a dramaturg. Vystudoval činoherní dramaturgii na pražské DAMU, kde se spolužáky založil generační divadelní soubor Činohra 16-20, se kterým působil v Divadle Kolowrat. Ještě za studií začal působit jako dramaturg Mahenovy činohry Národního divadla Brno, kde působí dodnes. Podílel se mj. na inscenacích *Léto s Monikou* (r. Aminata Keita, Divadlo Kolowrat, 2018), *Velmi, velmi, velmi temný příběh* (r. Michal Vajdička, divadlo Reduta NdB, 2020) nebo *Racek* (r. Štěpán Pácl, Mahenovo divadlo NdB, 2021). Diplomoval v roce 2022 prací o jevištní poezii – týmž tématem se zabývá i ve své inscenační praxi.

Ondřej Kohout vystudoval obor filozofie na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy a obor dramatická výchova na katedře výchovné dramatiky DAMU, kde v současné době pokračuje ve studiu v doktorském programu. V rámci svého doktorského studia se zabývá estetikou divadla hraného dětmi. Zaměřuje se též na možnosti propojování divadla, filozofie a dalších společenskovědních oborů. Pedagogicky působí na KVD DAMU (předměty Profesní etika a Teorie a historie dramatické výchovy) a na Gymnáziu Na Vítězné pláni (předmět Základy společenských věd). Dlouhodobě je činný jako vedoucí dětských a mladých divadelních souborů, příležitostně se věnuje organizování divadelních dílen. Působil též jako lektor Divadla Na zábradlí.

Alice Koubová je vědeckou pracovnící Filosofického ústavu Akademie věd ČR a proděkankou pro vědu a výzkum na Divadelní fakultě Akademie múzických umění v Praze. Koordinuje program Strategie AV 21 Odolná společnost pro 21. století a pracovní tým Systémy resilience v rámci Systemic Risk Institute. Spolupracuje s českými divadly a uměleckými institucemi (Národní

divadlo v Praze, Nová síť, Bazaar festival, Tantehorse, Studio Alta, Divadelní ústav Praha, CED Brno, Plato Ostrava, SNG Bratislava) formou vedení veřejných diskusí na politicko-umělecká témata, dramaturgie a vlastního performerství. Vydala *Myslet z druhého místa. Kotázce performativní filosofie* (NAMU, 2019), *Self-Identity and Powerlessness* (Brill, 2013), *Terény performance* (NAMU, 2022), *Odolná společnost: Mezi bezmocí a tyranií* (Filosofický ústav AV ČR – wo-men, 2023) a další knihy a články tematizující performanci, etiku, hru, odolnost a tělesnost.

Martina Mašlárová absolvovala doktorské studium na Divadelní fakultě VŠMU (katedra divadelních studií), kde dosud působí jako pedagožka a proděkanka pro studijní záležitosti. Od roku 2014 byla redaktorkou a od roku 2021 šéfredaktorkou divadelního měsíčníku *kød*. Je členka Slovenského centra AICT a o. z. MLOKi, které sdružuje mladou generaci divadelních kritiků a vydává on-line časopis *mloki.sk*. Píše pro různá kulturní periodika (Slovenské divadlo, Javisko, Monitoring divadiel, Svět a divadlo, Loutkář...). Pravidelně spolupracuje s divadelními festivaly jako členka dramaturgických rad a festivalových redakcí, kurátorka, host diskusních platform (Dotyky a spojenia, Divadelná Nitra, Nová dráma / New Drama, Bábková Žilina aj.). Jako dramaturgyně spolupracovala s Divadelním centrem Martin na cyklech inscenací pro mládež a s Matúšem Bachyncem na inscenaci *Novecento* (Nová scéna). Od roku 2012 se věnuje i neprofesionálnímu divadlu jako porotkyně postupových soutěží. Odborné studie uveřejňuje v domácích i zahraničních publikacích. Jako členka kurátorského týmu se podílela na vzniku výstavy *Divadelné storočie – stopy a postoje*, kterou organizoval Divadelný ústav v rámci projektu Rok slovenského divadla. Je spoluautorkou otázek do divadelní deskové hry *Spoločenská hra v iks dejstvách*. Příležitostně překládá z francouzštiny a angličtiny, v roce 2021 jí pod názvem *Ako písať o divadle* vyšel

překlad publikace *How to Write About Theatre* britského kritika Marka Fishera.

Karolina Plicková je divadelní teoretička, festivalová dramaturgyně, kurátorka, konzultantka a pedagožka zaměřující se na současné alternativní a loutkové divadlo. Vystudovala teatrologii na FF UK v Praze. Za svoji diplomovou práci o české skupině fyzického divadla Pantomima Alfreda Jarryho získala v roce 2015 Cenu Václava Königsmarka. V doktorském studiu pokračovala na DAMU v oboru teorie a praxe divadelní tvorby, studium úspěšně ukončila v roce 2021. Publikovala články a studie v řadě odborných periodik (*Divadelní revue*, *ArteActa*, *Taneční zóna*, *kød* ad.), v letech 2017–2019 působila jako externí redaktorka časopisu *Svět a divadlo*. Je dramaturgyní festivalu nového divadla Malá inventura a odbornou asistentkou na katedře alternativního a loutkového divadla DAMU, moderuje diskuse, vede workshopy, organizuje loutkové přehlídky. Její kniha o tvůrčím procesu autorského divadla *Pozorovat prázdný prostor: Tři současné podoby autorského neinterpretacího divadla* (NAMU, 2022) získala nominaci na Cenu Divadelních novin v kategorii Publikační počin v oblasti divadla.

Viktor Prokop studoval režii a dramaturgii na katedře alternativního a loutkového divadla DAMU, nyní pokračuje v magisterském studiu v ateliéru Intermédia 3 na Akademii výtvarných umění v Praze. V tvorbě ho zajímá oživování nových světů a jiných představ fungování. Divadlo jako věc osobní i veřejná, jako přibližování i narušování, jako vyjádření i naslouchání. Divadlo setkání. Divadlo spolupráce. Divadlo substrát.



Barbora Příhodová vystudovala divadelní vědu a anglistiku na FF MU v Brně. Badatelsky se zaměřuje na scénografii 20. a 21. století. V současné době žije v USA a pravidelně vyučuje na Villanova University a University of the Arts

ve Filadelfii. Od roku 2021 také pravidelně působí coby hostující pedagožka na Katedře scénografie DAMU. Jako konzultantka, editorka a kurátorka dlouhodobě spolupracuje s Pražským Quadriennale scénografie a divadelního prostoru, jehož je od roku 2024 uměleckou ředitelkou. Web: www.barboraprihodova.com.

Anna Romanova (Gumboldt) žila téměř 27 let na Sibiři. Ilustrovala dětské knihy, studovala moderní dětskou literaturu a filmovou animaci. V roce 2016 se přestěhovala do Prahy, nastoupila na katedru alternativního a loutkového divadla DAMU, nyní je studentkou magisterského programu. V divadelních projektech pracuje s předměty, hračkami, zvuky. Někdy pracuje se svým manželem (a synem), někdy s týmem PYL nebo s dalšími skupinami. Miluje vymýšlení pravidel a pak pozorování, jak pravidla selhávají. Stejně tak miluje dobré kino, divadlo, hudbu, text. Syntetizace různých forem všeho a hledání rovnováhy je to, co v životě dělá.

Barbora Šupová je performerka, herečka, dramaturgyně, lektorka, absolventka divadelní vědy na FF UK a autorského herectví na DAMU, v současnosti doktorandka na katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU. Ve svém uměleckém výzkumu hledá a zkouší umělecké strategie tvorby s neherci a možnosti sociální reintegrace ve tvůrčí práci se specifickou skupinou. Spoluzakladatelka spolku CO ČUMÍŠ, kde se kontinuálně věnuje sociálně participativním projektům s ženami bez domova. Dlouholetá členka uměleckého gangu Depresivní děti touží po penězích, kmenová spolupracovnice sluje pro současné umění Venuše ve Švehlovce, kde kurátoruje dva festivaly: festival sociálního umění Případ pro sociálku a feminní festival Venušiny dny. Její velkou vášní jsou imerzivní performativní projekty, kde zkoumá a ráda překračuje hranice interakce performerů a diváka, a chlebičky.

Josef Valenta studoval latinu, dějepis a pedagogiku na FF UK, později v doplňujícím studiu výchovnou dramatiku na DAMU a v postgraduálu aplikovanou sociální psychologii opět na FF UK. Habilitován v oboru dramatická umění / výchovná dramatika na DAMU. Na obou ústavech rovněž vyučuje. Věnuje se didaktice psychosociální výchovy, dramatické/divadelní výchově, scénologii mimodivadelního chování a metodologii výzkumů spojených s divadelními postupy. Člen neformálního podvratného uskupení Česká škola tvrdého (výchovného) dramatu. V soukromé praxi se zaměřuje na přípravu lektorů vzdělávání dospělých a výuku komunikačních témat pro veřejně vystupující profese. Je spoluautorem národního kurikula pro základní a gymnaziální vzdělávání a řady blogů, článků a odborných knih.

- Abramović, Marina 16,
189, 190, 191, 194, 196,
197, 198
- Adámek Austerlitz,
Jiří 108
- Adamiecka-Sitek,
Agata 41, 45, 47, 56,
59
- Adamusová, Marcela 252
- Ahmed, Sara 44
- Arendt, Hannah 88
- Aristofanés 214
- Aristotelés 226
- Augustin, svatý 10
- Austin, John Langhaw 20
- Baladová, Michaela 229
- Bártová, Ema 136
- Bártová, Johana 105, 136
- Bazlova, Rufina 18, 136,
247, 273
- Becker, Aaron 116
- Beer, Tanja 85, 88, 89, 90
- Bergmann, Martin S. 228
- Beuys, Joseph 38
- Biernacka-Płoska,
Joanna 42
- Bishop, Claire 64, 65, 234
- Błażewicz, Andrzej 58
- Błońska, Agnieszka 45
- Boal, Augusto 211, 242,
254
- Bodnar, Adam 52
- Boháč, Petr 185
- Bond, Edward 221
- Brecht, Bertolt 10, 254
- Bresler, Liora 234
- Briskin, Alan 265
- Brook, Peter 87
- Brychta, Lukáš 189, 191,
192, 194, 274
- Bullough, Edward 192, 193
- Burian, Jan 171, 205
- Búrik, Jan 171
- Butler, Judith 177, 187, 255
- Cage, John 116, 137
- Canetti, Elias 128
- Cichoń, Konrad 58, 59
- Cimický, Jan 28
- Cimrman, Jára 171
- Císař, Jan 225
- Culková, Andrea 18, 249,
274
- Czyżewska, Alina 52
- Čechová, Miřenka 38
- Dawkins, Richard 267
- Dewey, John 211
- Diduszko-Zyglewska,
Agata 45
- Disman, Miloslav 211
- Dočolomanský, Viliam 185,
239
- Dörre-Kolasa, Dominika 42
- Durska, Patrycja 42
- Dzieciuchowicz, Iga 48, 49
- Elnile, Rosie 90, 92
- Elsaim, Nisreen 267
- Erbes, Petr 139, 172, 273
- Erlingsdóttir, Irma 57, 60
- Fabre, Jan 58
- Faruga, Wojciech 44
- Fiedler, Milenia 51
- Fisher, Berenice 86, 92
- Fisher, Mark 173, 277
- Fischer-Lichte, Erika 189,
190, 191, 194, 195, 196,
197, 199

- Flinder, Matthew 256
 Formanová, Emílie 139,
 273
 Gabryš, Nina 55
 Gadamer, Hans-Georg 64,
 78, 81
 Gańczarczyk, Iga 13, 41,
 49, 53, 275
 Gerwin, Marcin 256, 262,
 263
 Glińska, Agnieszka 44
 Goebbels, Heiner 15, 107,
 117, 118, 128, 130
 Goffman, Erving 191, 195,
 199, 229
 Graeber, David 268
 Groszyńska, Aneta 44
 Grotowski, Jerzy 46
 Grzegorzek, Mariusz 49
 Grzelak, Olga 58
 Guterres, António 267
 Hába, Michal 185
 Haidt, Jonathan 212, 213,
 216, 220
 Hamington, Maurice 71, 73,
 75, 81
 Harb, Nathalie 88, 92
 Hart, Kevin 208
 Havelka, Jiří 185
 Havlová, Tereza 105, 136
 Heddon, Deirdre 255, 256
 Hejnal, Ondřej 226, 232
 Held, Virginia 72, 74, 81,
 91, 92
 Hendl, Jan 230, 231, 232,
 233, 239, 244
 Hlavicová, Lenka 229, 244
 Hobzík, Žofie 268
 Hume, David 212
 Chandra, Giti 57, 60
 Jacques, Nina 139, 273
 Jagielski, Piotr 44, 60
 Jakimiak, Agnieszka 58, 59
 Jakowczuk, Monika 48
 Jampolskij, Michail 122,
 128, 129, 137
 Janiczak, Jolanta 49
 Jaspers, Karl 180, 181, 182,
 187
 Jaźwiński, Adam 43, 60
 Jedinák, Boris 139, 273
 Johnson, Boris 202
 Jonas, Hans 177, 187
 Jung, Carl Gustav 99, 105,
 110, 112, 116, 125, 135,
 137
 Jurečka, Jaroslav 16, 201,
 276
 Jurkasová, Jana 229, 244
 Kahneman, Daniel 212, 222
 Kant, Immanuel 177, 212,
 236
 Kempa, Iwona 53, 54
 Kirs, Karolina 58
 Klimešová, Anna 139, 140,
 273
 Koflíková, Alice 139, 273
 Kohlberg, Lawrence 215,
 216, 220, 221
 Kohout, Ondřej 17, 211,
 214, 222, 276
 Kolínská, Rut 35
 Kopczyńska-Urlich,
 Marzena 58
 Kotrbová, Karolína 139,
 273

- Koubová, Alice 10, 13, 23,
39, 77, 78, 81, 183, 184,
186, 187, 194, 199, 214,
222, 255
- Krakowska, Joanna 45, 46,
49, 60
- Král, Oldřich 101, 137
- Kritón 214, 222
- Krobot, Miroslav 171
- Kwaśniewska, Monika 43,
44, 47, 60
- Landemore, Helen 255, 256
- Landfried, Christine 256, 257
- Leavy, Patricia 234, 244
- Lent, Jeremy 268
- Leopold, Aldo 179
- Liber, Marcin 58
- Long, Mark 263, 264
- Lotker, Sodja 97, 137
- Lupták, Lubomír 226, 232
- Mackevica, Eva 265
- Machalická, Jana 36, 39
- Majerek, Anna 42
- Majchrowski, Jacek 43
- Malajkat, Wojciech 44
- Mašínová, Slávka 229, 244
- McCammon, Laura 225,
234, 242, 244
- McKinney, Joslin 84, 87, 92
- Merleau-Ponty, Maurice 73,
81
- Mieniczakowski, Jim 234,
242, 245
- Milling, Jane 255, 256
- Miłoszewska, Marta 42
- Montessori, Marie 204, 211
- Mrozek, Witold 45, 46, 49,
61
- Mukařovský, Jan 66, 67, 81,
193, 199
- Muratova, Kira 122
- Ngai, Sianne 44
- Nikl, Petr 108
- Oddey, Alison 263
- Okrasko, Anna 45
- Opletal, Jan 229, 244
- Paliga, Anna 50, 51, 52
- Palmer, Scott 84, 87, 92
- Parish, Sue 266
- Passini, Paweł 48, 49
- Pavelková, Soňa 211
- Pivovarov, Viktor 107, 137
- Platón 212, 214, 222
- Plicková, Karolina 9, 136,
277
- Polák, Petr 35, 37
- Pollard, Dave 265
- Poniedziałek, Jacek 49
- Pospíšilová, Sára 136
- Procházka, Tomáš 136, 171,
185
- Prokop, Viktor 15, 175, 278
- Provazník, Jaroslav 213
- Příhodová, Barbora 14, 83,
92, 278, 279
- Radosavljević, Duška 9
- Rancière, Jacques 65, 67,
81
- Ražniak, Waldemar 42
- Repašská, Lucia 185
- Ridout, Nicholas 10, 21
- Rolston III, Holmes 179
- Romanova (Gumboldt),
Anna 14, 95, 136, 279
- Rosenberg, Marshall 260
- Ryan, Holly Eva 256

- Rýgrová, Michaela 183
 Sadovska, Mariana 45, 46
 Sajewska, Dorota 56
 Saldaña, Johnny 227, 229,
 239, 242, 245
 Sanchez, Dominik José
 Castorena 136
 Sceranková, Zuzana 139,
 273
 Segda, Dorota 54
 Serino, Marco 229, 245
 Shakespeare, William 10, 245
 Schoen, Henryk Jacek 43
 Slačálek, Ondřej 99, 124,
 137, 164, 173
 Slavík, Jan 226, 234, 236,
 237, 245
 Smolar, Anna 49, 275
 Smolík, Robert 109, 129,
 136, 171
 Sofoklés 10
 Sókratés 214, 221
 Soszyński, Paweł 47
 Spolin, Viola 211
 Staniewski,
 Włodzimierz 45, 46,
 47, 48
 Stanislavskij, Konstantin
 Sergejevič 47, 211,
 229, 245
 Stawarczyk, Łukasz 42
 Stehliková, Eva 221, 222
 Steiner, Rudolf 204
 Strzępka, Monika 44
 Szczawińska, Weronika 49,
 59
 Szczypek, Karolina 58
 Szelc, Jagoda 49, 51
 Šípek, Jiří 229, 245
 Štembergová-
 Kratochvílová,
 Šárka 211
 Šulcová, Iva 35
 Šupová, Barbora 14, 63,
 279
 Täubelová, Kristýna 136
 Tejnorová, Petra 234
 Telega, Michał 53, 54
 Tomšů, Vendula 139, 144,
 173, 273
 Trawkowska, Kornelia 59
 Troha, Gašper 229, 245
 Tronto, Joan 72, 85, 86, 92
 Troszyński, Marek 51
 Turner, Cathy 9
 Urban, Petr 74, 77, 78, 81
 Valenta, Josef 17, 225,
 227, 229, 237, 240,
 242, 245, 279
 Váňová, Michaela 229, 233,
 234
 Vášová, Viktorie 139, 273
 Vobrubová, Jana 211
 Voss Gustavsson,
 Matilda 59
 Voštová, Zdeňka 250
 Waligóra, Katarzyna 44, 60
 Warda, Adrian 268
 Wawrzyniak, Martyna 58
 Way, Brian 211
 Wdowik, Małgorzata 42,
 44, 49
 Weinstein, Harvey 207, 208
 Wengrow, David 268
 White, Gareth 195, 199, 24,
 245

Wiesner, David 116
Wichowska, Joanna 45, 46
Winnicott, Donald 77, 78, 81
Xenofón 214
Zeman, Miloš 207
Žitová, Anna 135, 136
Zubrzycka, Anna 46

Abstract

Theatre and Ethics focuses on the highly topical issue of the ethical dimension of theatre. The contributions to this collective academic monograph arise from the context of artistic practice and reflection at the Theatre Faculty of the Academy of Performing Arts in Prague (DAMU), but they also reach beyond the boundaries of this institution to become entangled in the broader and more general contexts of contemporary theatre both in the Czech Republic and beyond.

The book presents several contributions relating to the situation at DAMU and other art universities in the Czech Republic and abroad related to initiatives such as *NE!MUSÍŠ TO VYDRŽET (YOU DON'T HAVE TO ENDURE IT)* and the phenomena these initiatives draw attention to. Certain chapters offer a perspective on the ideas and work of contemporary theatremakers, exploring in detail their work processes and the ways in which these artists think about the kinds of theatre they make. Contributions explore themes such as the performativity of speech, conflict management, the establishment of measures to prevent violence, the ethics of labour, the conditions of the theatre world and theatre education, the negotiation of boundaries, social art, the decolonisation of scenography, the ethics of care, non-hierarchical organisation, the value of labour in culture, non-human ethics, the aesthetic and ethical position in art, participative art, ethics in drama education, the ethics of theatre research, civic assemblies, collaborative processes, and courageous political imagination.

The book also explores the possibilities of conceiving of academic writing as something other than a linear flow of text. Topics are presented not only through the use of abstract terminology; in many cases, they are performed directly by the writing itself. Many of the themes explored in this book are thus made more

visible, leading to a greater sensitivity in relation to phenomena that were once mostly ignored. The book searches for ways to reflect upon these living phenomena and how to use writing and the ensuing communal debate to cultivate ways of addressing complex issues.

Keywords

ethics, theatre, system, norm, power, crisis, protest, negotiation, ethical rules, the ethics of work, care, self-respect, support, sustainability, democracy, collaboration

Karolina Plicková (ed.)

Divadlo a etika

Odborná redakce

Alice Koubová

Korektury

Marie Hajdová

Kristína Karabínošová

Jan Čermák

Rejstřík sestavila

Olga Svitáková

Grafická úprava

Jan Brož

Písma

Affix

Malte Bentzen

Selecta

Maximage

Rhetorik Sans

Sascha Bente

Rhymes

Jakub Samek

Youth

Jan Novák

Rhetoric Serif

Sascha Bente

Modern Gothic

Malte Bentzen

Yield

Nikola Wilde

Motif

Jan Novák

Yagra

Ishar Hawkings & Jan Novák

Herbik

Daniel Vaneklaas

Peak Rounded

Xavier Erni

Kolektiv

Ondřej Báchor

Barevná separace



Colorlibrary

Vydala Akademie múzických umění v Praze
v nakladatelství AMU, Praha 2023, 2026.

ISBN 978-80-7331-806-2 (iPDF)

www.namu.cz