

PERSPEKTIVY TEATROLOGIE 2025

Kvítí roste nejlépe na místech, která zarůstají

OTTO KAUPPINEN

Pátá edice přehledové divadelněvědné konference Perspektivy teatrologie proběhla 14.–16. května 2025 v Konviktu Univerzity Palackého v Olomouci – ve stejných prostorách, ve kterých se v roce 2018 konal druhý ročník. Ten byl shodou okolností první akademickou konferencí v České republice, na které jsem v počátku svého doktorského studia prezentoval příspěvek. Protože jsem v únoru 2025 obhájil disertační práci a můj příspěvek na pátých Perspektivách byl shrnutím jejích závěrů, stal se pro mě tento ročník také jakýmsi sklenutím zkušenosti s dosavadní akademickou sebeprezentací. Mezi organizátory konference ostatně byli zástupci aktuálně nejmladší generace pedagogů Katedry filmové a divadelní vědy na UPOL, Eliška a Tomáš Kubartovi, jejichž kontakty s nejmladší českou badatelskou generací a otevřenost jejím novým postupům byly patrné.

Můj čas na konferenci byl omezený, navštívil jsem pouze následující bloky: 14. května jsem se zúčastnil kulatého stolu „Achilovka dějinná“, 15. května pak sekce „Současné české a slovenské divadlo“. Následující den jsem stihl panely „Kurátorství performativního umění“, „Propojení kulturního managementu, politiky a plánování: Perspektivy současného teatrologického výzkumu“ a také další dvě programové sekce: „Německojazyčné perspektivy“ a „Prezentace databázových a edičních projektů“. Z větší části programu jsem tedy spíše posbíral jen několik postřehů, které snad přesto mohou být relevantní při přemýšlení konkrétně nad panelem „Kurátorství performativního umění“, ve kterém jsem sám vystoupil s příspěvkem a na jehož konceptu jsem se částečně také podílel.

Planety a černé díry

Kulatý stůl „Achilovka dějinná“ iniciovaly Jiřina Hofmanová, Naďa Satková a Andrea Jochmanová z Kabinetu pro výzkum divadla a dramatu na JAMU. Hosté diskuze, Lukáš Kubina a Pavel Drábek, popisovali své zkušenosti s výukou historie divadla na univerzitách. Coby hlavní téma z debaty vzešla umělá inteligence konkurující působení pedagoga. Podle Elišky Kubartové např. někteří studenti při výuce preferují komunikaci s AI, která na ně neklade takové nároky a z jejich pohledu je podporuje, před sociální interakcí s člověkem, což vede k menší míře dialogičnosti výuky a obtížnější kontrole úrovně vzdělání.

Pavel Drábek přiznal, že si s tímto fenoménem neví rady, přesto hodlá dělat vše podle přání studentů jakožto zástupců generace začínajících divadelních teoretiků. Proti tomu ostře vystoupil David Drozd, podle kterého by vysokoškolská pedagogové

naopak neměli ustupovat žádným formám ulehčování studia, protože úlevy vedou ke snižování vzdělanosti. Diskutující se shodli na tom, že AI je fenoménem, se kterým se divadelní pedagogika (a pedagogika obecně) zatím nedokázala vyrovnat, a je nezbytné v tom směru pedagogicky soustavně vzdělávat.

V bloku „Současné české a slovenské divadlo“ režisérka Olga Krása-Ryabets prezentovala spolu s teoretickým fyzikem Markem Liškou, který byl přítomen online, performativní projekt, v rámci něhož workshopovou metodou vytvořili v obývacím pokoji konceptuální černou díru. Tento výsostně zajímavý umělecký projekt byl však prezentován natolik „chladně“ a s přílišným soustředěním na metodiku, že jsem cítil, jak můj zájem o něj postupně opadá, třebaže námět od počátku upoutal mou pozornost. Tvůrci mluvili především o konceptu a vynechali praktické aspekty, které by zprostředkovaly zkušenost nepoučeným posluchačům. „Setkávají se vůbec na konferenci planety praktikujících umělců a divadelních teoretiků?“ běželo mi hlavou.

Jediné stanovisko ke stavu současné kulturní politiky v ČR jsem zaregistroval v panelu „Propojení kulturního managementu, politiky a plánování: Perspektivy současného teatrologického výzkumu“. Když Magdaléna Hruška mluvila o příležitostech pro posílení spolupráce kulturního sektoru a městské samosprávy, zmínila nutnost potřeby udržovat dobré vztahy s úředníky. Martina Musilová v tom směru vyjádřila skepsi, již mnozí v sále přitakali. Žádné další kritické hlasy, které by se zvedly v souvislosti s kontroverzními vládními rozhodnutími poslední doby (minimální úsilí vložené do úspěšné implementace zákona o statusu umělce), jsem nezaznamenal.

Podvratné živly současné teatrologie

Bloku „Performativita architektury a urbanismu“ jsem se zúčastnit nestihl, ale měl jsem možnost později diskutovat s jedním z příspěvateľů, Martinem Maryškou. Jeho přemýšlení o současném směřování české teatrologie se mi zdá podnětné. Maryška měl v příspěvku tematizovat divadelní plakát. Ne však z historiografického hlediska, jak bývá obvyklé. Razil tezi, že pokud je divadlo *komunikací o komunikaci*, tím spíše to platí pro plakát. Ten je podle něj extenzí divadelní inscenace a toho, nakolik chce být viděna. Maryška tezi vykroužil až do jakési metaroviny hyperbolizující divadelní přemýšlení o komunikaci *ad absurdum*. Na funkci plakátu napasoval teorie Osolsobého, Zicha, Watzlawicka a dalších, jež tak zároveň zrelativizoval tím, že netematizoval dílčí problematiku vědecké disciplíny, ale zda ob stojí mimo obvyklý kontext. Provakace? Snad. Ale co když jediné přes taková radikální zpochybňování lze zavedené teorie skutečně posouvat a překračovat?

O aktuálním hledání podvratných náhledů na klasické badatelské postupy vypověděl i panel „Kurátorství performativního umění“, na němž kromě mě coby čerstvého absolventa JAMU participovali doktorandi Divadelní fakulty JAMU Marika Smreková a Matěj Nytra, doktorandka DAMU Anna Chrtková a doktorandka Katedry divadelních studií na FF MUNI a spoluvedoucí ateliéru Volného umění I na UMPRUM Amálie Bulandrová. Panel byl motivován snahou vymezit se vůči klasickému konferenčnímu formátu a témata jednotlivých příspěvků vycházela z disertačních výzkumů, jež spojovala tendence zpochybnit dosavadní praxe – mezi jinými také v oblasti divácké participace. V té souvislosti jsem otevřel panel přednáškou a performativním gestem za asistence Amálie Bulandrové. Přednáškovou místnost jsme předem upravili: z lavic jsme vybudovali čtvercový stůl, zabírající asi třetinu místnosti. Usadili jsme se po jeho obvodu společně s většinou posluchačů. Během mé přednášky umístila Amálie

na stůl květiny, jež jsem v úvodu představil jako spolupanelisty: hrachor, pryskyřník planý, pivoňku atd. Amálie z nich pak začala aranžovat květinovou vázu, k čemuž byli vyzváni i posluchači. Aranžování a další drobné „hry“ s květinami probíhaly po celou dobu trvání panelu, dokonce několikrát vtipně zarezonovaly s obsahem příspěvků. Výsledná kytič byla na závěr předána jako dar organizátorům konference.

Zřetelně se projevila potřeba vymezit se vůči zavedeným principům profesionální praxe, které jsou leckdy adorovány jen kvůli své „zavedenosti“. Sám jsem se v příspěvku dotknul jednoho z nejrozšířenějších konceptů fungování performativity: zpětnovazební smyčky Eriky Fischer-Lichte a triadické koluze Klause Lazarowicze. Ti dle mé interpretace dostatečně nezohledňují subjektivitu aktérů a diváků, již se na fungování smyčky podílejí. Performativnost diváka, který vstupuje do interakce s performery – ať už jako aktér, či příjemce –, přitahuje pohledy druhých. A to divákovi může být příjemné, nebo naopak. Jeho jednání je ovšem také ovlivněno tímto prožitkem. Modely Fischer-Lichte a Lazarowicze jako by fungovaly ve vakuu.¹ Skrže „psycho-fyzickou náročnost“ divácké participace i další její aspekty (fyzický výkon při participaci; souvislost aktu fyzické participace s tématem inscenace; divadelnost; politická mnohohlasost) lze pak podle mé metody do určité míry rozklíčovat, nakolik je ten který model divácké participace manipulativní.

Slova tvoří nový svět

Na můj příspěvek navázala Amálie Bulandrová, která od aranžování květin volně přešla k přednášení o aranžování v divadelní praxi. Mluvila o situovaném, ztělesněném a afektivním pojetí scénografie a jeho sociálních a politických důsledcích. Nejprve vymezila pojem *scénografičnost*, odvozený od pojmu *scénografie*. Rozdíl odkazuje na ne-všední (extra-daily)² povahu konkrétních, i neuměleckých projevů *scénografičnosti*, které mají za cíl nastavit pravidla vnímání světa, na rozdíl od *scénografie*, která slouží „pouze“ k orientaci na místě (ve světě). V případě *scénografičnosti* jde tedy o projevy, „které orientují intervenční akty světonázoru“.³ Autorka teze Rachel Hann sledovala svoji partnerku při zahradničení a přirovnává strategie, které při tom užívala, ke scénografickým metodám. Právě takové zaujetí pozornosti pokládá Bulandrová za „vtělené“ vnímání scénografie – *scénografičnost*, tedy akt spojený s konkrétním prostředím a lidmi, kteří se v něm vyskytují. Pojem *světování*, rovněž užitý v příspěvku Bulandrové, odkazuje právě k takovému novému ustavování pravidel světa.⁴

- 1 Se zájmem o subjektivní pocítování interagujících aktérů jsem se v českém prostředí naopak setkal v přemýšlení zmíněného Martina Maryšky. Viz např. jeho esej *Umění předvádět se: Co když si na divadle léčíme svá narcistická zranění?*, ve které interpretuje inscenace *Love Bombing* a *BodyBodyBodyBody* zhlédnuté na festivalu 4+4 dny v pohybu jako terapii mezi diváky a performery, při kterých by mohlo docházet k léčení emocionálních zranění z dětství. Dostupné zde: <https://www.se-s-ta.cz/umeni-predvadet-se-co-kdyz-si-na-divadle-lecime-sva-narcisticka-zraneni/>
- 2 Bulandrová přejímá termín *extra-daily* z publikace *Beyond Scenography* Rachel Hann (Hann 2018: 9), která v ní cituje anglickou verzi *Slovníku divadelní antropologie* (Barba – Savarese 1991: 18). V české verzi je termín přeložen jako *ne-všední* (Barba – Savarese 2000: 17).
- 3 Angl. originál: „[...] which orientate interventional acts of worlding“ (Hann 2018: 14). Překlad Amálie Bulandrová v jejím příspěvku „Pěstovat stín – prostřednictvím zahrady kurátorovat scénografii?“ na *Perspektivách teatrologie* 5.
- 4 Pojem *světování*, anglicky *worlding*, je aktualizace Heideggerova pojmu *Welten* antropoložkou Kathleen Stewart (Stewart 2014: 119). Dále o pojmu např. zde: <https://newmaterialism.eu/almanac/w/worlding.html>

Dalším panelistou byl dramaturg Matěj Nytra, který podle vlastních slov „*pustil jen video a k tomu odpočíval*“. Video zpracovávalo několik fází vzniku performativního projektu s mladými ukrajinskými uprchlíky *Než válka skončí* (2024–2025), na kterém se Nytra podílel jako dramaturg. Či spíše kurátor, který pouze jemně připravil situaci a nechal účastníky samostatně fungovat. Zvolený formát videopříspěvku měl zprostředkovat zkušenost sebeupozadění v pozici dramaturga/kurátora. Takové sdělení nakonec nejpůsobivěji odprezentovali samotní účastníci-spoluautoři projektu, kteří na videu popisovali vlastní a částečně i Nytrovu perspektivu.

Anna Chrtková je scénografka působící nejen v Divadle X10, kde s kurátorem Petrem Dlouhým pořádá Y Events, akce na pomezí performance art a scénografie. Ve svém příspěvku, který byl kvůli její nepřítomnosti přečten kolektivně, se obsáhle věnovala procesu, jakým Y Events vznikají, a pojmenovala okamžiky, kdy se práce scénografa prolíná s prací kurátora. Teoreticky se primárně opřela o Dirka Vise a Bruna Latoura. Její teze zní: kurátorský proces lze vnímat jako akt performance s tím rozdílem, že performer zastupuje scénografie. Stačí vnímat prostor jako aktéra a ptát se, co vidím kolem sebe, co mohu použít, co (to) umí či může umět, kdo je tu se mnou. Anebo v jaké pozici vzhledem k ostatním se nacházím a co k sobě pasuje či nepasuje.

Poslední panelistkou byla divadelní režisérka a performerka Marika Smreková, která prezentovala téma parent-friendly culture, o jejíž rozšíření v ČR se sama z velké části zasazuje. Smreková navázala na koncept zahradničení Amálie Bulandrové a přirovnala k němu kurátorský festivalový projekt věnující se soužití Čechů s menšinami Um Um, který pořádala ve Staré Lubovni na Slovensku mezi roky 2012 a 2022. Koncept parent-friendly culture představila v souvislosti s kurátorovanou transformací vztahů mezidruhových, interkulturních i mezigeneračních. Základní myšlenkou parent-friendly culture je to, aby měli rodiče i nerodiče navštěvující kulturní akce možnost stříetávat se s diverzní komunitou, která nikoho (nejen kvůli dětem) nevyčleňuje, a vést aktivnější kulturní i společenský život. Symptomatické na příspěvku Smrekové bylo to, že se konference zúčastnila pouze online z domova – péče o její dvě děti jí nedovolila osobní účast.

To už tu bylo?

Vymezování se vůči zavedeným principům zde začíná na „amatérské“, DIY úrovni. Popsané výstupy jednotlivých přednášejících tradiční postupy alternovaly jednoduchými akty založenými na každodennosti a participaci, a tím je zpochybnily. Jejich apel lze shrnout jako volání po komunitnosti a přítomnosti směřující k posílení jedinečnosti a neopakovatelnosti samotného formátu konference.

Tato tendence se mi na esteticko-politické rovině propojuje se směřováním ke *scénografičnosti* vycházejícím z myšlení britské teoretičky Rachel Hann. Stojí za ním snaha rozšířit vnímání práce scénografa k živějšímu uměleckému aktu, ve kterém autor není odkázán pouze na divadelní provoz (a jeho ekonomické zázemí), ale může otevřeněji komunikovat s celým ekosystémem výtvarného světa. Podobně jako v Británii v osmdesátých letech vznikl pojem *live art*, aby zastřešil různé formy umění spojené s tehdy nejaktuálnějšími esteticko-politickými postupy, propojuje *scénografičnost* divadlo s výtvarným uměním a nabízí redefinici výtvarných postupů v současném divadle.

Jev, který jednotlivé příspěvky posledních Perspektiv teatrologie spojoval, by se tak dal přirovnat k principu *post-praxe*, využívanému v současném výtvarném umění.

V českém kontextu⁵ jej praktikuje vizuální umělec Radim Labuda, který jím označuje uměleckou fázi, v níž se vzdal sebe prezentace a vytváření uměleckých děl a přiklonil se k aktům, kterým uměleckou hodnotu přidává až to, že je provozuje umělec – např. vaření polévky. U Labudy jde zároveň o sebareparodický protest proti důrazu na výkonnost, (pseudo)individualitu a sebe prezentaci v uměleckém prostředí. To v leccčems připomíná tendence, které se ve výtvarném umění začaly objevovat již počátkem devadesátých let a které francouzský kurátor a teoretik Nicolas Bourriaud pojmenoval jako vztahovou estetiku. Tento koncept vychází ze situacionismu konce šedesátých let a transformuje jeho ideu situace jako politického eventu k prolomení každodennosti kapitalistického spektaklu na vytváření tzv. *mikro-utopii* ve formě uměleckých děl, přičemž účastník může po dobu trvání eventu zažít jiné fungování společensko-ekonomického řádu. Samozřejmě ale pouze poté, co si koupí lístek. Jde tedy o umírněnou verzi situacionistických praktik vhodnou pro použití v podmínkách kapitalismu. V tom také spočívá největší kritika vztahové estetiky: jedná se pouze o jiné pojmenování sociálně angažovaného umění, které již má svou tradici a reprezentace (Baker 2003).

Úskalí prezentace uměleckého výzkumu

Stejně jako z myšlenek Bourriauda, i z letošního ročníku Perspektiv byla patrná víra a naděje v nové světy. Příznačným je pro něj citát z Bruna Latoura, který zazněl v příspěvku Anny Chrtkové: „Kladivo kritiky může zvítězit jen tehdy, když se za pomalu rozebíranou zdí zdání nakonec odhalí zázvěti skutečnosti. Když ale za ní není nic skutečného, kritika se jeví jenom jako další pobídka k nihilismu. Jaký je účel bourání iluzí, když se za nimi neskrývá nic, co by bylo pravdivější?“ (Latour 2010: 475).

S touto myšlenkou nelze než souhlasit. Nepřichází však potom na řadu otázka, jaký je smysl budování oněch iluzí? Umělecko-politický záměr metody sázení fialek v řádku podél přístupové cesty k domu, aby při příchodu ovoněly oděv příchozích a při odchodu prodloužily čas strávený s blízkými, je jasný a funkční. Když ale přirovnáme sekání okrajů trávníku ke scénografii, jak zaznělo v jedné z panelových prezentací, jako bychom přeskočili kontext. Copak má sekání trávníku bezprostřední spojitost s tvorbou umění? Ve světě, kde *světování* tohoto typu již proběhlo, je to snad možné. Jenže stejně funkční přirovnání bychom patrně našli i v práci pekaře nebo strojaře. Kde se tedy bere jistota, že meritů věci porozumíme? Neměli bychom v době, kdy je populisty ohrožována samotná existence umění, používat spíše přirovnání konkrétnějších projevů umění než taková, která jej činí abstraktnějšími? Svět, který těmito slovy vytváříme, nebude totiž obýván pouze umělci.

V rámci konference Perspektivy teatrologie 5 pro mě panel „Kurátorství performativního umění“ jednak symbolizoval generační vzdor, volání po hledání jedinečných a individuálních přístupů v prezentaci i praxi, jednak mě přivedl na téma distance mezi výzkumníky z neuměleckých a uměleckých vysokých škol. *Artistic research* neboli umělecký výzkum je stále nedostatečně definovaný pojem. Performativní pojetí prezentace či *lecture-performance* může pomoci představit ideu uměleckého výzkumu, která jinak při běžné prezentaci mnohdy zanikne. Zmíněný panel byl pokusem oprostit formát konference právě od té „profesionální“, hierarchické konvence, již chce rozvolňovat

5 Např. v Polsku je pak koncept vnímán více ve spojení s aktivismem, jak plyne z rozhovoru o aktivismu v současném polském výtvarném umění s Gregorym Sholettem a Kubou Szrederem, dostupného zde: <http://mezosfera.org/postartistic-practices-in-the-age-of-total-spectacularization-interview-with-gregory-sholette-and-kuba-szreder/>

také formát *lecture-performance*. Byl to však pokus nedotažený. Některé postupy sice fungovaly jako zprostředkování jiného místa i myšlení (zahrady), ale pro náročnost příspěvků bohužel mnohé zajímavé koncepty zanikly a leckdy nezbyl čas ani na diskuzi.

S problémem prezentace se pojí také otázka, zda prezentovat metodologii uměleckého výzkumu *technicky*, jak svou prezentaci pojali Krása-Ryabets a Liška, nebo se naopak oprostít od technického, „suchého“ popisu a pokusit se evokovat kontext výzkumu a jeho smysl například tím, že prezentaci nahradíme filmovým záznamem a necháme výzkum mluvit sám za sebe (jako v příspěvku Matěje Nytry). Jediněčná DIY alternativa, která se formuje v opozici vůči klasickému modu prezentace, je svým způsobem vědomě „amatérská“. Možná, že až bude umělecký výzkum metodologicky ukotvenější, vytříbí se i formy jeho prezentace.

Bibliografie

- BAKER, George. 2003. Relations and Counter-Relations: An open letter to Nicolas Bourriaud. In Yilmaz Dziewior – Isabelle Graw (eds.). *Contextualise. Zusammenhänge herstellen*. Katalog k výstavě v Kunstverein Hamburg. Kolín nad Rýnem: DuMont, 2003.
- BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola. 1991. *The Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. Londýn: Routledge, 1991.
- BARBA, Eugenio – SAVARESE, Nicola. 2000. *Slovník divadelní antropologie: O skrytém umění herců*. Praha: Divadelní ústav a Nakladatelství Lidové noviny, 2000.
- ERLICH, Gábor – SZANYI, Ágnes. 2022. *Postartistic Practices in the Age of Total Spectacularization – Interview with Gregory Sholette and Kuba Szreder* (online). Mezosfera č. 11, září 2022 (cit. 16. 7. 2025). URL: <http://mezosfera.org/postartistic-practices-in-the-age-of-total-spectacularization-interview-with-gregory-sholette-and-kuba-szreder/>
- HANN, Rachel. 2018. *Beyond Scenography*. Milton Park: Taylor & Francis Ltd, 2018.
- LATOUR, Bruno. 2010. An Attempt at Writing a Compositionist Manifesto. *New Literary History* 41, 2010, č. 3, s. 475.
- MARYŠKA, Martin. 2024. *Umění předvádět se: Co když si na divadle léčíme svá narcistická zranění?* (online). Centrum choreografického rozvoje SE.S.TA. 26. 2. 2024 (cit. 16. 7. 2025). URL: <https://www.se-s-ta.cz/umeni-predvadet-se-co-kdyz-si-na-divadle-lecime-sva-narcisticka-zraneni/>
- PALMER, Helen – HUNTER, Vicky. 2018. *Worlding* (online). New Materialism. 16. 3. 2018 (cit. 16. 7. 2025). URL: <https://newmaterialism.eu/almanac/w/worlding.html>
- STEWART, Kathleen. 2014. Tactile Composition. In Penny Harvey and Eleanor Casella (eds.). *Objects and Materials*. New York – Londýn: Routledge, 2014.

MgA. Otto Kauppinen, Ph.D.
Janáčkova akademie múzických umění
Divadelní fakulta
otto.kauppinen@seznam.cz

Otto Kauppinen je česko-finský dramaturg a překladatel zabývající se angažovaným uměním. V únoru 2025 obhájil na Divadelní fakultě JAMU v Brně disertační práci na téma političnosti participačního divadla. Působil v Divadle Feste, Divadle Continuo a aktuálně je činný v Divadle Láska. Přeložil do češtiny osmnáct finských divadelních her, za překlady opakovaně získal Cenu Evalda Schorma.



Toto dílo lze užít v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.