

Cesty uměleckého výzkumu

Rozhovory o tom, kam směřuje
umělecký výzkum

Monika Šimková

Cesty uměleckého výzkumu

Rozhovory o tom, kam směřuje
umělecký výzkum

Chtěla bych poděkovat všem zpovídaným umělkyním a umělcům za vstřícnost a trpělivost, s níž přistupovali k mému tázání, i za pochopení a empatii při následné autorizaci textů. Také bych chtěla poděkovat své školitelce doc. MgA. Blance Chládkové za cenné rady a podněty.

Monika Šimková

Obsah

4–9

10–19

20–23

24–33

34–45

46–55

56–63

64–73

74–85

86–87

Cesty uměleckého výzkumu

Rozhovory o tom, kam směřuje umělecký výzkum

Předkládaná publikace navazuje na stejnojmenné kolokvium, které se konalo 25. ledna 2023 v prostorách Turistického informačního centra města Brna a jehož záměrem bylo prozkoumat, kam směřuje umělecký výzkum na Fakultě výtvarných umění VUT a na Divadelní fakultě JAMU. Nejedná se o sborník příspěvků z tohoto kolokvia, nýbrž o soubor individuálních rozhovorů s uměleckými badatelkami a badateli – Andreou Buršovou, odbornou asistentkou Ateliéru činoherního herectví Niky Brettschneiderové DF JAMU, Jiřím Honzírkem, režisérem, ředitelem divadla Feste a doktorandem DF JAMU, Barborou Klímovou, vedoucí Ateliéru environmentu FaVU VUT, Lenkou Klodovou, vedoucí Ateliéru tělového designu FaVU VUT, Luciou Repašskou, vědeckou pracovnící Kabinetu pro výzkum divadla a dramatu DF JAMU, Hanou Slavíkovou, vedoucí Ateliéru rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky DF JAMU, Pavlem Stercem, výtvarníkem a bývalým vedoucím Ateliéru intermédií FaVU VUT, a Lenkou Veselou, pracovnící Katedry teorií a dějin umění FaVU VUT a doktorandkou FaVU VUT. Jedná se o umělkyně a umělce, kteří jsou nebo byli spojeni s uměleckými vysokými školami v Brně, konkrétně s Fakultou výtvarných umění VUT a s Divadelní fakultou JAMU. Je to právě prostředí uměleckých vysokých škol, v němž v posledních dvaceti letech umělecký výzkum zažívá největší rozkvět. Významným impulzem pro rozvoj tohoto média bylo zavedení uměleckých doktorátů v souvislosti

s implementací Boloňského procesu do českého vysokoškolského prostředí. Umělkyně a umělci, kteří byli vybráni k rozhovorům, prošli nebo právě procházejí doktorským studiem a umělecké bádání je trvale významnou součástí jejich tvůrčí práce.

Při uvažování o uměleckém výzkumu se můžeme opřít o myšlenky filozofa vědy Nelsona Goodmana. V knize *Jazyky umění* vyvrací argument o údajné nedefinovatelnosti pojmu umění, který stojí na domněnce, že umělecké dílo je třeba definovat prostřednictvím jeho vlastností. Pro Goodmana však nejsou podmínkou uměleckosti vlastnosti daného díla, ale to, jakou symbolickou funkci plní. Podobně lze nahlížet na umělecký výzkum a místo snahy o jeho přesnou definici se můžeme zaměřit na to, k čemu slouží umělcům a umělkyním a jaká může být jeho symbolická funkce ve světě umění a vědy.

Soubor předložených rozhovorů dokládá, že cest, jimiž se může umělecký výzkum vydávat, je mnoho. Jedná se spíše o škálu přístupů a strategií, které se možná už z podstaty věci vzpírají vytvoření nějaké jednotné vzezřující definice. Je z nich však zřejmé, že umělecký výzkum není pouze způsobem, jak získat doktorát na umělecké vysoké škole, případně finanční zdroje určené pro vědu a výzkum, ale je svébytným nástrojem, který má potenciál rozšířit naše poznání,

emancipovat dosud marginalizované formy vědění a vytvářet prostor pro mezioborovou spolupráci.

Rozhovory s uměleckými výzkumníci a výzkumníky vznikaly postupně v průběhu let 2021–2022 a každý z rozhovorů, trvajících průměrně hodinu a půl, se ubíral různými směry podle toho, jak se jednotlivá nastolená témata rozvíjela. Hlavní náplní rozhovorů bylo zjistit, kdy a za jakých okolností umělkyně a umělci objevili umělecký výzkum, prozkoumat, jakými východisky se řídí při své práci a jaké badatelské a tvůrčí metody používají. Cílem takto koncipovaného tázání bylo vysledovat, jaký je osobní postoj dotazovaných k uměleckému výzkumu, a získat odpověď na otázku, k čemu umělecký výzkum může sloužit. Rozhovory jsou ve sborníku řazeny chronologicky, podle data, kdy se daný rozhovor uskutečnil. Rozhovor s Pavlem Stercem, který je rozdělen na dvě části, mezi nimiž je víc než roční odstup, je zařazen na závěr sborníku. Zpovídané umělkyně a umělci dostali rozhovory před zařazením do sborníku k autorizaci.

Zvolená skupina umělců a umělkyní je velmi různorodá a jejich tvůrčí a badatelské strategie jsou odlišné, stejně jako účely, k nimž umělecký výzkum používají. Můžeme u nich najít postupy blízké klasickému archivnímu výzkumu, esejistické přístupy, společenský a politický aktivismus, práce vycházející ze site specific umění, projekty mezioborové spolupráce i aktivity směřující k emancipaci občanské vědy. Jednotlivým prvkem ve všech těchto případech je skutečnost, že badatelem je člověk, jehož primární školení je umělecké, a tudíž k objektu zkoumání přistupuje z jiných pozic, s jinými východisky a s jinou senzitivitou než badatelé školení v jiných oborech. Při zkoumání se používají umě-

lecké prostředky a metody jako relevantní součást výzkumu a jeho výsledkem může být umělecké dílo a zároveň nové poznání. Pro umělecký výzkum je důležité, že není tím, co německý sociolog Max Weber popisoval jako nehodnotící vědu, ale že jeho součástí je naopak zaujetí a osobní přístup bádajícího ke zkoumanému objektu, problému nebo tématu. Umělkyně a umělci přistupují k objektům svého bádání s předem danou perspektivou a výzkumné pole vzniká tím, že se k němu určitým způsobem vztahují. Pro výzkumné účely mají k dispozici umělecké nástroje, a i když výstupy jejich bádání mohou mít podobu například monografie o jiných umělcích, jaké píše teatrologové nebo kunsthistorici, odlišná je jejich schopnost přiblížit se k tématu a osobně jej prožít.

Z prezentovaných rozhovorů vyplývá, že objevení uměleckého výzkumu je u zpovídáných umělkyní a umělců svázáno s doktorským, případně postgraduálním studiem. Je třeba zmínit, že snaha vymezit v rámci evropských vysokých škol standardy pro třetí vzdělávací cyklus se objevuje od roku 1999 v souvislosti s tzv. Boloňským procesem. Rozdělení studia na tři cykly, bakalářský, magisterský a doktorský, reaguje jednak na významný nárůst počtu vysokoškolských studentů v evropských zemích, jednak usnadňuje studentskou mobilitu mezi jednotlivými cykly, jež je možné absolvovat v různých zemích.

Výzkumnice a výzkumníci, s nimiž jsme vedli rozhovory, absolvovali před nástupem na doktorát umělecké vysoké školy. Doktorské studium a s ním spojený umělecký výzkum se jim staly prostředkem k prohloubení a rozšíření teoretických znalostí, jejichž deficit při předchozím studiu pocítovali. Na základě těchto sdělení by se dalo uvažovat o tom, že umělecký výzkum a doktorské studium slouží inte-

lektuálněji založeným umělkyním a umělcům také jako součást strategie, jak se teoreticky dozvědět, protože umělecké školy jim v rámci prvních dvou cyklů studia neumožňují získat dostatečně rozsáhlé teoretické znalosti. Doktorské studium na umělecké škole u zpovídaných zesílilo potřebu aplikovat nástroje uměleckého výzkumu, i když motivace k jeho využití jsou u jednotlivých akterek a aktérů částečně odlišné.

Důvody, které umělkyně a umělce vedou k používání uměleckého výzkumu, jsou dvojího druhu, tj. vnitřní motivace na straně badatelky a badatele a vnější okolnosti, které můžeme definovat institucionálně. Vnitřní důvody vycházejí přímo z osobnosti umělkyně a umělců a jejich touhy po vzdělání a odráží se v nich také vztah k uměleckému světu a jeho institucím. Institucionální důvody jsou spjaty s již zmíněným Boloňským procesem, který vedl k tomu, že i na uměleckých školách byl etablován doktorský stupeň studia spojený s požadavkem realizace výzkumné práce. Tyto dva paralelní procesy vyústily v hledání cesty, jak provádět výzkum na uměleckých školách, kde se nevyučuje exaktní věda, tak aby se nejednalo jen o nápodobu vědecké práce. To posílilo roli uměleckého výzkumu jako svébytného poznávacího nástroje. Výzkumná práce je vnímána jako součást činnosti vysokoškolského pedagoga a reflexe vlastní umělecké i badatelské práce se stává jednou z jejích složek. Prostředí vysoké školy tak vytváří jakýsi základní rámec určitému typu badatelských aktivit. Podstatnější pro to, aby se umělecký výzkum skutečně uplatnil, jsou však vnitřní motivace uměleckých badatelek a badatelů. Základním motivem je především touha po poznání a rozvoji teoretických znalostí, které je pak možné zpětně využít ve vlastní tvorbě. Hlubší ponoření do problematiky, širší teore-

tické ukotvení a propojení různých perspektiv pomáhá v umělecké tvorbě vhodně využívat další, i mimoumělecké zdroje. Silně je zde akcentováno propojení s realitou a konkrétní praktické dopady umělecko-výzkumných projektů. V prostředí vysokých škol je častou motivací k umělecko-výzkumným aktivitám také potřeba vytvářet praktické nástroje, které budou zaměřené na studenty.

Zpovídání výzkumníci a výzkumnice většinou dlouhodobě rozvíjejí svá vlastní témata a zaměřují se na konkrétní oblast umělecké a společenské praxe, v jejímž prozkoumávání jsou specifictví a originální. Podstatná je v tomto ohledu u všech zpovídaných zejména kontinuita jejich tvůrčí práce a jako klíčová se jeví role osobní zkušenosti a přímé účasti na realizovaných projektech. Východiskem práce je pak téma, které musí být silné a nosné. Prostředky, kterými bude téma zpracováno, jsou až dalším krokem. Umělkyně a umělci vnímají umělecký výzkum jako způsob, jak přispět k současnému stavu poznání. Z rozhovorů vyplývá, že umělecko-badatelský přístup zpočátku zapojovali do tvorby spíše intuitivně a že jej využívají jen v určitých fázích své práce. Zároveň ale z rozhovorů vyplývá, že umělkyně a umělci jsou kromě originálních uměleckých přístupů také tvůrci originálních badatelských metod.

Umělecký výzkum jim slouží jako zdroj podnětů k práci, emancipační nástroj i jako zdroj sebevědomí. Umělecký výzkum přitom nestojí v opozici k vědeckému poznání, ale je jeho doplněním a rozšířením. Jeho velkou výhodou je možnost týmové mezioborové práce, která může přispět ke změně vnímání role umělce v mezioborových týmech a rozšíření poznávacích nástrojů mimo pole expertní vědy, například o zvýšení citlivosti k celkovému kontextu a vnímání komplex-

nosti vztahů. Vliv dlouhodobé práce na nějakém tématu také postupně modifikuje postoje umělce při hlubším pronikání do problematiky.

V rozhovorech je akcentováno pojetí uměleckého výzkumu jako něčeho, co dává umělci svobodu v přístupu k bádání a zároveň jej ukotvuje v realitě. Do popředí vystupuje snaha najít pro uměleckou práci objektivně dokazatelné principy založené na aparátu vědy a zároveň zachovat možnost jít svobodně vlastní, i když neprobádanou cestou, bez nutnosti stanovovat si předem nutně závaznou metodologii. Jako důležitý faktor je zmíněna potřeba postupovat důsledně a vědomě, což vede ke zvýšení sebevědomí a pocitu legitimacy vlastního konání. Pokud jde o východiska umělecké a badatelské práce, spojujícím prvkem, který se objevuje ve všech rozhovorech napříč uměleckými oblastmi, je potřeba důsledně pojmenovat důvody zájmu o vybrané téma, neboť poučený zájem o téma je základem tvorby i uměleckého bádání. Umělečtí výzkumníci a výzkumnice by měli sledovat vlastní cestu a být schopni tuto cestu reflektovat, přijmout faktor nejistoty jako součást tvůrčího procesu, měli by být odvážní a nepodléhat snadno vnějším tlakům.

I když se stále objevují snahy umělecký výzkum definovat a popsat jeho metodologické postupy, na základě provedených rozhovorů je zřejmé, že přístupy jednotlivých umělkyně a umělců jsou velmi různorodé stejně jako používané metody bádání. Podle německého režiséra a uměleckého výzkumníka Juliana Kleina dokonce „neexistuje žádná metoda v rámci uměleckého výzkumu, protože umělecký výzkum je sám o sobě metodou, nebo lépe řečeno strategií provádění výzkumu“ (Klein, 2017: 80). Zdá se

tedy, že zkoumat funkce, které umělecký výzkum plní, může být přínosnější než se pokoušet definovat jeho metodologii.

Použité zdroje:

Julian Klein. „The Mode is the Method or How Research Can Become Artistic“, in: Daniela Jobertová, Alice Koubová (eds.). *Artistic Research: Is There Some Method?*, Praha: AMU, 2017, 80–85. (On-line: <https://namu.cz/files/2018-09/180920180510.pdf>, cit. 23. 3. 2023)

Nelson Goodman. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Překlad Tomáš Kulka. Praha: Academia, 2007.

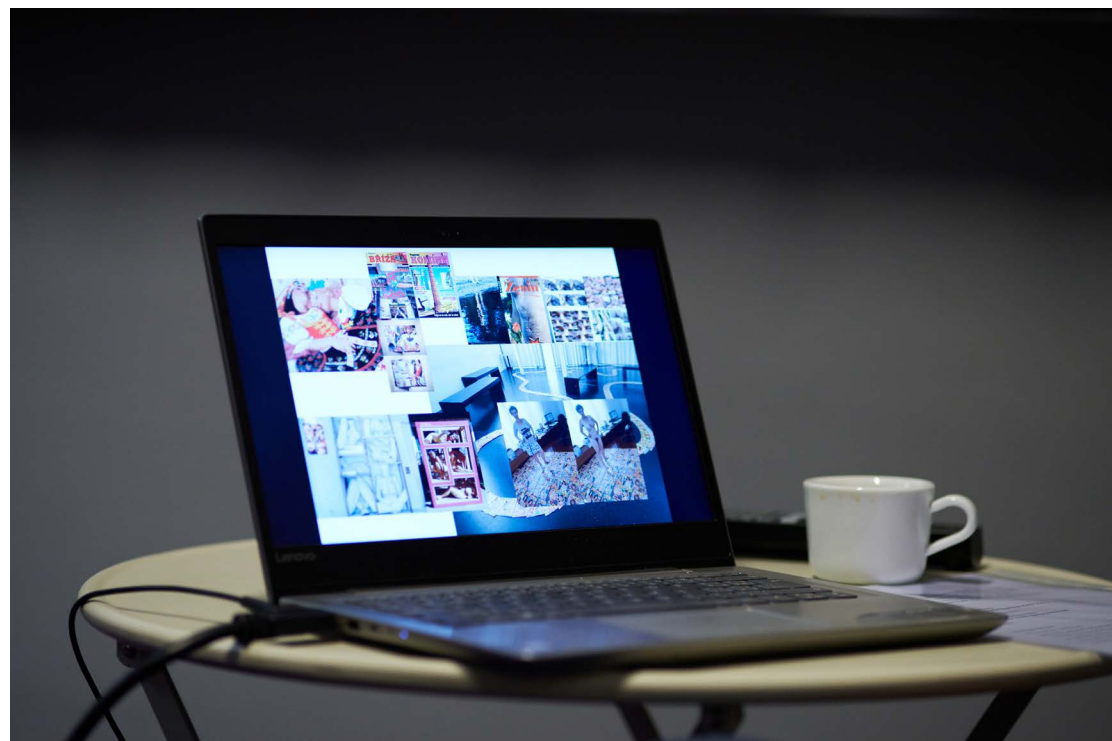


Foto Polina Davydenko



Foto Polina Davydenko

Lenka Klodová

Lenka Klodová (* 1969) po studiu na Pedagogické fakultě v Ostravě, obor český jazyk a výtvarná výchova (1987–1990), pokračovala v letech 1990–1997 na VŠUP Praha v ateliéru designu a zejména v ateliéru veškerého sochařství prof. Kurta Gebauera. Svá studia na VŠUP zakončila monumentální sochou nazvanou O Boženě, která už tehdy signalizovala její zájem o ženskou zkušenost a naznačila její konceptuální přístup k tématu a smysl pro humor. V letech 2002–2005 zde absolvovala doktorandské studium. Ve své disertační práci v ateliéru sochařství se zabývala tematikou zobrazování lidského těla a lidské sexuality z pohledu umělce. Součástí její závěrečné práce byl návrh pornografického časopisu pro ženy. Pilotní číslo magazínu *Ženin* se mělo stát zároveň jakýmsi manuálem pro budoucí potenciální vydavatele.

Lenka Klodová se ve své práci věnuje především společenským otázkám týkajícím se postavení žen v dnešní společnosti. Všimá si skrytých významů sexu, pornografie, demonstrovuje úděl ženy. Hledá projevy muže v ženském těle a duši. Stěžejní je pro ni vyjádření skrz performance, akce a happeningy, ale její tvorba zahrnuje i fotografii a video. V roce 2002 byla nominována na Cenu Jindřicha Chalupického. Ve svém projektu tehdy materializovala výzdobu dílenských skříněk, do nichž si muži vylepují obrazy nahých žen, do podoby skutečných modelovaných figur umístěných v těchto skřínkách.

Od roku 2010 působí jako vedoucí Ateliéru tělového designu na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně a od roku 2019 je proděkanou pro umění a rozvoj. Kromě oboro-

vého ateliéru zde už od roku 2008 vede Kurz pornostudií a dříve také kurzy Umělecký výzkum a Výzkum uměleckou tvorbou.

Organizuje Festival nahých forem (FNAF), který je především tematickou kulturní událostí. Představují se zde umělci, teoretici a projekty, jež se věnují lidské nahotě a všem jejím konotacím. Každý ročník festivalu se soustředí na specifický aspekt nahoty.

V roce 2016 Lenka Klodová vyšla v nakladatelství Host kniha *Nahé situace*, jejímž cílem bylo rozšířit rejstřík našeho přemýšlení nad významy lidské nahoty, jak v její fyzické, tak obrazové podobě. Další knižní prací je studie *Červenající se papír*, která reflektuje Kurz pornostudií na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně. Jádrem publikace tvoří výsledek experimentálního průzkumu, který Lenka Klodová v kurzu iniciovala mezi lety 2015–2018. Pravidelně spolupracuje s teoretičkami z Katedry sociologie Fakulty sociálních studií MU a výsledkem této spolupráce je publikace *UV FAKTOR 3. Tři cykly Uměleckého výzkumu mezi FAVU VUT v Brně a FSS MUNI*.

Je zakládající členkou umělecké skupiny Matky a otcové, která ve své společné tvorbě tematizuje problematiku vztahu rodinného, osobního a uměleckého života.

Kromě uměleckých, pedagogických a výzkumných aktivit vytváří od roku 1998 pod značkou Strašné dítě (Enfant Terrible) spolu s kolegyněmi dětská hřiště a zahrady.



Foto Polina Davydenko

Rozhovor
s Lenkou Klodovou
8. března 2021

Zajímalo by mě, kdy ses poprvé setkala s termínem umělecký výzkum a jak tomu pojmu rozumíš?

Když jsem začala používat slovní spojení umělecký výzkum, dost naivně a po svém, brala jsem to spíš jako popis metody tvorby. Teprve potom se objevilo to přehnaně frekventované „přemluvené“ spojení, které se z toho v dnešním pojetí snaží udělat vědní obor. Ukázalo se, že vývoj jde vlastně dvěma směry. Směr, který je blízký mně, je tvorba za podpory externích zdrojů. Což je trochu v kontrastu k „modernistické“ představě, že umělec si nechá otevřenou hlavu, vlastně nic neví, je tabula rasa, a pak přijde inspirace v podobě múzy, která ho políbí na čelo. Představa, že se má umělec vědomě udržovat ve stavu nevědomosti, aby mohl být nástrojem pro božskou inspiraci, je pro mě hodně vzdálená a směšná. Já jsem princip uměleckovýzkumné práce chápala tak, že je to konečně šance umění emancipovat a ukázat, že to je adekvátní jazyk poznání, že se dá postavit na roveň třeba jazyku filozofie nebo jazyku humanitních věd. Do toho se pak objevilo druhé pojetí uměleckého výzkumu ve spojení s doktoráty. To je to „přemluvené“ spojení, co si my umělci bereme zbytečně osobně, protože se vlastně netýká umění. Netýká se to až tak tvůrčího procesu, ale v podstatě se týká peněz. Týká se to zařazení uměleckých oborů do systému, do Frascati manuálu, do TAČRU a do dalších systémů. Když vyšla Vídeňská deklarace,

hned se proti ní zvedla opozice, která se vymezovala proti snaze umění standardizovat a posuzovat podle stejných kritérií jako všechny další obory od Boloňského procesu. Je to podobné, jako když jsme se na začátku vymezovali proti RUVu. Teď, když se ukázalo, že ten systém přináší peníze, tak si na něj všichni nějak zvykli. Ale na začátku bylo pro všechny úplně srdcervoucí, když měli své umění napasovat do kolonek a poměřovat je s ostatními. Jsem ráda, že část agendy související s institucionálním pojetím uměleckého výzkumu za mě převzala kolegyně Lenka Veselá, kterou baví využívat systém vědeckého světa pro umělecké aktivity. Myslím si, že se tento proces nedotýká umění jako umění, že se to maximálně dotkne umění na školách. Když člověk učí, svoje umění sám vlastně zneužívá. Kde jinde by mi dali za výstavu peníze než na vysoké škole z RUVu. Já zase musím být ochotná akademii něco vrátit ve formalitách. V kritikách, třeba konkrétně Vídeňské deklarace, zaznívají i zajímavě idealistické momenty. Podle některých u uměleckého výzkumu existovalo očekávání, že bude trojským koněm evropského školství. Že to bude nějaký nástroj, kterým by bylo možné celé školství vidět jakoby shora. Vidět jej a revidovat. Vlastně to měla být až taková metafyzika vysokoškolské pedagogiky.

Když pracuješ, odrážíš se ty sama od nějakých teoretických východisek?

Já mám objevení média uměleckého výzkumu spojené taky s doktorátem. Je to vlastně otázka míry. Právě doktorát tě přinutí uplatnit určitý přístup ve velké míře, ale potom jsou procesy, kde to děláš také, ale v menší míře a nenazýváš to uměleckým výzkumem, ale třeba inspirací nebo sbíráním podkladů. Třeba když jsem dělala diplomku o Boženě Němcové, měla jsem konkrétní text, ze kterého jsem vycházela. Bylo to v roce 1997, kdy se začala uveřejňovat její korespondence, která je teď pomalu tím hlavním, co se z Němcové čte. Takže už tenkrát moje tvorba měla nějaký podklad.

Na tom, že se objevil umělecký výzkum, je strašně sympatické i to, že si umělci dávají větší pozor při práci se zdroji. My jsme totiž schopní vzít cokoli a volně to dezinterpretovat. Zpatlat různé metodologie a vydávat to za nějaký vlastní přístup. Takže si myslím, že posun k uměleckému výzkumu možná zachránil spoustu projektů od přílišné naivity.

Já mám ten lehce badatelský přístup v sobě. Byla jsem na gymplu jedničkářka a hrozně mě baví studovat. Na Umprumce jsem v tomto pocítovala určitý deficit. Kdybych při studiu neporodila dvě děti, měla volný čas a nebyla úplně hyper vytížená, asi bych si stěžovala. Ale Umprumka se svojí specifickou náročností, plus dvě děti, to dalo mix, který mě vytížil, tak jsem nakonec byla spokojená, že tam vlastně až taková tíha nebyla. Až doktorát byl pro mě více odpovídajícím způsobem studia. Mně přišlo, že je báječné studovat a potkávat se s tím, co mě zajímá. Teoretická četba je vlastně setkáním s dalšími lidmi, setkáním s tím, že nějaké zárodky vlastních myšlenek už zachytil někdo jiný v historii nebo někdo

jiný v jiné instituci. Ale zároveň jsem strašně ráda, že mám umělecké vzdělání, protože já jsem se dostala k teorii až v momentě, kdy jsem studovala už jenom to, co jsem sama chtěla. Nejdřív jsem našla svůj obor a v něm své místo právě prostřednictvím umění. Takže já mám přesně zacílené znalosti a nemusela jsem se obtěžovat s žádným zápolím. V tom mně to přišlo báječné.

Já ve skutečnosti ve volné tvorbě nepostupuji tak specificky jako při doktorátu. Že bych měla téma, a to si začala nejdřív ohledávat studiem literatury a potom z toho vymýšlela dílo. Já si spíš myslím, že se to uměleckovýzkumné hledisko u mě uplatňuje vcelku. Některá témata, jako třeba nahotu, obklíčuju svou tvorbou dlouhodobě, třeba desetiletí. Myslím si, že to tak mají víceméně všichni umělci a umělkyně. Když se říká, že má někdo nějaký rukopis nebo že si našel vlastní výtvarný jazyk, tak to je v podstatě ono. To je taky specificky zaměřený systematický výzkum, který může, ale nemusí být verbalizovaný. Od roku 1998 do roku 2002 až 2003 mě třeba strašně bavilo vystřihovat si z časopisu Leo. To je takový typický příklad. Dokud se nápady řetězí, jdou jeden za druhým, tak to prostě dělám. Mám klasickou pracovní metodu – spoustu skicáčků, kam si zapisuju nápady. Když je nějaká volná chvílka, tak si sednu a jako čumím do zdi a vymýšlím a během toho si kreslím. Nakreslím si toho docela dost. Potom, když je víc času, když to vypadá, že bych mohla něco i realizovat, to pak upřesňuju a realizuju. Tím se mi pomalinku sune téma. Třeba jsem měla období, kdy mě začalo fascinovat srovnání performance a striptýzu, a to byl v tu dobu můj hlavní výzkumný motiv. V podstatě všechny performance se týkají tohoto motivu. Na to se nabalují aktivity vždycky podle místa, podle příležitosti. Vrcholnou

výzkumnou událostí v této oblasti performance pak pro mě byly aktivity se skutečně najatými striptérkami.

Dá se v takové chvíli rozlišit, jestli ten zájem je umělecký, nebo je spíš badatelský? Nebo je to prostě záměr a tyto plochy z toho vyplynou až časem?

Myslím si, že uměleckému výzkumu předchází vždy jedna otázka: Jestli je to tvoje? Ve smyslu, jestli je to tvůj autentický zájem a je to ve shodě s tebou. Umělecký výzkum jako princip tvorby si nikdo u tebe neobjednává. Vždycky musí být vnitřní motivace. Pak jsou různé vnější vlivy, s kým člověk komunikuje, koho potká, kdo ho osloví s výstavou. My vlastně i jako vedoucí ateliérů na FaVU fungujeme hlavně jako nezávislí umělci. Po nás ani akademická sféra nic ve skutečnosti nechce. Neexistuje nějaký externí plán výzkumu. My máme spíš za úkol být „sami sebou“, nacházet i výzkumná témata z vlastních zdrojů.

Existuje tvoje publikace Nahé situace a s ateliérem jste se podíleli na výzkumných projektech jak s Fakultou sociálních studií, tak třeba v rámci specifického výzkumu s Fakultou architektury. V tomto jsi trochu výjimka, že umíš referovat o své vlastní tvorbě nebo o svém vlastním způsobu zkoumání a ohledávání reality. Jak to vzniklo? Jak ses k tomu pracovala?

Už na doktorátu jsem zjistila, že mi docela jde psaní projektů. Fascinovalo mě, že jsem hned na začátku studia dostala grant. Bylo to něco jako dnešní specifický výzkum. Už od doktorátu mě baví určitý napínavý kon-

trast. Mám svá témata, od pornografického časopisu pro ženy přes ženské otázky po nahotu, která jsou osobní a někdy jsou z různých důvodů i mírně na hraně. S nimi se stavím čelem ke strukturám, které lehce atakují. I ten doktorát byl do jisté míry motivovaný zvědavostí, co Umprumka řekne na to, když se budu hlásit s tématem pornografie. Podobné to bylo s Festivalem nahých forem a žádostí o podporu takového festivalu ze strany ministerstva kultury. Je to součástí mého celkového konceptu. Není to jen vtip nebo provokace, vnímám to jako jemnou latentní političnost.

Máš třeba ambice nějak ovlivňovat realitu tím, co děláš?

Určitě. Já mám takový jednoduchý základ, kterým je fascinace tím, že určité věci jdou. Neměla jsem třeba žádné ambice být kurátorka mezinárodního festivalu, ale nakonec jsem se jí po kouskách stala. V dobré náladě to zkusím, a většinou se věci daří. Nechci to zakříknout ani se nějak chlubit, ale je to metoda, která mi vychází. Stalo se to s festivalem a to samé se podle mě stalo s ateliérem [Ateliér tělového designu]. Když jsem s ním začínala, vypadal z určitého pohledu mizerně, a potom se dost zvetil.

V poslední době mám (asi i pod vlivem covidu) archivní tendence. Díky grantu na digitalizaci jsem si dala spoustu věcí do kupy – webovky festivalu i webovky naší skupiny Matky a otcové. Začínám mít přehled, kolik toho vlastně už bylo uděláno. Věci se pak začnou navzájem vysvětlovat a podpírat. Když se ale ptáš na publikaci *Nahé situace*, myslím si nyní, že je to trošku slepá cesta. Beru to jako přílišné sebevysvětlování.

Když říkáš, že Nahé situace jsou možná trošku odbočka, je to tím, že jsou příliš jednorozměrné, nebo v čem spočívá ta tebou zmiňovaná problematická tohoto přístupu?

Já si tam třeba nejsem úplně jistá textem. Byl to jeden z experimentů a možností textu je víc. Tohle možná nebyla úplně ideálně nalezená forma. Je to věc, kterou zatím vnímám tak, že stojí osamoceně. Já nemám úplně moc publikací, proto vlastně i tato publikace existuje. Mám starý katalog z roku 2005, který mně vydal Ivan Mečl, s tím jsem spokojená. *Nahé situace* ještě neumím přesně zařadit, ale udělaly ohromnou službu ve spojení s Festivalem nahých forem. Já jsem festival vlastně původně založila jako pomocnou věc k té knize.

Když jsi zmiňovala specifický výzkum s Fakultou architektury, ten jsem brala trošku jako povinnost. Byla v tom chuť, motivovaná kurzy Uměleckého výzkumu, které děláme s Fakultou sociálních studií, udělat něco víc praktického a víc mířeného na studenty. Já za sebe jako za umělkyni jsem tam figurovala jenom jako přispěvatelka jedné akce. A to ostatní jsme s Karolínkou [kolegyně z ateliéru Karolína Kohoutková] dělaly v roli akademických pracovníků. Na tom jsme se učily i pro nás z pohledu volného umění trošku nepřírozené činnosti, které ale byly přirozené vzhledem k příslušnosti k akademické funkci, jako psaní výzkumného deníku, pozorování procesů z hlediska pedagogiky a tak.

Na FaVU máš supervizi nad kurzem zaměřeným na umělecký výzkum. Máš nějakou vlastní definici toho, co je to umělecký výzkum?

[chvíle váhání]

Já si myslím, že je to fakt strašně široká oblast. Má spoustu úžasných prostředků, které já sama nevyužívám, ale dokáže je určitě využít někdo jiný. Já je nevyužívám spíš kvůli osobnímu nastavení. Nejsem úplně spolupracující osoba, ráda sleduji spíše vlastní linky.

To myslíš tak, že raději pracuješ sama než v týmu?

Ano. A myslím si, že výhodou uměleckého výzkumu, kterou často zmiňují i naši studující, je to, že to právě často může být týmová činnost, ideálně mezioborová. Může to znamenat i určitou úlevu od individuální vnitřní osobní zodpovědnosti. Myslím, že ve výzkumu, který jsme dělali mezi studujícími, někdo odpovídal, že to vnímá jako skvělou příležitost k vystoupení z individualizovaného umění.

Jak se tak bavíme, mám pocit, že pořád mícháme dvě věci dohromady. Přesně nevím, kdy se ptáš na umělecký výzkum v souvislosti se školou, s akademickým prostředím, a kdy v souvislosti s individuální tvorbou nebo s volnou tvorbou.

Je otázka, jestli se to vůbec dá odlišit? Nejvíc mě zajímá, jak to vnímáš ty, jak ve vztahu ke své vlastní tvorbě, tak ve vztahu k tomu, co předáváš lidem, které učíš. Když umělec tvoří, dá se odlišit, že něco je bádání a něco tvorba?

Teď mám tendenci říct, že když si vymyslím svoje věci, žádný umělecký výzkum nedělám. Ale ono ke změně dojde v momentě, když se mě někdo na mé věci zeptá. Já moc neodmítám rozhovory ani do populárních médií jako Vlasta, Žena a život a tak. Tam najednou člověk musí svoje věci nějak zařazovat, vypráví o nich jako o poznatcích a chce vysvětlit, v čem jsou nové a v čem posouvají poznání někam dál. Takže člověk třeba nedělá umělecký výzkum při tvorbě, ale v reflexi vynucené z venku, tam už k tomu dochází.

Nemůžu říct, jestli tohle je čisté uměleckovýzkumné hledisko, protože všeobecně potřeba textového doprovodu se od devadesátých let značně zvýšila. I kvůli tomu, jak u nás úplně nefunguje trh s uměním a instituce umění, člověk často vystavoval v podstatě sám, byl sám sobě kurátorem, sám sobě galeristou, a to taky vedlo k tomu, že musel mít schopnost psát sám o sobě. Myslím si, že každý umělec a umělkyně má svoje centrální téma. Dá se říct, že je badatelem a badatelkou na tomto svém poli, na svém zaměření, a to, jakou má reflexe formu, pak závisí na tom, co po něm chce jeho vnější prostředí. Pokud je zasazený do akademického prostředí a jeho dílo je součástí nějakého projektu, tak ho reflektuje tímto jazykem, pokud se ho zeptají třeba z Vlasty, tak zase jiným jazykem.

Pro mě je hodně užitečný třeba můj Kurz pornostudií [kurz, který Lenka Klodová vyučuje na FaVU VUT]. Ve skutečnosti si ho

dělám pro sebe, protože to je moje zázemí, ze kterého mimo jiné komentuju svoji vlastní tvorbu. A takový „by-product“ je čtrnáct přednášek pro studující. Díky tomu mám vlastně pro svoji tvorbu mnohem větší argumentační možnosti.

Ještě mě napadlo, že spoustu kategorií zaniká, aby vznikaly nové. A nová kategorie umělecký výzkum možná zastínila některé dříve populární kategorie. Což bylo třeba umění ve veřejném prostoru. To byl frekventovaný pojem z konce devadesátek. Ludvík Hlaváček udělal velkou výstavu na Hradě a umění ve veřejném prostoru bylo představeno jako ohromná expanze toho, co může být umění. Tam se třeba objevila skupina Podebal, objevila se političnost umění ve veřejném prostoru. Ostatně i sochařství, které původně bylo ve vztahu k veřejnému prostoru dominantní formou, by se dalo celé považovat za umělecký výzkum. Jakmile máš jakoukoli sochařskou soutěž na konkrétní místo, ještě s nějakou konkrétní historickou dedikací, tam tě to jasně vede k přesahům do jiných oborů.

Spíš než uvažovat o tom, kolik je výzkumu v kterém druhu umění, je otázka, jakým způsobem udělat místo pro uměleckého výzkumníka v neuměleckých oborech a institucích. Třeba místo, které bude na ústavu anorganické chemie, ale bude to místo pro umělce. Já si myslím, že to směřuje do pozitivního momentu.

Směřuje ve smyslu větší kreativity nebo otevřenosti?

Možná to bude podobný proces, jako když se zjistilo, že součástí různých oborů má být třeba etika. Anebo že každý obor poznání má svoji historii. Takže je možné, že se zjistí, nebo už se zjistilo, že každý obor potřebuje i svoji estetiku. Což nemusí být estetika vizuální, ale může to být estetika systémová nebo nějaký konceptuální nadhled. Ale toto je opravdu strašně těžké, k tomu směřovala i kritika Vídeňské deklarace. Pokud by pozice uměleckého badatele a umělecké badatelky měla být na roveň s někým, kdo dělá například etiku oborů, může se pak objevit otázka, jestli jsou na to umělci a umělkyně skutečně vybavení. Je tady nebezpečí, abychom se pak nedostali zpátky k představě, že umělci a umělkyně jsou automaticky nějak extra obdaření, „políbení múzou“.

Když přistupuješ k tomu, že se budeš věnovat nějaké tvůrčí aktivitě, co je ten základní impulz?

Existuje idea a pak existuje realita, a ještě existují různé osudy. Já mám hodně vzácné chvíle, že bych něco začala dělat sama, i když bych to dělat nemusela. V tom smyslu, že bych nevěděla, kde to bude vystavené a kam to přijde. Když jsem skončila v roce 1997 školu a Boženka [dcera] byla ještě malá, dva tři roky jsem si dělala do šuplíku. To jsem se teprve hledala a objevovala. Až ke konci tisíciletí se začaly objevovat první výstavní možnosti. To bylo vlastně jediné období dvou tří let, kdy jsem chodila večer, když děti usnuly, do ateliéru, klasicky. Tam si člověk nejdřív v zoufalství kouše nehty, pak něco zkouší, pak už je půlnoc a musí jít

zase zpátky, ale pořád tam vytrvale chodí. Má nějaké letmé příležitosti něco vystavit s kamarády. Ale od roku 2000 se všechno rozjelo. A pak už jsem si v podstatě musela spíše uchraňovat svůj mentální čas, abych věci mohla promyslet. Od počátku jsem cítila, že člověk musí mít nějakou disciplínu a nepustit to. Jsou to trošku nepopsatelné věci. Člověka vlastně ve skutečnosti může napadnout úplně cokoli, ale jen něco z toho je „správné“. A z toho zase jen strašně malý úsek je takový, že to opravdu chceš udělat. Ten proces uvažování trvá někdy docela dlouho. Vlastně až poslední dobou se mohu na sebe spolehnout, že když si sednu a dám si na to třeba den, něco vymyslím. Dřív to tak vůbec nefungovalo. Člověk propadal různým panikám. Další zrádná tendence je, že čím víc toho člověk udělá, tím víc ho to táhne zpátky. Člověk zjistí, že třeba dělá variace na sebe. Takže já tvořím docela těžce, aby ta věc potom vyšla jako lehký vtíp [široký úsměv]. Technologické řešení, nebo jestli to bude fotka nebo socha nebo akce, to mě ze začátku vlastně nezajímá, to je jedno.

Ono je to trošku podobné jako dostávání nápadů. To je něco, co jsem chtěla se studujícími řešit, když jsem začala učit. Myslela jsem si, že budeme sdílet tajemství, jak se hledá nápad. Já si myslím, že to je trošku jako hledat houby. Musíš vědět, kde rostou, tak zhruba, v hlavě [smích]. Ví se, kde rostou, a pak tam teda chodíš, dlouho. A pak něco najdeš, ale ještě nejdeš rovnou k tomu, nejdeš to sebrat, ale děláš, že to nevidíš a hledáš jako kolem. U toho si kreslím a tím mně vznikne strašně moc takových „by-nápadů“ kolem. A pak jdeš a utrheš ten hlavní hřib. A on ti potom řekne, co máš dělat dál. Pak už jsi klidná. Začnou ty praktické věci, které už jsou radost. A to už jsou úplně jednoduché věci. Ale ty „by-houby“, ty

„by-produkty“ jsou zárodky na příště. Když už je nejhůř, vždycky se dají vyhrabat staré notýsky a prolistovat a něco z toho zase vyhodí nějaké podhoubí bokem. Právě v tom nalezení „houby“ se spojí pocity, teoretické znalosti, zadání, a to je ten moment [úsměv].

Barbora Klímová

Barbora Klímová (* 1977) v roce 2004 dokončila studium na Fakultě výtvarných umění na VUT v Brně a následující dva roky studovala na Hoger Instituut voor Schone Kunsten v Antverpách. V letech 2010–2014 absolvovala doktorské studium na Vysoké škole výtvarných umění v Bratislavě. Od roku 2011 vede Ateliér environmentu na FaVU VUT v Brně.

Její dílo se pohybuje na pomezí několika oborů, od vlastní umělecké tvorby přes dějiny umění až po kurátorství. Tímto pohybem na hranici narušuje naše zavedené představy o umění a výzkumu a bytostně směřuje k tomu, co nazýváme uměleckým výzkumem. Dlouhodobě se zaměřuje na témata, která souvisejí s možnostmi zprostředkování živého umění, a zkoumá umělecké komunity, které se etablovaly kolem vybraných umělců na Moravě v 70. a 80. letech minulého století se zvláštním zřetelem k uměleckým osobnostem pohybujícím se na okrajích oficiální umělecké scény.

V roce 2006 získala Cenu Jindřicha Chalupického za projekt Replaced – Brno – 2006. Barbora Klímová zopakovala pět uměleckých performancí ze 70. a 80. let. Hlavním kritériem pro výběr bylo, že se tato vystoupení konala (nebo mohla konat) na veřejných prostranstvích. Důležitým hlediskem bylo i to, že se nejednalo o jednoznačně identifikovatelné performance, ale o akce, které spíše připomínaly normální chování.

Mimořádně zajímavý je i její projekt Slavné brněnské vily II (2007). Barbora Klímová vytvořila paralelní akci k výstavě v Domě umění města Brna, která se jmenovala *Slavné br-*

něnské vily. Výstava představovala stejnojmennou knihu z edice Slavné vily nakladatelství Foibos a byla věnována vynikajícím rodinným domům z Brna zejména z meziválečného období. Klímová ve své alternativní akci upřednostnila normalizační stavby ze druhé třetiny dvacátého století. V roce 2011 jí ve vydavatelství Zlatý řez vyšla kniha *My jsme tím projektem žili. Stavba rodinného domu v období normalizace*.

Její zájem o alternativní uměleckou scénu a konceptuální umění, který začal už projektem Replaced – Brno 2006, se rozvinul do dlouhodobé spolupráce a cíleného výzkumu umělecké scény na Moravě. Výsledkem byla série výstav a akcí a jejich vyvrcholením pak publikace *Navzájem. Umělci a společenství na Moravě 70.–80. let 20. století*. Kniha vyšla v roce 2013 v koedici tranzit.cz a Fakulty výtvarných umění VUT v Brně. V publikaci sleduje umělecké projevy na hranici společenských událostí v moravském prostředí uvedeného období a každá z pěti kapitol je věnována jednomu tvůrci nebo dvojici autorů. V roce 2021 na tuto práci navázala publikací *Živá generace*, v níž se více zaměřuje na autorky.

V roce 2019 se Barbora Klímová stala laureátkou třináctého ročníku ceny pro umělce nad pětatřicet let nazvané Umělec má cenu.



Foto Polina Davydenko

Rozhovor
s Barborou Klímovou
21. března 2021

Tématem našeho rozhovoru je umělecký výzkum. Jak toto téma vnímáte vy a jak se odráží ve vaší práci?

Médium uměleckého výzkumu jsem začala vnímat kolem roku 2004 v rámci postgraduálního studia v Nizozemí. Tehdy se pro mě trochu vyprázdnila produkce artefaktů, intervencí, kterým jsem se věnovala na škole a těsně po ní. Z různých důvodů jsem přestala důvěřovat světu umění. Chtěla jsem třeba spolupracovat s architekty anebo s urbanisty. A médium uměleckého výzkumu pro mě bylo vysvobozující. Díky němu jsem znovu začala věřit v potenciál umění. I když si nejsem jistá, jestli jsem mu tehdy rozuměla správně. A vlastně ani teď to nevím, protože se tím teoreticky nezabývám. Ale v určité době se nějaké matné povědomí o tom, že umělecký výzkum je možný, protnulo s tendencemi, postupy, které mi v práci dávaly smysl. Začala jsem mixovat akční, performativní a participativní přístup s dokumentaristikou, reflexí nedávné kulturní historie.

V posledních deseti letech se začalo médium uměleckého výzkumu čím dál častěji skloňovat v Čechách, hlavně v souvislosti s doktorskými studii na uměleckých školách, a já už jsem v používání toho sousloví zdrženlivější. Taky jsem samozřejmě zaregistrovala kritiky uměleckého výzkumu. Moje oblíbená Jan Van Eyck Akademie označovala participující v nultých letech „researchers“ a dnes už se myslím zase vrátili k „participants“.

Transformovaly projekty uměleckého výzkumu nějak vaši tvorbu?

Možná v tom, že se čím dál míň zabývám tím, jestli to, co dělám je považováno za umění, nebo za cokoli jiného.

Chtěla bych ještě k uměleckému výzkumu říct, že ono to vypadá, že se v umění objevilo okolo nultých let, ale když se podíváte například na slovenský konceptualismus šedesátých let, takového Julia Kollera, Petera Bartoše nebo Róberta Cypricha, mají hodně blízko k tomu, o čem se dneska mluví jako o uměleckém výzkumu, akorát se tomu tehdy tak neříkalo. Myslím si, že tendence umění pronikat do mimoumělecké, třeba i vědecké oblasti je přítomná minimálně od šedesátých sedmdesátých let, určitě i dřív.

Bavíte se se studenty i o nástrojích uměleckého výzkumu? Máte nějakou metaforu nebo nějaký způsob, jak studentovi prvního ročníku, který neví, co to vůbec je, umělecký výzkum popsat?

[odmlka]

Teď vlastně nevím, jestli jsem někdy byla v situaci, kdy bych to popisovala studujícím. Ale ano. V umění si člověk může půjčit i nástroje a postupy z jiných, mimouměleckých oblastí. Může třeba na základě subjektivně formulo-

vaného zájmu využívat metody z různých vědeckých i nevědeckých oblastí a může je používat svobodně, bez omezení, která s tou kterou disciplínou tradičně souvisí. Může ty přístupy mixovat, spolupracovat s odborníky. Může si dovolit laictví. Výstupem nemusí být tradiční formát spojovaný s výtvarným uměním. Hlavně v médiu uměleckého výzkumu vnímám potenciál dobrat se k neočekávatelným výstupům, poznání, které právě striktně vymezené expertní disciplíny neumožňují.

Když přistupujete k nějakému tématu, k nějaké věci, je váš prvotní zájem badatelský, nebo umělecký? Dá se to vůbec nějak oddělit?

Asi spíš umělecký. Já jsem hodně intuitivní člověk, i když to tak na základě mých prací možná nevypadá, nerozhoduju se moc racionálně. Prostě mám potřebu něco udělat a zhruba nějaký záměr, a co se z toho nakonec vyloupne, je otázka času, průběhu, okolností.

Dokumentujete i vlastní tvůrčí práci? Reflektujete nějak vlastní tvůrčí proces?

Takhle vnímám třeba knížky, které jsem vydala. [Replaced – Brno – 2006; My jsme tím projektem žili. Stavba rodinného domu v období normalizace z roku 2011; Navzájem. Umělci a společenství na Moravě 70.–80. let 20. století z roku 2013; nebo Živá generace z roku 2021.] Jsou záznamem uměleckého výzkumu nebo nějakého dlouhodobějšího procesu. Většinou na věcech pracuji roky. Vyvíjejí se postupně v rámci dílčích výstupů.

Publikací se pro mě související projekty nějakým způsobem uzavřely, nebo alespoň jejich určitá fáze. Projekt používám asi častěji než formulaci umělecký výzkum. Je to něco, co je otevřené a co je v kontrastu s tím, jak se mluví o projektu v architektuře, kde je to plán práce. Tady to tak není, je to daleko víc orientováno na proces. Může mít otevřený konec a může pronikat mimo doménu umění, tradiční ateliérovou práci.

A máte ambici svojí práci něco měnit?

Myslím, že třeba projekt Slavné brněnské vily II byl motivovaný nedostatkem v reflektování kulturní historie v Čechách. A i to pak rezonovalo. Nechci říct, že jsem způsobila, že dneska i agentura Foibos vily ze 70. a 80. let do výstav a publikací zahrnuje, ale nějakým způsobem to v tom prostředí fungovalo a na to jsem pyšná. Ale když si zkusím představit, že bych chtěla přistupovat ke všemu s ambicí něco měnit, že by to mělo být nějak revoluční, pak by to mohla být brzda.

Hana Slavíková

Hana Slavíková (* 1976) je scenáristka a dokumentaristka, věnuje se umělecké tvorbě a bádání v oblasti filmu, rozhlasu a televize a na Divadelní fakultě JAMU vede Ateliér rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky. V tomto ateliéru také absolvovala svá magisterská studia, na která navázala doktorským studiem oboru Dramatická umění. Doktorská studia završila disertační prací *Český a slovenský televizní film šedesátých let: průniky s novou vlnou*, v níž se zabývala souvislostmi mezi televizní dramatickou tvorbou a menšinovým alternativním směřováním československé kinematografie před nástupem normalizace, které se díky nezaměnitelným autorským osobnostem stalo fenoménem světového významu.

Je autorkou několika rozhlasových her a působila také jako dramaturgyně v České televizi. Pro ČT napsala několik desítek realizovaných scénářů. V roce 2016 vydala knihu věnovanou životu a dílu Františka Čápa, režisérské osobnosti rozkročené mezi českou a slovinskou kinematografií. Významný český režisér František Čáp, jehož stopy v naší kinematografii mizí po emigraci v roce 1949, se posléze objevuje jako klíčová postava poválečné slovinské kinematografie, přičemž pod jménem Franz Cap tvoří pro německé, rakouské či italské filmové a televizní produkce. Tato souvislost byla důsledně ozřejmena právě díky badatelskému úsilí Hany Slavíkové. Kniha je informačně velmi bohatá a shrnuje několik let výzkumného úsilí, zároveň má i beletristický přesah, protože faktické informace jsou zde propojeny úvahami a imaginativními částmi textu. Svou tvůrčí metodu a svůj způsob psaní, který

objevila při práci na knize o Františku Čápo, Hana Slavíková dále transformuje do formátu, o němž hovoří jako o performativním eseji. Jde o tvar kombinující literární, filmové a divadelní metody, které spojují rozsáhlou systematickou investigaci s intuicí a bezprostředností.

Světové režisérské osobnosti ji provázejí i při další badatelské práci. Ve své poslední knize, vydané v roce 2020, se Hana Slavíková věnuje analýze filmového díla španělského režiséra Carlose Saury. Název knihy, *Cine teatro Saura: Putování filmovým dílem Carlose Saury*, je variací pojmu *cineteatro* týkajícího se prostorů, v nichž mohli být diváci dříve vystaveni jak filmovému, tak divadelnímu prožitku. Filmy Carlose Saury jsou právě takovým prostorem. Putování filmovým dílem opírající se o fenomenologické principy je vedeno snahou zprostředkovat nezvyklé a svým způsobem i riskantní metody narace, jež mohou být cestou k jinému vnímání vnitřního i vnějšího světa a vztahování se k němu. Kniha chronologicky přibližuje rozsáhlé Saurovo dílo, okolnosti jeho vzniku a životní kontext této mimořádné režisérské osobnosti. Autorský esej se opírá nejen o důkladné studium pramenů včetně španělských archivů, ale také o vlastní divácký prožitek a hluboký osobní vztah k Saurovu dílu.



Foto Polina Davydenko

Rozhovor s Hanou Slavíkovou 13. ledna 2022

Chtěla bych se zeptat, kdy ses poprvé setkala s uměleckým výzkumem a jak na něj ty osobně nahlížíš?

Já myslím, že ještě dřív, než se s tím pojmem začalo operovat, jsem se s tím setkala během svého postgraduálního studia na Divadelní fakultě JAMU, a to díky tomu, že mi práci vedl spisovatel a esejista Pavel Švanda, který nás velmi svědomitě a ze svého vnitřního přesvědčení směřoval k esejistickému poznávání světa. On svým autorským nastavením cítil potřebu čelit tendenci, která zároveň fungovala spíš po linii pana profesora Srby, hledat styčné plochy s uměnovědnými principy. Švanda nás vedl přesně opačným směrem. Trval na tom, že metodologii si nemáme stanovit předem, že by to pro nás bylo svazující. Člověk si podle něj má co nejpřesněji pojmenovat důvody, proč sleduje určité téma, a to i v případě, že se dostane někam, kde nepředpokládal, že se ocitne. Když ho proces poznávání táhne určitým směrem, ten směr respektuje a spíš se doptává s nějakou mírou důslednosti, proč se to děje. A pak většinou dospěje k nějakým závěrům, které by nebyly předvídatelné předem a nebylo by možné jich dosáhnout bez respektu k procesu, jehož vyzpytatelnost má své limity. To znamená nenechat se znejistit tím, že se čas od času člověk vyskytne v bodě, kde si není jist, kterým směrem má vykročit. Vytrvat, přečkat tu vývojovou fázi, ve které není úplně zřetelné, že kráčím z bodu A do B, protože někde v tom procesu dochází k sub-

tilnější zkušenosti, které asi nelze dosáhnout jiným způsobem, a pak je možné se dobrat nějakého poznání, které by nebylo předem na základě strukturovaného metodologického záměru dosažitelné.

I na seminářích docházelo k principiálním střetům mezi profesorem Srbou a profesorem Švandou, ale myslím si, že to bylo právě moc dobré v tom, že zůstaly životně obě dvě linie. Když člověk inklinuje ke strukturované, metodologicky jasněji vymezené cestě za pojmenováním vlastního tvůrčího procesu nebo tvůrčího procesu umělců, kteří ho nějak oslovují, lze jistě volit i tu přehlednější cestu. Ale zároveň, pokud člověk svým naturelem, svým stylem tvorby spíš inklinuje k esejistickému poznání, mělo by být zachováno jako naprosto relevantní možnost.

Já jsem to aplikovala u svých dvou textů, jimiž jsem se snažila porozumět jiným tvůrcům z oblasti kinematografie. A pochopila jsem, že to, co třeba není považováno za zvlášť relevantní u uměnovědných oborů, třeba různé privátní vývojové fáze tvůrců, které se nějak promítají do jejich díla, je pro lidi, kteří se pokoušejí kultivovat další tvůrce, nesmírně důležité. U tvůrčího procesu jde o to, že pokud se vytratí vnitřní svoboda a ochota přijmout nejistotu jako vývojovou fázi, jako nezbytnou součást procesu poznání, zbavíme se možnosti svobodně tvořit i reflektovat tvorbu. Navíc i ta reflexe sama má v sobě tvůrčí rozměr. I když možná

spíš v nějakém fenomenologickém smyslu: je nutné poodstoupit od přímé zkušenosti a nějak ji za sebe znova uchopit, přimět se i k tomu, že je to důležité.

Upřímně řečeno, když se člověk podívá na doporučenou literaturu u většiny předmětů na uměleckých školách, zjistí, že většinu z nich tvoří teoretické uměnovědné knihy, které jsou jistě nezbytné k tomu, aby člověk dosáhl nějaké kvality vzdělání – a to já vůbec nezpochybuju –, ale velmi tam chybí literatura, kdy tvůrčí člověk, umělec, v sobě najde tolik potřeby pojmenovat vlastní zkušenost a sdílet ji, že se z toho stane nějaký fundament pro vývoj někoho dalšího skrze jeho popsanou zkušenost. Ne tím, že vývoj zkopíruje, ale uvědomí si, že něco je přirozené a že určité momenty v tvůrčím životě, které se neopírají o jistotu nebo o nějakou předvídatelnost, o neotřesitelný základ, k tvorbě patří. Pak jde vlastně i o to přijmout, že vývoj může mít subtilnější charakter a že někdy je potřeba najít vnitřní trpělivost a vlastně i odvahu nechat věci dozrát. A že to je na místě, že to lze, že to není prohřešek. Mně se zdá, že dost často funguje i nějaký preventivní pocit viny – že zrazuju ověřené principy. A že umělecký výzkum je taková napůl partyzánská nebo záškodnická činnost, která dost často bývá vydávána za účelovou snahu parazitovat na vědě a výzkumu, že tak umělci našli způsob, jak odčerpávat prostředky z vědy a výzkumu.

Ale já si myslím, že to je jinak. Tady – a to není jenom problém České republiky, ale obecně – je jenom velmi malé množství uměleckých osobností, ať už z oblasti divadla, filmu nebo výtvarného umění, které byly tak důsledné, že reflektovaly proces své tvorby v nějaké kvalitě. Nakonec to nejcennější, co máme a o co se i při výuce na

uměleckých školách můžeme opřít, je právě tento typ textů. A kdyby se nám podařilo v rámci uměleckého výzkumu dobrat se toho, že více lidí z tvůrčí oblasti bude tohle považovat za přirozené a bude na to klást i vyšší nároky, pak by reflexe byly četnější. Byl by dostupnější kontakt s tím typem textů, které nás můžou posouvat. Těžiště teoretického zázemí nebo literárního zázemí, se kterým se operuje na uměleckých školách, by se posunulo víc tímto směrem, a to by bylo dobře.

My všichni to nějak intuitivně tušíme a pořád říkáme, ano, ten Peter Brook to dělá hrozně dobře. Napsal průběžně několik knih, ke kterým se neustále vracíme, a pořád nás překvapují. Brook napsal ty knihy precizně, ale taky literárně kvalitně. Třeba *Pohyblivý bod* je kniha, která je nesmírně čtivá, ale zároveň napsaná s jistou mírou lehkosti a důslednosti. A přesně tohle se má protnout: lehkost a důslednost. Podařilo se mu zachytit stěžejní momenty, a když si je člověk přečte, najednou cítí, že se v uvažování o divadle opravdu posouvá, že to je ten impulz, který mění optiku.

Často se opakuje, že něco je teoretické a něco je praktické, něco je umělecké, ale to je předsudek. Tohle je umělecky reflexivní poloha, která v sobě nemá mít ledabylost, ale má v sobě mít lehkost. A tou lehkostí mám na mysli svobodu a odvahu jít někam, kde jsou lvi. A to nějak chybí. Ta odvaha v sobě má něco z přirozené zvědavosti a zvědavost znamená pojmenovat buď to, co pojmenované nebylo, nebo si dokonce dovolit pojmenovat něco, co už pojmenováno bylo, jinými slovy a z jiného úhlu. Z toho pramení většina nedorozumění, která mají umělecké školy s teoretickými nebo uměnovědnými obory. Vždycky jde o to, že uměnovědné

obory nebo jiné teoreticky zaměřené obory mají svou stabilizovanou terminologii, v tom je jejich velká jistota a vlastně velká devíza, kterou my nemáme. My, když se pokusíme vytvořit nějaký vlastní pojmový aparát, nebo jiným způsobem pojmenovat zdánlivě to též, vyvolává to velkou vlnu odporu nebo až apriorního odmítnutí – že se nemáme vměšovat někam, kde už existuje něco, co je ustálené. Kdybychom na to ale přistoupili, asi se přestaneme vyvíjet.

Pro mě je taky někdy obtížně pochopitelné, že ten domnělý teritoriální boj nakonec vede k tomu, že se v podstatě až jaksi systematicky blokuje možnost odlišného pohledu na tvorbu. Myslím si, že reflexe sama o sobě může být jinou úrovní tvorby. To znamená, dá se něco napsat esejisticko-beletristicky a můžeme k tomu využít vlastní pojmy. Nikdo nebrání ani lidem, kteří aplikují *artistic research*, aby si vytvořili svoji vlastní terminologii a vysvětlili ji. Pořád ale žijeme v domnění, že když se toho člověk dopustí, je to něco nemístného, a to vede k přešlapování na místě, a čím víc přešlapujeme na místě, tím méně jsme věrohodní pro okolí.

Myslíš to v tom smyslu, že když si člověk málo věří, nevěří mu ani ostatní?

Já si myslím, že to nějak tak je a že to skutečně souvisí se sebevědomím. Navykli jsme si sami sebe definovat v nějakém srovnání. Jsme příliš zakletí, moc se srovnáváme s tím, v čem jsme jiní než uměnovědné obory. Příliš málo se svobodně ptáme, kdo jsme a jaké má to naše snažení smysl, i bez toho, že bychom to neustále porovnávali s tím, co už je seriózně ustanoveno a nezpochybňováno. V tom je zásadní problém.

Když přemýšlíš nad svou vlastní prací, třeba nad knihami o Františku Čápkovi a o Carlosi Saurovi, jaký vliv na způsob zpracování těch věcí má, že jsi sama aktivní umělkyně? Jakým způsobem se do tvého pohledu propisuje, že máš aktivní zkušenost člověka, který také píše pro televizi, pro rozhlas?

Já myslím, že si člověk připustí i určitý typ nesnázi, které můžou provázet třeba vytvoření scénáře. Ona ta scenáristická profese je dost specifická v tom, co soustavně řešíme: jestli je scénář samostatné dílo, nebo není. Už nějakých sedmdesát osmdesát let opakujeme závěr Otakara Zicha, že divadelní hra sama o sobě není dílo, a přenesli jsme to na scénář. Scénář každopádně už v sobě má představu o filmu, pakliže tvůrci kompozice jeho talentů umožňuje si tohle dopřát. Je tam nějaká míra představitivosti, která pak ovlivňuje i vnitřní nárok na to popsat co nejpřesněji vlastní vizi. A pak do toho vstupují různé tlaky, což je v málokterém oboru tak surové jako v oblasti audiovizuální tvorby a kinematografie, protože se to protíná s velkými náklady, které ovlivňují tvorbu. A pak jsou ještě politické tlaky, což u Čápa i u Saury bylo velice zřetelné.

Já jsem se podílela na dvou scénářích, které byly svým způsobem z politických důvodů zbrzděny, i když se to nestalo v totalitních podmínkách – ale člověk je myslím daleko vnímavější k tomu, co s tvůrčím nitrem dělá ten vnější tlak. Takovou míru citlivosti stěží mají lidé, kteří to uchopí ryze na teoretické úrovni, která má objektivizující tendenci, protože jim prostě chybí ta zkušenost. Nemyslím tím, že má zkušenost je srovnatelná se zkušeností Carlose Saury nebo Františka Čápa, ale bazálně je srovnatelná v tom, že si člověk uvědomí, že tlaky, kterým čelíme,

jsou vnitřně vstřebávané a vždycky mají vliv na způsob, jakým člověk potom naloží s danou látkou, s daným tématem. Odolat nějakému tlaku a dobrat se vnitřního rozhodnutí, že ho odmítnu i s nějakými riziky: to všechno ovlivňuje takzvaný komfort tvorby. Já myslím, že my jsme připravení si na teoretické bázi jednotlivé komponenty vázané k různým tlakům kategorizovat a nějak si je rozčlenit a pojmenovat, ale že už tam ani není potřeba se doptávat, co tahle směs vlivů dělá s člověkem, který sám jako solitér dál musí zpracovat scénář nebo musí proměnit text. Může to vypadat, že to jsou jen takové nevěrohodné sondy do nitra tvůrců a že je to nerelevantní. Ale ve skutečnosti tam, kde tvůrci alespoň nějak fragmentárně zpřístupní dilemata, kterým čelili, nakonec zjistíme, že velmi zásadně ovlivnila podobu díla, takže to není něco okrajového, ale naopak je to stěžejní a někdy je to průsečík mnoha vlivů.

Takže díky tomu, že máš jakýsi typ obdobné zkušenosti, jsi schopná se líp napojit na jejich zkušenost nebo jí porozumět?

Domnívám se, že to tak je a že to je vlastně něco, co na jiné úrovni souvisí třeba i s dramaturgickou profesí. Třeba teď vnímám jako velmi zásadní problém to, že ve většině pozic dramaturgů jsou lidé, kteří přišli z teoretických oborů, i když třeba zaměřených na estetiku nebo na filmovou vědu. Já je respektuju jako znalce té oblasti, ale když s nimi člověk jedná jako autor, cítí, že jim absolutně chybí zkušenost tvůrčího charakteru. Když dramaturg nemá zkušenost tvůrce, který napsal někdy v životě scénář, nemůže ani dostát náplni té pozice, protože ona v určité fázi, kromě schopnosti analyzovat látku,

znamená i schopnost vcítit se do pozice autora a najít způsob, jak ho přimět, aby třeba něco ve scénáři pozměnil. Porozumět tomu, proč to třeba není možné, nebo proč se to nedaří tak, jak člověk předpokládal. Myslím, že je tam i dost značná míra psychologie, která se opírá spíš o tvůrčí zkušenost než o nějakou teoretickou znalost, a že je nezbytná. A tohle my opomíjíme.

Dramaturgie je z mého pohledu rozhodně oblastí, která je velmi úzce vázaná na umělecký výzkum, kdyby byl funkční. Kdyby se nám toto podařilo občerstvit, připustit si, že naše devíza spočívá v tom, že tvůrčí zkušenost je často spojená se schopností poodstoupit a pojmenovat věci, může to i velmi reálně ovlivnit třeba kvalitu dramatické tvorby veřejnoprávní televize. Dřív byly dramaturgické špičky televize lidé, kteří zároveň byli zvyklí sami psát a pak teprve převážnou část svého života strávili jako dramaturgové, ale měli iniciační tvůrčí zkušenost, na kterou pak navázala analytická reflexivní schopnost. V momentě, kdy se to vytrácí, je až skoro tragikomické, jak se řeší krize scenáristiky, dramatické tvorby a kinematografie v Čechách. Chybí tu lidé, kteří by měli jak tvůrčí zkušenost, tak schopnost pojmenovat problémy konkrétního díla a někam jej posunout. Rozhodli jsme se, že tohle není nutné, a uvěřili jsme, že stačí teoretické zázemí pro to, aby člověk mohl být tvůrčím partnerem scenáristy nebo audiovizuálního tvůrce. Ale zkušenostní překryv je nezbytný pro kvalitu. Pořád se strašně divíme, proč to nefunguje. A myslím, že to nefunguje z těchto důvodů. Například ve vztahu k našemu oboru je to stěžejní. To je ten důvod, proč umělecký výzkum máme dělat, protože z něj můžou vzejít lidé, kteří budou jak schopni vlastního tvůrčího počínání, budou mít tvůrčí zkušenost, tak budou mít analytickou reflexivní schopnost,

kteřá umožní pojmenování určitých témat, určitých motivů, určitých problémů, které zase není možné bez umělecké zkušenosti.

Pokud jde o tvou vlastní tvorbu, třeba o tvé dvě knihy, co bylo dřív, umělecký záměr, nebo badatelský zájem?

Ono to bylo odlišné. U Františka Čápa to šlo přes úplně náhodné setkání s odkazem jeho osobnosti ve slovinském prostředí. U nás byl Čáp účelově odstraněn z dějin kinematografie. Díky tomu, že jsem cestovala, jsem narazila někde v Lublani a na slovinském pobřeží na jeho jméno a začala jsem chápat, že ten člověk je významným elementem jiné, z našeho pohledu okrajové kinematografie. Začala mě zajímat jeho osobnost a šlo to absolutně ruku v ruce také s tvorbou dokumentárního filmu a scénáře. To je něco, co se do knihy nakonec nepromítlo, ale dřív než kniha vznikl scénář divadelní hry, která má kinematografické prvky. Paralelně pak začal vznikat dokumentární materiál a teprve až v další fázi kniha. A kniha vznikla i z toho důvodu, že některé dokumentární záznamy se nedaly použít, protože řada lidí řekla to nejpodstatnější cíleně mimo záznam a neměli problém s tím, že to bude zpracované literárně, ale měli problém s tím, že by třeba promluvíli na kameru. Takže tam je spíš ta ponorná část, která byla bytostně tvůrčí a která se pak v knize promítla do kurzivou psaných beletristicky pojatých fragmentů textu. Posléze už byl Čáp exponovanou osobností. Když bylo výročí jeho narození, měl vzniknout oslavný dokument, který nakonec točil slovinský režisér. Měl jsem daleko méně zdrojového materiálu, než jsme měli natočeno my. A pak si člověk uvědomí, že by toho mohl využít z výkon-

nostního hlediska, to znamená přistoupit na to, že bude soutěžit se slovinským tvůrcem, že vznikne paralelně dokument a budou to dva různé pohledy.

Nakonec jsem ale zjistila, že se člověk může dobrat ještě nějaké hlubší roviny souvislosti, protože text i dokumentární látka zrají delší dobu. U Čápa, který pro mě vůbec ještě není dokončený, protože scénář pořád opracovávám a kniha je jenom jednou z vrstev výpovědi, to je nakonec příběh, který hodně vypovídá o okolnostech vývoje Evropy po druhé světové válce. Vypovídá o tom, co jako exulant člověk prožije, když uteče ze své kultury do vybombardovaného Německa, a odtud pak přijde do oblasti, odkud byli vyhnáni Italové a která je totálně vykořeněná. Takže to, co u Čápa byla až x-tá vrstva poznání, je nakonec, možná i díky časovému odstupu, něco, co je pro mě stěžejní. Nějaké univerzální téma. Myslím si, že k tomu se nedá dospět, kdyby si člověk řekl, tady mám ty televizní nabídky, tak vyhovím poptávce. Díky zkušenosti s tvorbou – protože já jsem v televizi nějakou dobu pracovala právě na cyklických pořadech, a to je taky zajímavá a vyčerpávající zkušenost – člověk zjistí, že už nechce reagovat na poptávku. To je taky vývojová fáze a v tomto ohledu byly pro mě ty knihy hrozně důležité. Kniha je to nej-svobodnější, co můžeš udělat v momentě, kdy existují tlaky, které sunou tvé audiovizuální dílo směrem, jímž nemíníš kráčet. Takže literární poloha je najednou v dané fázi poznání nejpřílehavější a pak na ni může navázat něco dalšího.

U knihy o Saurovi to bylo jinak. Já jsem jako pedagožka Divadelní fakulty audiovizuálního oboru začala uvažovat o tom, co pro mě jako pro mladou autorku byly iniciační momenty, stěžejní kinematografické podněty, a zjistila

jsem, že to bylo Saurovo dílo. Saura si troufl porušit principy narace, které nám byly vštěpované, ale udělal to takovým způsobem, že stejně přináší velmi silný příběh, ale podává ho úplně jinak, než jsme zvyklí. Kniha se pak odvíjela od snahy předat studentům zkušenost s dílem Carlose Saury, to znamená promítat půl roku jeho filmy a mluvit o nich. Najednou člověk zjistil, že to rezonuje, přestože se Saura zdánlivě dotýká témat, která jsou pro studenty odlehlá. Jeho filmy promlouvají univerzálním jazykem i k další generaci. Vznikla i poptávka od studentů porozumět jeho osobnosti a způsobu narace, která neodpovídá návodům, se kterými se člověk běžně setkává na katedrách scenáristiky. Šlo o to, ponořit se do uměleckého díla a snažit se pochopit jak motivace autora, tak se jej pokusit popsat s nějakou mírou univerzality, aby to bylo použitelné třeba i pro studenty scenáristiky nebo pro lidi, kteří mají potřebu se nějak kinematograficky projevat.

A pak u Saury byla důležitá ještě paralelní zkušenost s diktaturou. To pro mě bylo obrovské téma, nejenom pro knížku, ale i pro jiné věci, které jsem dělala, třeba i pro rozhlasovou tvorbu a pro scénáře. Chci říct, že v mé tvorbě byla od začátku nejenom vůle vyrovnat se s traumatickou úrovní české historie vstřebávanou i na velmi osobní linii, ale i ptát se, jaká je? Jestli smysl tvorby náhodou není i v tom, že se člověku podaří přetavit do ní to, co se nedá uchopit jinými prostředky. Myslím, že to je právě příklad české historie, která je z hlediska teoretického uchopení nějak zpracovaná, ale není zpracovaná účinně z hlediska prožitku, že se nedaří přenést esence toho, co obnášel život v diktátorském prostředí. A to je něco, co právě Saura udělal, absolutně důsledně to ve své tvorbě reflektoval. Jak frankistické Španělsko, tak bolestivé období transfor-

mace, které ani ve Španělsku nedopadlo dokonale, protože to zase vypadá, že fašisti tam budou mít navrch a že ty tendence se pořád ve společnosti přetavují. U nás to máme podobně, ale tady nikdy nebyl tvůrce typu Carlose Saury, který by tohle z vnitřní potřeby reflektoval. Prostě vidí, že se společnost proměňuje, cítí ten neklid a nějak to zachytí. A to se u nás nestalo. U nás se to dělo nějak účelově izolovaně a k porozumění dané době to nevedlo. Troufám si říct, že když člověk zhlédne Saurovo dílo, může mít celkem patřičně pocit, že porozuměl proměnám španělské společnosti, byť příběh a filmový obraz nemají ambici to postihnout nějak přehledně a srozumitelně, ale nakonec tu účinnost mají. On v sobě nese něco, co nemůže mít teoretický text ani jiná podoba reflexe. Protože ti zprostředkuje emoci, což nemyslím jenom v brechtovském smyslu, ale ta emoce něco nastartuje vnitřně. Když je člověk zasažen emocí, pak je ochoten skrze ten zásah důsledněji uvažovat i o době a o situacích, kterým lidé čelili. A tam, kde se ten zásah neuskuteční, se to vlastně neděje.

Pokud jsem to správně pochopila, tak díky zkušenosti vlastní tvorby je člověk schopný napojit se na zkušenost jiného tvůrce, přijmout ty emoce, nějak je zvnitřnit a pokusit se je nějakým způsobem předat, nějak je reflektovat?

Vlastně jim porozumět, porozumět jejich zdrojům. Přes vnitřní zásah vzniká potřeba porozumět zdroji té emoce, příčinám toho zásahu. A ty v sobě můžou mít jak historicko-politický kontext, tak i tvůrčí metodu daného člověka, který ji za nějakých okolností pro sebe zformuloval a naplnil. To je asi z mého pohledu cesta, aspoň ve vztahu

k Saurovi a jeho dílu. Bylo pro mě dost důležité uvědomit si účinek jeho děl, který je vlastně až terapeutický a který jsem mohla i díky svému privátnímu kontextu vnímat ještě daleko zostřeněji, protože to je opět něco, co by těžko obsáhla uměnovědná studie. UVědomila jsem si, že tohle je něco, co bych nebyla schopná předat formou – Paměť národa říká tehdy a tehdy se stalo toto a toto. Protože de facto mluvíš o něčem subtilnějším: jak se proměnila psychika lidí, kterých se jenom letmo, zdánlivě, dotkl ten systém. Ale ovlivnil nějak jejich vnitřní nastavení, a to je třeba schopný udělat film tohoto typu. Není to schopen udělat dokument à la BBC, není to schopen udělat jiný formát. Já hledám cestu a u Saury vidím, že jemu se to podařilo, tak s ním prostě strávím ještě víc času a pokusím se to pochopit. Pokusím se najít styčné plochy, které třeba budou částečně přenosné, nebo nebudou, ale vlastně můžou ovlivnit i moji vlastní tvorbu nebo moje uvažování, nebo tvorbu studentů, s nimiž o tom hovoříme. A je důležité ještě říct, že to se skutečně dělo. Když jsme si pouštěli Saurovy filmy, u části lidí, kteří sebrali odvahu porušit zavedené principy narace, se najednou začala projevat tendence vyjít z principů, se kterými Saura pracoval. Někdy velmi pomůže, když se člověk dokope k tomu, že ten proces nějak zachytí a pojmenuje, to může být odrazový můstek pro studenty, kteří jsou zasažení tím filmem, chtějí něco podobného zkusit a můžou mít k dispozici i text, který se pokouší z toho vydestilovat nějaké zřetelněji pojmenovatelné principy.

Mohla by emancipace uměleckého výzkumu pomoci v tom, že by lidem dodala víc odvahy k hledání vlastních uměleckých cest?

Od uměleckého výzkumu se může odvíjet kvalita výuky na uměleckých školách, protože kdyby se nám podařilo přimět tvůrčí osobnosti k tomu, aby nepovažovaly reflexi a zachycení svého tvůrčího vývoje nebo tvůrčího vývoje jiných lidí za něco okrajového, už by se nám stěžilo mohlo přihodit to, co se běžně děje na vysokých uměleckých školách, když se nedej bože stane, že odejde nějaká osobnost, ať už do jiného prostředí nebo z tohoto světa, a nezůstává za ní tento typ textů. Pak vzniknou rány, které se absolutně nemůžou zacelit. Někdy to, že odejdou silné osobnosti, které nějak formovaly své ateliéry a řadu studentů, i paralyzuje akademie umění. Jistěže ten text není samospasitelný, ale je to nějaká hrozně důležitá stopa, na niž se dá navázat.

Myslím, že ne vždy je ve vztahu k výuce na uměleckých školách dostačující existence díla samotného. Aby člověk sebral odvahu jako mladý tvůrce, musí si být vědom toho, že různá škobrtnutí, nesnáze, váhání provázela i vývoj lidí, ke kterým on sám vzhlíží. Pro nás byly takhle stěžejní projekce, které dělal profesor Švanda. On nám třeba pustil celého Buñuela včetně těch filmů, které nejsou dobré, a najednou byl člověk nucen si připustit, že to není jenom velikán. Velký surrealističtější udělal i nesmírně konvenční díla, ke kterým se moc nehlásil a měl k tomu dobrý důvod. Ale přihodilo se to a každé zakolísání nemusí mít fatální následky. Někdy zakolísání člověka někam přesměruje. Je to nějaká rovina zkušenosti, kterou když se nepodaří předat, pak ti lidi ani jako tvůrci nemusí sebrat odvahu. Anebo se jim stane,

že vstoupí do toho skvělého konkurenčního prostředí, kinematografického nebo televizního, a zůstanou úplně paralyzovaní. Když v sobě nemají odvahu udělat věci jinak a dostanou se do prostředí, které předstírá, že výkon je nějak předvídatelný, nastavitelný a že mají jít touto cestou a respektovat ji, tak ti lidi strašně rychle ztratí vůli vyjádřit se svým originálním způsobem. Pokud si tu odvahu odnesou ze školy, i tu vnitřní vůli, která se může opřít o sdílenou zkušenost někoho jiného, kdo tvořil v jiných podmínkách před nimi a ke komu se vztahují, vzniká i morální závazek nezradit sebe sama. Jestli ti lidi odtud odejdou vnitřně vratcí, protože jim tohle nedopřejeme, tu zkušenost nepředáme, tak to snažení, třeba pětileté, může přijít úplně vniveč, protože ten člověk se ocitne v takzvaně reálném prostředí a tam se zalkne a pak se vzpamatuje za pět nebo deset let, anebo už vůbec. Takže ano, ta odvaha je naprosto stěžejní.

Takže to je něco, v čem může umělecký výzkum pomáhat světu. A pak je ještě otázka – je něco, v čem pomáhá tobě osobně?

Určitě, to dodání odvahy, to já tím vlastně dělám. Mně se to poštěstilo od mých pedagogů, v tom byla v devadesátých letech škola dobrá. Aspoň v našem ateliéru byly dvě tři osobnosti, které byly schopné v různých momentech podnitit odvahu, některé výrazně a některé méně.

Je asi hrozně megalomanské, co řeknu, ale mě tíží, v jakém stavu je česká kultura, zejména ta audiovizuální. Myslím, že jsme se ocitli v dost nelichotivých podmínkách a kvalita fakt není dobrá. A trvá to minimálně

už dvě desetiletí. Je důležité dodat odvahu i těm lidem, kteří studují, nepřidusit ten plápolající ohníček talentu, a jestliže lidí, kteří budou mít odvahu, bude trochu víc, pak je nějaká šance, že se i systémově změní podmínky v institucích, které jsou veřejnoprávní a člověk je kvůli tomu ochraňuje, ale zároveň ví, že ten systém je vlastně pomýleně nastaven. Pro mě odvaha jednotlivce v momentě, kdy začne být vícečetná, fakt znamená naději, že se umění podaří zachovat a rozvíjet i ve sférách, kde je tlak na to, abychom uplatňovali jen komerční principy, obrovský a rostoucí.

Lucia Repašská

Lucia Repašská (* 1985) je divadelní režisérka, umělecká šéfka experimentální platformy D'Epog a vědecká pracovnice Kabinetu pro výzkum divadla a dramatu Divadelní fakulty JAMU.

Vystudovala divadelní režii na Janáčkově akademii múzických umění v Brně v ateliéru Arnošta Goldflama. Během studia absolvovala zahraniční pracovní stáže v Polsku (PWST Krakow) a Dánsku (Odin Teatret), kde spolupracovala s významnými osobnostmi evropského divadla, jako byl Krystian Lupa, Bogdan Hussakowski či Eugenio Barba. Klíčovým tématem Lucie Repašské je téma divácké recepce, jež ji fascinovalo od chvíle, kdy se začala umělecky vyjadřovat. V roce 2010 založila divadlo D'Epog, které nyní funguje jako experimentální platforma zkoumající recepční mechanismy současného publika a hranice divadelního jazyka. Lucia Repašská se svým souborem vypracovala systém cvičení, která pomáhají zdokonalovat herecké dovednosti a slouží také k budování jejich divadelních představení. Tvorba divadla D'Epog výrazně akcentuje roli diváka, míru jeho interpretační svobody a jeho podíl na vytváření významu představení. D'Epog koherentně rozvíjí linii tzv. „dramaturgie prostoru“. S cílem atakovat limity divácké percepce programově experimentuje s nejrůznějšími modely organizace scénického prostoru – především vztahu hlediště–jeviště. D'Epog své projekty situuje do nedivadelních urbanistických prostorů, z nichž tematicky, ideově i konceptuálně vychází. Tvorba divadla D'Epog v sobě integruje prvky site specific projektů, pohybového divadla, činohry i performance. Její důležitou součástí je herecký

trénink zaměřený na práci s energiemi, výzkum herecké expresivity a energetického vyzářování. Lucia Repašská však upozorňuje na to, že i když se už jedenáct let věnuje výzkumné práci s performery, nejde jí o řemeslný výzkum performerské práce, ale chce zkoumat, jak vnímáme a dekódujeme významy. Formou uměleckého výzkumu se zaměřuje na limity divácké percepce u současného publika.

V roce 2015 publikovala knihu *Dekompoziční principy v inscenační tvorbě* vycházející z její disertační práce. Vytvořila interdisciplinární tým s odborníky na kognitivní vědy a biomedicínské inženýrství a společně testovali objektivní parametry energetického tréninku, tzv. autopoietickou zpětnovazební smyčku. Výzkumný tým na biometrických datech ověřil, co to znamená komunikovat, vést dialog, a dostal se k psychologické teorii persvaze. Výstupem výzkumu je společná publikace, ale to podle Lucie Repašské nebyl její hlavní cíl. Tím bylo exaktně ověřit, zda je možné v podstatě metafyzické duševní procesy objektivizovat, pojmenovat, zjistit jejich funkčnost a ptát se, zda jsou kodifikovatelné a trénovatelné a zda je možné s nimi koncepčně pracovat a předávat je dál.



Foto Polina Davydenko

Rozhovor s Luciou Repašskou 14. března 2022

Kdy jste se poprvé setkala s pojmem umělecký výzkum?

To, že umělecký výzkum existuje jako kodifikovaná akademická disciplína a metodologický přístup, jsem poprvé zaregistrovala během stáže v dánském Odin Teatret. Často jsem tam přicházela do styku se studenty a pedagogy z univerzity v Aarhusu. Ti chodili do divadla v rámci prakticky zaměřených předmětů, protože tam se umění studuje spíše na analytické bázi. Byli to teoreticky vybavení lidé, kteří absolvovali praktické stáže. Na pojem umělecký výzkum jsem narazila vlastně tehdy, a to prostřednictvím pedagogy Annelis Kuhlmann.

Jak jste to tehdy vnímala? Vzpomenete si na to, jaká byla vaše představa, co to znamená?

Vůbec mě to nezajímalo. Já jsem totiž přicházela ze školy výrazně zaměřené na praxi a – dá se říct – řemeslo. Dlouho – mluvíme vlastně o době, kdy jsem byla na bakalářském stupni studia – jsem si říkala: „K čemu to je dobré?“ Za bernou minci jsem považovala fakt, že stačí ovládnout principy řemesla, umění kompozice, a tam celá ta věda začíná a končí. Do Odin Teatret ale přicházelo hodně lidí, kteří se věnovali neuroestetickému výzkumu. Zkoumali možné způsoby percepce divadla pomocí antropo-

logie, neuroestetiky, kognitivních věd nebo behaviorální psychologie. A to jsem si řekla: „Aha! Na tom přece jen asi něco bude!“ Na praktické umění ukotvené v akci, jako je divadlo a performance, se přece dá pohlížet i šířeji a vědecktěji. Až v tu chvíli mě to začalo zajímat. Plus minus někdy kolem „bakaláře“.

Takže v té době vás médium uměleckého výzkumu zaujalo. A myslíte, že už tehdy to začalo nějak intervenovat do vašeho uvažování o divadle?

Ani ne... ten popud jsem začala zvláštním způsobem pociťovat až na základě vlastní umělecké frustrace. Viděla jsem, že umělci k věcem, které podle mě fungují na objektivistických principech, přistupují často moc vágně. Přišlo mi, že si určitým způsobem myjí ruce nad zásadami kompozice, které jsou (troufám si tvrdit) z neuroestetického hlediska univerzálně platnými způsoby komunikace. Začala jsem se ptát, jak je možné, že se všichni pořád oháníme metafyzikou, ačkoli za funkčnosti některých vzorců pravděpodobně bude něco hmatatelného. Řekla jsem si: Podívejme se na to optikou dnešní doby! Proč se pořád ohánět metafyzikou, když máme exaktní vědu a technologie, které nám umožňují věci změřit? Už přece nejsme v 19. století. Nemusíme hádat. Právě to působilo na způsob mého myšlení jako rozbuška. Alibistická vágnost umělců mě – s od-

puštěním – vysloveně nasírala. To, že tvůrce vlastní nekompetentnost a neschopnost artikulovat záměr schovává za subjektivismus, mě hodně dráždilo. Říkala jsem si, že určité principy přece musí být dokazatelné, že musí být uchopitelné a že k tomu už máme aparát, a to aparát vědy. Takže jsem začala pociťovat potřebu tyto světy propojit... Aspoň částečně se to přetavilo do mých pozdějších výzkumů, zejména od doktorandského studia dál.

A vzpomenete si, kdy jste si u své práce řekla, že už má parametry uměleckého výzkumu, nebo že by to mohlo jít touto cestou?

To bylo určitě až ve chvíli, když jsem začala studovat doktorský studijní program. Až tehdy jsem si říkala, že to, o co se snažím, je potřeba v něčem ukotvit, metodicky uchopit. Já nevím... Připadalo mi, že to prostě nemůže být jen analýza projektu, který jsem sama udělala, a hrabání se ve svých vlastních sebeinterpretacích. Řekla jsem si, že prostřednictvím komparace jednotlivých projektů práci zaměřím na problém, jak je vnímá publikum. A to už začalo vykazovat parametry uměleckého výzkumu. Zaměření na sebe sama nahradil fokus na komunikaci díla s recipientem. Myslím, že to bylo až v prvním, možná v druhém ročníku doktorského studia.

A bylo doktorské studium už tehdy zaměřené tím způsobem, že se reflektovaly principy uměleckého výzkumu?

Ne, nebylo. Určitě ne... ale já jsem člověk, který je zvyklý, že když není cesta, není žádný problém si ji udělat, najít nebo prozrazit. Často to беру jako normativ. To, že

se – dejme tomu – absolutní většina mých spolužáků touto cestou nevydala, pro mě nepředstavovalo žádnou překážku. Řekla jsem si, že to prostě zkusím, protože způsob, jakým jsem tehdy začala o věcech uvažovat, se klasickému humanitně vědeckému tradičnímu pojetí vzpíral. A zároveň jsem si řekla, že to nevádí. Razím teorii: „Jaké si to uděláš, takové to máš.“ A nebyl to problém. Přinejmenším mě nikdo neblokoval, nikdo mi cestu, kterou jsem chtěla jít, nemařil. Byla sice neprobádaná, ale nebylo tam napsáno ZÁKAZ.

Odkud jste ke svému bádání čerpala informace? Nebo nějaké zdroje inspirace?

Ze začátku to stálo absolutně na intuici, nebudu lhát. Jako první literatura mi byla doporučena kniha *Artistic Research* od Miky Hannuly. Finové to mají celkově pěkně pokryté a rozpracované... Téma uměleckého výzkumu se později začalo rozpitvávat na mezinárodních divadelních konferencích IFTR. Existují tam k tomu *working groups* (pracovní skupiny), kam jsem se dostala. Bylo zajímavé konfrontovat se se skandinávským prostředím, kde je ten pojem už etablovaný. Najednou se člověku uleví... Možná to zní nafoukaně a já se tady nechci rouhat, ale člověk se tam jaksi uklidní. Má srovnání, jak je na tom ve výzkumu on, porovná svou metodologii s tím, jak to dělají lidé o pár stovek kilometrů severněji... a řekne si: „Vždyť je to všechno legitimní, vždyť je to všechno v pořádku! Nedělám nic scestného.“ Občas jsem tam měla dokonce pocit, že spoustu věcí jsem uchopila pregnančněji než mí kolegové. Víceméně mě to uklidnilo a zároveň i inspirovalo.

Když se začnete věnovat nějakému tématu, něco vás zaujme, je možné odlišit, zdali je ten prvotní zájem umělecký, nebo už má člověk pohled zaměřený vědeckým způsobem?

U mě je prvotní pohled čistě umělecký. Po fúzi vědy a umění sahám v případě, že jsem nucená svoje umělecká východiska konceptualizovat. A to se děje zejména v rámci mých pracovních závazků. Je to utilitární. Jsou to poznatky, které lze aplikovat na širší skupinu. Ale pro mě je základním tématem člověk. Mě zajímá člověk. Člověk, s nímž pracuji – performer, ale i člověk, který je potom s performerem v přímé komunikaci, tedy recipient. A když přemýšlím o těchto dvou věcech, myslím primárně jako člověk o člověku. Myslím víc umělecky. Analytická reflexe vlastní práce a schopnost vytěžit z ní víc než jen uměleckou skutečnost se přidává až později. To je až sekundární rovina. Nedělám umělecké projekty proto, abych něco vyzkoumala. Právě naopak.

Takže vědecká metoda nebo uplatnění nějakých vědeckých principů vám slouží k tomu, abyste vytvořila lepší umělecký projekt?

Spíš to legitimizuje moji taktiku při tvorbě samotného díla. Ono to pramení z úplně obyčejné věci: Často mám pocit, že se při prezentaci svého, tedy našeho (!) díla – protože já tvořím většinou v kolektivu – setkávám s velice abstraktním přijetím. Často je polarizované, buď absolutní přijetí, nebo absolutní odmítnutí. Argument, který jsem často slyšela, zněl: „Nerozumím, nechápu!“ Byl to leitmotiv, který mi pořád zněl v uších.

A já jsem na to říkala: „Dobrá, tak se podívejme na to, proč tomu ten člověk nerozumí a čemu nerozumí.“

Pro doplnění – teď mluvíme o tvorbě divadelního souboru D'Epog?

Přesně tak. Já jinde netvořím. To mám v podstatě jako zásadu... takový osobní manifest. Tvořím v rámci této skupiny. (Tedy když se nebudeme například o grafickém designu, ale mluvíme o mojí umělecké základně v performativním umění...) Ve chvíli, kdy člověk začne vycházet vstříc požadavkům recipienta a řekne si: „Dobrá, podívejme se na to, proč mi nerozumíš, jak na tebe fungují komunikační vzorce, respektive proč nefungují, nebo proč na někoho fungují, a na tebe nefungují...“ Když se začne ptát: „Co můžu udělat jinak? Co bych měla dělat jinak? A jak to, že něco je u diváka kódováno takovým nebo onakým způsobem?“, dostává se tak vlastně k výzkumu recepce. Takže vlastně ano... Moje motivace pro výzkum spočívá v otázce, proč určitý člověk něco přijme, jak to přijme, a proč jiný ne. A jak mu v tom pomoci.

Dalo by se říct, že je to motivované i snahou pochopit diváka a najít k němu cestu?

Myslím si, že tvůrce-profesionál by měl být schopen tvořit tak, jak si sám vybere. Ne že je na něco odkázaný jen tím, co ví. Měl by ovládat široké spektrum výrazových prostředků a podle toho, co chce artikulovat, by si z něj měl vybrat ten či onen prostředek. To si myslím...

A s ohledem na tuto premisu si říkám, že je mojí povinností rozšiřovat spektrum vlastní výrazovosti. Právě proto zkoumám, jak konkrétním způsobem vystavená situace funguje, na koho funguje... Je to taková „challenge“ mým vlastním profesním kompetencím. Když zjistím, jak určitý kód komunikuje, a ovládnou ho, můžu ho pak negovat, můžu ho rozvíjet... Takže je to způsob, jak rozšiřovat vlastní výrazový aparát.

To už jsme u toho, k čemu to člověku může sloužit. Úplně laicky bych se zeptala, jak člověk tento typ reflexe konkrétně dělá? Jestli si třeba vedete pracovní deník?

Popíšu vlastní praxi. Východiskem je téma... Tedy něco, co mě bolí, trápí... vždycky říkám, že téma je něco, co vám večer nedá spát, ale zároveň to, kvůli čemu se ráno budíte. Je to něco vnitřně naléhavého. Prvních šest let – prvních šest sezon D'Epogu – jsme témata artikulovali velmi výrazně v rámci dramaturgie prostoru. Dělalí jsme z nouze ctnost. Nedisponovali jsme vlastním divadelním prostorem, a tak jsme naše věci zasazovali do specifických urbánních outdoorů, někdy indoorů, industriálních zón... Každopádně nešlo o site specific ve smyslu „najdeme zajímavou lokalitu a rozsvíťme jí!“. Právě naopak. Měli jsme nejdřív pojmenované téma a následně našla režijní koncepce jeho odraz v prostorovém rozhraní, a to ve vztahu auditorium–jeviště. Začala jsem experimentovat s rozvržením prostoru: to, kde divák sedí a z jakého úhlu se dívá, determinuje, co vidí. No a to, co vidíš, zase determinuje, co si z toho poskládáš a jak to interpretuješ. Rozhoduje to o samotném díle. Při experimentování s prostorem jsou mým pracovním podkladem v podstatě skici. Výtvarné

věci. Můžu to nazvat režijní knihou, ale je to vyloženě vizuální záležitost, kde je spousta odrážek, poznámek, citátů a k tomu bezpočet skic, kresbiček... Vypadá to jako ručně kreslený komiks. To je můj způsob uvažování o čase a prostoru...

No a potom jsem si řekla: dobře, podívejme se na to, jak recepce funguje nejen u jednoho díla, ale u více děl. V rámci doktorandského výzkumu jsem udělala tři projekty a všechny měly stejné téma. Recyklovali jsme je, ale pokaždé jsme pro něj vytvořili odlišné prostorové situace a zkoumali jsme, jaký mají vliv. *Di_sein*, to byl inscenační tvar, který pojednával o vytráčení divadla. Byl založený na testování Artauda, respektive na negaci arény. Deset performerů obklíčilo diváky, kteří byli uprostřed na jakési pagodě. V prostoru se nenacházely žádné židle. Nikdo neměl dopředu jasně daný kód, jak se má v obrovské, sto metrů čtverečních velké hale chovat... a zkoumali jsme, jak to funguje. Žádný divák neměl šanci vidět to, co vidí kdokoliv jiný. Každý si skládal svoji vlastní montáž.

Později jsme tento tvar negovali a místo tvaru, kde chybělo hlediště, jsme udělali tvar, kde chybělo jeviště. *Ninivea* byla inscenace zasazená do městského plaveckého bazénu Za Lužánkami. Hlavní stagi bylo auditorium, obrovská divácká tribuna. Člověk tam přišel, měl nějaká očekávání: „Hm, na té vodní ploše se odehraje velké drama!“ A my jsme tu vodní plochu, kam si každý automaticky projektoval jeviště, ignorovali. A to až do závěrečné situace, kdy do prázdného bazénu spadla počítačová myš a vytvořila na hladině kruhy. Tím jsme vlastně ilustrovali metaforu „strhnout pozornost do vlastních řad“. Otestovali jsme si, jaké to je, když chybí jeviště.

No a potom přišel tvar 121, který jsme umístili do bývalého železničního depa Malá Amerika. Tam jsem motivy, situace a doslovné recykláty z prvního i druhého tvaru nakompirovala v identické podobě vedle sebe. Akorát jsem je vsadila do tradičního, kukátkového modelu. Divák se tedy díval na stejné věci, jen mu byly naservírované explicitně. Nedalo se jim uniknout. Percepční fokus byl jasný. Akcent na jevišti také jasný... a najednou se ukázalo, že tato inscenace lidí nejméně dráždí. Byla vnímaná jako nejradikálnější. Říkala jsem si: jak je to možné? A na základě toho člověk vlastně přijde na to, že pokud má divák od tvůrce jasně stanovený fokus, určité interpretaci se prostě nedá uniknout.

Kde je prostorová svoboda, tam je i interpretační svoboda. Každý z nás si ale volí lehčí cestu a vybírá si příjemnější interpretační variantu. Situace, které byly latentně přítomné i v *Di_seinu* a v *Ninivei*, rezonovaly a výrazně se polarizovaly až v 121. A takhle komparativně poskládané vedle sebe mi tyto případové studie začaly dávat smysl. Začala jsem je porovnávat, začala jsem to kódovat v behaviorální psychologii a kognitivních vědách. To byla první část výzkumu. Pořád mi to ale připadalo poměrně vágní. Neukotvené, ale vágní! Vysvětlilo se to až ve chvíli, kdy už jsem měla pár let po absolvování PhD., a to díky kolegovi Honzovi Motalovi. Dal mi moc pěkný tip! Propojil nás s Ústavem biomedicínského inženýrství VUT, tedy s lidmi, kteří se věnují vyvíjení algoritmů a mají na to patřičně vybavené laboratoře, aspoň pokud jde o monitorování funkcí mozku a biosignálů... Zároveň jsme se v projektu spojili i s HUMELab – což je vlastně laboratoř pro experimentální psychologii. To jsem si řekla: „No tak fajn! Zkusme exaktně změřit, jaký má určitá informace vliv na recipienta. Vytvořme si laboratorní podmínky,

připojme performeru k měřiči biosignálů, připojme i recipienta, vytvořme si čistou laboratorní situaci, kde nemáme zvukové a pohybové ruchy, a nechejme tyto dva lidi na sebe vzájemně působit... (Začínali jsme totiž bez textu.) Jen působit! Energeticky. A ověřme, jestli a na základě čeho vzniká v jejich komunikaci nějaká symbióza.“ A tímto způsobem se ověřoval energetický trénink performerů D'Épogu. To je něco, co jsme v rámci trvání souboru vyvíjeli asi devět let. Souvisí to s technikami Michaila Čechova, souvisí to s konceptem herce jako atleta duše, kterého prorokoval Artaud... Je to trénink, při němž se performer snaží pracovat se svým vyzařováním a emocemi stejně exaktně, jako když choreograf pracuje se svalstvem a pohybovým ústrojím. V D'Épogu na to máme v podstatě ustálený arzenál asociací a fyzických center. Každému centru je přiřazená určitá kvalita, určitá barevnost a forma vyzařování, která, jak se na zkušebně ukázalo, generuje určité jednání. Všechny tyto nehmotné metafyzické procesy u nás mají, dalo by se říct, až hmatatelný základ. Všechny tyto „abstraktní“ věci si v imaginační verbalizujeme a přiřazujeme jim konkrétní kvality. Tak vznikla sada cvičení, díky nimž byli performeré po čtyřech pěti letech schopní kdykoliv, na lusknutí prstů, ovládat svoje energetické vyzařování. Stalo se to základem naší tvorby. Práce s energiemi je způsob, jakým generujeme situace. Zdálo se mi, že to není něco, co by stálo na vodě, a tak jsem si řekla: „Ověřme, že to tak opravdu je!“ A z toho vznikl další výzkum, kdy jsme skutečně měřili a porovnávali biometrická data čtyř performerů během toho, kdy provádějí stejný kód. A ukázalo se, že synchronicita je tam obrovská... že je to zkratka tak. Že tak, jak můžeme objektivizovat kontrakce svalů nebo rychlost pohybu našich nohou, podobně dokážeme objektivizovat i způsob

energetického vyzařování. To byl první krok. V tom se nám potvrdilo, že energetický trénink není pavěda, ale dejme tomu metoda, kterou se dá naučit a předat někomu jinému. Potom následoval druhý krok, kdy jsem si řekla: „Podívejme se na to, do jaké míry to funguje, co se týká komunikace. Platí, že když budu jedním kódem komunikovat s pěti diváky, dostanu od nich podobnou zpětnou vazbu?“ A to už jsme se velkou oklikou dostali k tomu, že jsme se na bázi biosignálů snažili ověřit zpětnovazebnou autopoietickou smyčku, což je termín, který začala používat Erika Fischer-Lichte. Jde o jakousi základní premisu divadelní komunikace na základě ztotožnění se.

Jen pro upřesnění. To, o čem mluvíme, teď bylo obsahem vašeho společného výzkumu v rámci projektu TAČR?

Přesně tak.

A vznikla z toho metoda, kterou může uplatňovat každý?

Přesně tak. Mě na tom primárně zajímala kvalita mých performerů [smích]. A zároveň způsob, jakým dokážou komunikovat a jestli dokážou v divákovi něco probudit... A to jsme byli u persvaze. No a moje kolegy začaly zajímat mechanismy komunikace. Vznikla z toho knižní publikace, elektronická příručka, která je o tom, jak to celé kultivovat. Jmenuje se to *Umění persvaze*, to znamená účinek přesvědčování. Je to něco, co moji kolegové psychologové, ale i z oblasti biomedicínského inženýrství považují za užitečné v rámci třeba uplatnění na školení

manažerů, vedoucích pracovníků, lidí, kteří potřebují komunikovat s týmem a předávat někomu názor, který je přenositelný, komunikovatelný a podobně. Ta příručka není zaměřená na divadlo, ale věnuje se způsobům tréninku kompetencí persvaze. Je pro lidi, kteří jsou například na manažerských pozicích.

Ale nevzniklo by to, kdyby tam nebyl ten umělecký vklad?

Ne. Ne... Bylo velmi zajímavé sledovat, jak moc skepticky k tomu celému přistupovali kolegové z oblasti psychologie, ale právě i ti inženýři z VUT. Netušili, o čem jim to vyprávím. Neuměli si představit, že někdo na lusknutí prstů dokáže aktivizovat svou mentální výbavu a působit na člověka, který sedí naproti němu, aniž by cokoliv řekl a jakkoliv se pohnul, a nějakým způsobem v něm vyvolat kýženou emoci. Bylo to velmi zvláštní... Nejdřív bylo třeba dokázat, že je to vůbec možné. Výzkumu předcházela rok experimentů. My jsme ty lidi pozvali na zkušebnu a oni se chodili dívat, jak ten náš energetický trénink vypadá. A potom jsme dělali sérii měření v rámci performativní situace. Herci i diváci byli na večerním představení napojení na přenosná zařízení. Nebyli jsme v laboratorních podmínkách a snažili jsme se porovnat synchronicitu naměřených dat. Nebo asynchronicitu... To znamená, kdy jsou vzruchy společné, kdy je tam ambivalentní vztah a podobně. Takže jsme dělali sérii předběžných měření a zjišťovali jsme, co nám komunikuje, co nekomunikuje, co s čím komunikuje a proč. Do laboratorních podmínek jsme se pustili až potom, protože na začátku panovala z jejich strany velká nedůvěra. Pro kolegy mimo divadlo byly ty

věci příliš abstraktní, příliš neuchopitelné. A o to víc byli překvapení, když to začalo generovat určité vzorce.

To zní naprosto fantasticky. Člověk si umí představit, že určitý typ jednání v divákovi vyvolá emoce, ale že to jde ovlivnit do té míry, že je to konkrétní typ emoce, zní skoro neuvěřitelně.

Tak samozřejmě nemám velký vzorek. V souboru mám pět performerů, z toho jen čtyři byli vybráni jako vzorek pro měření. Víc performerů zkrátka nemám, a tak nebylo ani na kom dalším testovat. A ke všemu poslední fáze výzkumu probíhala už během pandemie. Takže i kdybychom chtěli, nemohli jsme to testovat na velkém publiku. Pokaždé šlo o strašně malé vzorky. Takže ano... máme tam jisté anomálie. Ale projevilo se několik parametrů, které jsou objektivizovatelné: synchronicita dechu, způsob vyzařování kódu agrese... Jednoduše se objevilo až moc společných jmenovatelů na to, aby to bylo možné považovat jen za náhodu.

Máte ambici tím, co děláte v rámci svých uměleckých nebo uměleckovýzkumných aktivit, nějak ovlivňovat realitu, která nás obklopuje?

Absolutně. Mám pocit, že všichni – absolutně všichni, se oháníme tím, že umění je tu proto, aby něco měnilo... že měnit MUSÍ... Já si nemyslím, že musí něco měnit, ale že musí mít tu ambici. Imperativ, že umění musí něco měnit, už zavání násilím a totalitním modelem manipulace. Na to si netroufám. Nechci se do toho pouštět. Věci, které dělám, dělám

proto, abych si jednou mohla říct, že jsem ten čas, který mám vyměřený, nepromarnila... že jsem se snažila něco změnit. V sobě. Primárně. Až potom v lidech, kterými se obklopuji na zkušebně – spolupracovníky, nejbližšími lidmi, skrze něž artikuluji sama sebe. To je mimochodem absurdní paradox režie: člověk, který používá jiné lidi k tomu, aby artikulovali jeho myšlenky, a jejich prostřednictvím vlastně působí na svět. (Je to pro mě eticky absolutně na hraně, ale už jsem se s tím smířila.) Já se nějakým způsobem snažím měnit realitu tím, že utvářím realitu vlastní. Nesnažím se měnit to, co je, ale nabídnout alternativu. Variantu. To je pro mě způsob, jak existovat... možná utopický, ale nám to funguje. Pořád říkám, že D'Epog není divadlo ani performativní uskupení, ani práce, ale je to způsob života a existence sedmi lidí, kteří se rozhodli konstituovat realitu. Nesoupeřím s tou, která existuje – určitým způsobem ji nechávám plynout a nabízím vlastní řešení. A pokud chce člověk působit směrem ven, tak musí v první řadě pochopit, jak a jestli to vůbec jde. Právě v tom nám hodně pomohla ta měření. Já jsem například byla schopná v rámci energetického tréninku detekovat kvalitu energetického nastavení performerů a nějakým způsobem odstupňovat jejich slabé stránky. Dejme tomu, když byli tři performeři vybuzení na určité frekvenci stejně a jeden člověk byl energeticky níž, viděla jsem to. Ono se to vlastně hned odrazilo i na biosignálech performerů, a ty by se potom zákonitě odrazily i na recipientovi... Čili měření mi dalo velmi důležitou zprávu o tom, že jsem na dobré cestě, ale viděla jsem, kde máme rezervy.

Vy jste na JAMU vědecko-výzkumná pracovníce. Jak to máte s reflexí vlastní umělecké práce? Je pro vás zdrojem vědeckého bádání? Jak se ty věci v celku vlastního díla propojují?

To je dobrá otázka. Nevím, jestli na ni umím i odpovědět. Já jsem v jednu chvíli, před dvěma roky, přestala číst vědecké knihy. Kdysi jsem byla ponořená do neuroestetiky, kognitivní psychologie atd. Dnes víceméně čtu beletrii. Je to možná smutné, ale je to tak. A necítím se kvůli tomu provinile. Dokonce si říkám, že je to tak v pořádku. Teď je asi prostě čas zase čerpat dejme tomu z reality nebo ze způsobu, jímž reflektují realitu jiní umělci okolo mě, hlavně spisovatelé nebo výtvarníci. To jsou pro mě velké prameny inspirace. A kdo ví, možná mě potom napadne způsob, jak ukotvit to, co jsem z nich načerpala, ve vlastním vědeckém bádání. Já se ale primárně necítím být vědcem. Necítím se být výzkumníkem. Cítím se být tvůrcem, který ale chce být uvědomělý natolik, aby věděl, jak tvoří, proč tvoří, a který si je vědom toho, jak může jeho tvorba působit navenek. To znamená, že zkoumám vlastní tvorbu, abych nebyla ignorant, aby mě nevedla jen intuice. Mám pocit, že postupy, které nabízí současná věda, jsou něco, po čem můžu sáhnout, abych věděla, jak funguje umění kompozice času, prostoru. Učí mě to práci s živým materiálem... protože mojí matérií je živý člověk. Já de facto tvaruji pět performerů, aby oni potom tvarovali diváka. Neříkám publikum! Žádnou masu... Říkám „diváka“, ergo jednotlivce. Mně vědecký přístup dává jakoby kompetence. Neumím si představit nic tristnějšího než režiséra – průmyslového analfabeta, režiséra, který je slepým (možná jednookým?) vedoucím slepých. To je strašně málo! To je pro mě prostě etický kolaps. Nepřípustná věc. Když

něco po někom chci, musím si být jistý, že vyžadují dvakrát třikrát víc od sebe! Proto je pro mě otázka výzkumu etickou otázkou. Potřebuji si určité věci ověřit, poznat, vědět. Jinak nemám právo je požadovat po někom jiném. A už vůbec nemám právo na druhém živém dospělém člověku experimentovat jen tak nazdařbůh bez jakékoli expertizy. Proto se snažím jakékoli nebezpečné oblasti, do nichž se na zkušebně pouštíme (často pracujeme s extrémami, a to výraznými extrémami), ukotvit v teorii, v analýze. Předvídám tím jak nejhorší, tak nejlepší možné scénáře. Učím se z historie performativního umění. Prostě se podívám, jak to dělali lidé přede mnou, a když tento materiál vyčerpám, tak si můžu pozvat na pomoc třeba neurovědy.

K čemu vlastně může podle vašeho názoru umělecký výzkum sloužit? A zajímalo by mě to ve dvou rovinách: k čemu může sloužit obecně, a pak ta osobní rovina, k čemu umělecký výzkum využíváte vy, jakým způsobem slouží vaší práci?

Vždycky má velmi silné propojení na pedagogický směr konkrétního umění, konkrétního média. Těžko se mi to ale generalizuje. Většinou se uměním lidé snaží být si vzájemně nápomocní. Ať už jde o otázku jeho využití v rámci práce s komunitami, nebo o umění na pomezí aktivismu... ale to není můj případ. Myslím, že do těchto vod nespádám. Minimálně prozatím. Ne že by mě to, co ze mě jako z „výzkumnice“ vypadlo (a co se zdá užitečné pro lidi, kteří potřebují být přesvědčiví v tom, co tvrdí ostatním, pro vedoucí týmu, pro marketing, pro manažery, pro vedoucí pracovníky), osobně zajímalo, ale ukazuje se, že jistá uplatnitelnost na této trajektorii je. Nedávno mě kolegové z vý-

zkumu TAČR upozornili, že naše publikace je celkem dobrý manuál pro lidi, kteří mají třeba politické ambice a potřebují svoji agendu komunikovat směrem k voličům nebo k lidem ve straně. Je to samozřejmě silný mocenský nástroj. Působení – persvaze – je spojeno s mocí. Režie je taky spojená s mocí. Takže ty paralely nejsou náhodné. Zdá se, že to je asi to, co vzniklo z posledních dvou tří let mojí výzkumné práce. Nevím, jestli je to užitečné pro společnost, ale minimálně se ukazuje, že to jde. Pro mě, jak jsem už odpověděla v předchozí otázce, je to etický závazek k lidem, s kterými pracuji. Ti lidé nejsou žádní pokusní králíci a já potřebuju vědět, co s nimi dělám. Potřebuju jim zaručit určité bezpečí, garantovat nějakou bázi... Když už od nich tolik chci, tak abychom věděli, proč a kam nás to asi povede. V rámci D'Epogu to z nás zároveň dělá i lepší pedagogy. Snažíme se razit přesvědčení, že nemáme žádnou metodu a že to, co děláme, nejsou žádné sektářské postupy. Je to absolutně objektivní, chladná kompozice času a prostoru. Lektorujeme to na workshopech, máme k tomu různé master-classes... Výstupy z mého výzkumu nám ukázaly, v čem to funguje, v čem to nefunguje a kde máme možnost jít ještě dál. Ukotvilo to naši pedagogickou práci.

Takže ten první impulz je vždycky umělecký? A pak se přidává při nějakém zpřesňování třeba to výzkumné nebo badatelské hledisko?

Nechci to moc zjednodušit, ale zjednoduším to. Vědecké hledisko je vždycky až takovým trucovitým gestem. Když mě něco jako umělec vyloženě rozčílí, popudí a nemám na to dostatečně pregnantní odpověď, kterou artikuluji v umění, tak jsem naštvaná, ura-

žená, rozzlobená. A pak si řeknu: „Jak to že ne?! Dokážu vám to na jiné bázi!“ Já si totiž myslím, že umělecké dílo se musí obhájit bezprostředně v prostoru a v rámci času svého trvání. Jinak už nemá smysl o něm diskutovat. Když se neobhájí v době svého trvání, tak se zkrátka neobhájí vůbec. A pak je tvůrce v debatách vyzýván, aby dílo vysvětlil, aby ho legitimizoval, aby ho opodstatnil, a je svým publikem, které se dožaduje nějakého smyslu a jeho verbalizace, často až agresivně napadán... tak to jsou přesně ty situace, kvůli nimž si člověk řekne: Dobrá, tak já vám to teda dám! Podívejme se na to exaktněji, v rámci paralelního výzkumu. Předložím vám důkaz. Ale ne v umění, protože umění nelze takovými věcmi kontaminovat. (Tedy aspoň já si myslím, že si to nezaslouží.) Umělecký výzkum není předsazená ani aposteriorní linie tvorby. Je to paralelní linie. Umělecký výzkum vzniká vedle díla. A tak ty odpovědi na invektivní a příliš popuzené otázky publiku jakoby z trucu nabídnu.

Můžu to chápat tak, že umělecký výzkum doplní nebo vytvoří nějakou další osu, další úroveň, na které je možné o daném díle komunikovat?

Přesně tak. Nechci tvrdit, že je to pandán, ani že jedno dokazuje druhé a druhé podporuje první. Ty věci ale jsou provázané, paralelní. Prostřednictvím výstupu z uměleckého výzkumu, jehož základem bylo dílo, můžou lidé, kteří o umění nemusejí ani zavadit a pro které může být umění irelevantní, vnímat určité hodnoty a získat přístup k poznatkům a nečekaným souvislostem.

Andrea Buršová

Andrea Buršová (* 1982) je česká herečka, zpěvačka a vysokoškolská pedagožka.

Studovala na Masarykově gymnáziu v Příboře, Herecké škole ve Zlíně a brněnské JAMU v Ateliéru činoherního herectví prof. Niky Brettschneiderové. Nejvíce ze všeho se cítí být herečkou, ale miluje šanson a poezii a učí herectví na brněnské JAMU. Hned po absolutoriu v roce 2006 nastoupila do hereckého angažmá v Divadle Husa na provázku, kde setrvala až do roku 2014, kdy se stala členkou souboru Švandova divadla v Praze na Smíchově.

V roce 2012 vydala písňové album s názvem *Nůž na ticho*. Na albu spolupracovala s hudebním skladatelem a klavíristou Zdeňkem Králem a se smyčcovým kvartetem Indigo Quartet. V hudebně-dramatické performanci nazvané *Vlnobítí Andrey Buršové* (s premiérou 24. února 2017 ve Švandově divadle) nabízela autorské písně obohacené o divadelní dialog, v němž se smazávala hranice mezi mluveným a zpívaným slovem. Pro tyto účely vytvořila imaginární postavu Doktorky, což je světaznalá, velice sebevědomá odbornice na divadelní a písňovou tvorbu, do níž se Andrea klaunsky „převtěluje“ také v průběhu svých koncertů a jiných autorských performancí.

V roce 2016 absolvovala Andrea Buršová doktorské studium na Divadelní fakultě JAMU s disertační prací, která vyšla knižně o dva roky později v edici JAMU pod názvem *Herečka Nika Brettschneiderová v exilu aneb Portrét divadla Theater Brett do pádu „železné opony“*. Nika Brettschneiderová byla

herečka, režisérka, vysokoškolská pedagožka a spoluzakladatelka Theater Brett, která zemřela v roce 2018 ve věku 67 let. S jejím odchodem ukončilo definitivně svoji činnost také Theater Brett, jemuž věnovala valnou část svého života a tvůrčí energie. Tato významná divadelní osobnost Andreu Buršovou zásadním způsobem pedagogicky ovlivnila. Z potřeby zdokumentovat její uměleckou činnost a vzdát poctu její práci Andrea Buršová začala historii divadla sepsávat a následně strávila několik let bádáním. Kniha vyšla půl roku po smrti Niky Brettschneiderové a pro Andreu Buršovou se tím uzavřela jedna dlouhá a významná pracovní etapa. Zároveň jí doktorská práce otevřela dveře i k pedagogické práci a od roku 2018 působí na Divadelní fakultě JAMU jako pedagožka v Ateliéru činoherního herectví společně s Igorem Dostálkem.



Foto Alena Hrbková

Rozhovor s Andreou Buršovou 20. dubna 2022

Zajímají mě umělci, kteří se věnují badatelské činnosti, proto bych se chtěla zeptat, jestli jste se setkala s pojmem umělecký výzkum, případně kdy, a jak tomu pojmu rozumíte?

Umělecký výzkum? Já jsem na doktorské studium nastoupila bez předchozí, řekla bych hlubší teoretické průpravy. Jako vystudovaná herečka jsem neměla „zas až takové“ teoretické zázemí. V podstatě jsem moc nevěděla, do čeho jdu. Vedla mě ale obrovská touha zpracovat téma, které se mi stalo vlastním, které mě inspirovalo natolik, že jsem se do něj naprosto propadla, což bylo jenom dobře pro práci samotnou. Ta touha mi otevřela dveře právě na půdu onoho uměleckého výzkumu. Postgraduálně jsem začala studovat na JAMU v roce 2009. Učila jsem se, jak vědecky zkoumat a zpracovávat téma, které se týkalo divadelního umění. Mým cílem bylo zmapovat vývojovou cestu vídeňského Theater Brett. V té době jsem byla dost zaměstnaná jako herečka v Divadle Husa na provázku, kde jsme často pracovali v režimu i tří směn denně. Se studiem mi do rozvrhu dne přibýlo něco jako „čtvrtá směna“. Tím pádem jsem neměla tolik času na hlubší samostudium v určitých odvětvích, která se mi nabízela, a spoléhala jsem spíš na vlastní bystrost a jakýsi přirozený postřeh v rámci seminářů a předmětů, které jsem navštěvovala. Naučila jsem se ale o tématech přemýšlet, ptát se, reflektovat a dohledávat potřebné informace. Od začátku jsem si na-

cházela vlastní cestu psaní a bádání, nejdříve intuitivně, a poté už i podle návodu a rad pedagogů. V podstatě jsem šla jako beran za napsáním té práce, za zpracováním svého tématu. A co bylo na cestě, to jsem přijímala a snažila se té práci dát všechno, co jen šlo. Snad se to dá nazvat uměleckým bádáním.

A jak jste našla své téma, nebo jak si ono našlo vás?

Skrze paní profesorku Niku Brettschneiderovou, do jejíhož ateliéru jsem v roce 2002 nastoupila coby posluchačka herectví. Tenkrát učila společně s režisérem Vladimírem Kelblem. Byla to výborná herečka, úžasná pedagožka, režisérka a vůbec všestranná divadelnice. Nám studentům otvírala obzory v nejrůznějších oblastech divadla a ráda nás brávala, když vyšel čas, do svého divadla ve Vídni. Do Theater Brett, které založila s manželem Ludvíkem Kavínem. Poprvé jsem jejich divadlo navštívila roku 2003 a tam to také začalo! Tehdy jsem opravdu jako Alenka v říši divů procházela prostory divadla, které mě nesmírně zajímalo. Bylo to takové divadlo studiového typu pro 90 lidí. Jak jsem se pak dozvěděla, vybudovali ho vlastníma rukama ze staré továrny na nábytek. A protože jsem se nepřestávala ptát, postupně se mi začala rozkrývat historie jeho vzniku. Fascinovala mě silná vůle a odhodlání dvou lidí, kteří podepsali Chartu 77, ještě téhož roku byli

nuceni odejít do exilu a tam, ve Vídni – už po těch šesti letech, po období kočování, kdy cestovali se svými divadelními kusy po různých zemích západní Evropy – vystavěli v roce 1984 Theater Brett. Chtěla jsem se dozvědět víc, jezdila jsem do Theater Brett i nadále po absolutoriu na JAMU již za mého „provázkového“ hereckého angažmá. A jednou, když jsem se zas srandovně rozčilovala nad tím, že o tak úžasném divadle ještě nebylo nic napsáno, si Nika Brettschneiderová potáhla z cigarety – byla vášnivá kuřačka – a svým vyrovnaným klidným hlasem řekla: *Napiš*. Do měsíce vznikl z tohoto impulzu plán neboli nápad přihlásit se na doktorské studium na JAMU. Pak proběhly přípravy, odevzdala jsem koncept a v roce 2009 jsem byla ke studiu přijata s tím, že opravdu napíšu publikaci o Theater Brett, která bude založena na skutečných událostech. Věděla jsem, že chci sepsat výpověď o tomto divadle. Zajímalo mě životní příběh jeho zakladatelů, Niky Brettschneiderové a Ludvíka Kavína, a všechny skutečnosti s tím spojené. Nejprve jsem si umanula zaznamenat historii celého období existence Theater Brett, ale pak jsem to musela nutně zúžit, abych se vyhnula povrchnosti. Nakonec jsem se vrhla do zpracování prvních třinácti let, od jeho vzniku roku 1977 do pádu železné opony roku 1989.

Když jste si sama pro sebe definovala svůj záměr při psaní knihy, váš zájem byl spíš umělecký, nebo spíš vědecký?

Já bych řekla, že ten úplně prvotní zájem byl lidský. Vznikl opravdu z hlubokého přání, aby tady byla publikace, z níž se ostatní budou moct dozvědět o divadle, o kterém toho do té doby nebylo moc napsáno, skoro se

o něm nevědělo. A přitom pro mě to bylo něco úchvatného! To, že vzniklo v exilu divadlo, které založili dva Češi jenom proto, že chtěli dělat svobodné divadlo ve svobodné zemi! To byl ten první impulz, za kterým jsem se rozběhla. Myslím si, že i na vědeckém poli to má svůj smysl. Můj školitel, pan profesor Cejpek, se vyjádřil tak, že je touto prací zaplněno jakési bílé místo na mapě týkající se československého divadelnictví v zahraničí v daných letech. Pro mě osobně kniha zůstává inspirativní a věřím, že může být v přístupech k divadelní tvorbě inspirací i pro ostatní.

A dokážete říct, v čem se váš badatelský přístup odlišoval třeba od teoretiků umění? Jaká to má specifika, když bádá umělkyně?

To myslím pěkně vyjádřil pan profesor Plešák, který psal oponentský posudek mé práce. Já si ho dovolím citovat, je to tady na zadní straně knihy: „Andrea Buršová jako herečka uplatňuje při analýzách herectví Niky Brettschneiderové svůj vlastní dar vnitřně hmatového vnímání (Oskar Zich), které jí umožňuje motivačně pochopit a vyjádřit smysl použitých výrazových prostředků a akcí lépe (přínejmenším jinak), než by to dokázal divadelní teoretik.“ Už jsem řekla, že jsem ke svému bádání přistupovala zpočátku velice intuitivně. A pak se ukázalo, že tu svou intuici budu ještě potřebovat, a to když vznikala struktura celé práce a já jsem měla k dispozici různě obsáhlé hromádky sebraného a sepsaného materiálu k jednotlivým kapitolám, lépe k charakteristikám a rozborům jednotlivých inscenací. Velmi záleželo na množství a kvalitě materiálu, který jsem dohledala hlavně v archivu Theater Brett a který jsem měla k ruce při rozborech. Neustále to

pro mě byla cesta hledání. Na jednu stranu jsem pracovala s tištěnými dokumenty, které patřily minulosti, a na druhou stranu jsem měla neustále přístup k živým rozhovorům se zakladateli divadla, a dokonce s jejich bývalými spolupracovníky. A tady ty dva zdroje, ať už psané dokumenty vztahující se k době, místu a konkrétní inscenaci, anebo přítomné rozhovory, živá svědectví a vzpomínky pamětníků, mi pomohly vytvořit velice zajímavou kombinaci informačního materiálu v knize.

Vy jste to trošku zmínila na začátku. Já bych se k tomu vrátila, protože mě zajímá ještě jeden moment. To téma mohlo oslovit kohokoliv třeba z vašeho ateliéru, ale byla jste to zrovna vy, koho si to téma vybralo, nebo kdo si vybral to téma? To znamená, že člověk k tomu asi musí mít nějaký speciální osobní vztah nebo nějaký typ dispozic. Myslíte si, že dokážete říct, co to je? Co vás vedlo k touze dostat se k těm věcem blíž? Víc se o nich dozvědět?

Protože jsem ještě před začátkem práce na disertaci hodně živě se zakladateli divadla diskutovala a zajímala se o jejich divadelní cestu, vyptávala se na podrobnosti, se dá říct, že mému psaní předcházelo hluboké zaujetí a zvědavost. Nadchlo mě, že si dovolili díky určité míře vlastní zarputilosti a vytrvalosti, odhodlání a odvahy nový divadelní start ve Vídni, kdy neuměli jazyk, byli bez sociálního zázemí, skoro bez prostředků a s dvouletým synem. Představte si, že ona byla herečka, on vystudovaný historik a filozof a pouštěli se vlastně do komplexní divadelní práce, kterou ale museli od začátku objevovat, ať už šlo o režii, dramaturgii, hraní, technické zajištění, propagaci, prostě úplně

o všechno! No není to fascinující? Když jsem potom vážně začala uvažovat o nastoupení na doktorské studium, říkala jsem si, proč v sobě neposbírat tolik odvahy, jakou měli oni na začátku své cesty ve Vídni. Vydat se cestou vědy byl pro mě totiž také velký krok. Nikdy předtím by mě ani nenapadlo, že se na školu vrátím. Celé to psaní a bádání rozpoutala moje otázka *Proč o vás ještě nikdo nic nenapsal?* a odpověď Niky Brettschneiderové: *Napiš*. Takže jsem si v jisté chvíli řekla, že když to dokázali oni a vybudovali divadlo v cizině, tak to dokážu také a napíšu o nich a jejich divadle práci, aby se i u nás vědělo!

To je krásné. A myslíte, že vás to obohatilo ještě v nějakých jiných složkách? Má to ještě další přesah do vaší práce?

Má, a je toho povícero. Začnu tím, jak mě to obohatilo jako herečku. Vůbec to, že učím na JAMU, je zásluhou doktorského studia. A ovlivnilo to i můj přístup k herecké práci a přemýšlení o divadle. Když jsem dopsala disertační práci, to bylo před prázdninami 2016, odnesla jsem ji do tisku. Pak jsem si sedla s úlevou do jedné pražské kavárny a napsala první stránky scénáře ke svému divadelně-hudebnímu večeru, na kterém jsem měla vystupovat pouze já a možná nějaká imaginární postava. A ta postava se během pár hodin vyrýsovala. Musela to být „paní doktorka“, aby titul, který získám, měl nějaký smysl. Protože titul může být hereče tak akorát na hraní, říkala jsem si a smála se. A za pár měsíců jsem ve Švandově divadle v Praze měla premiéru monodramatu s písníčkami, které se jmenovalo *Vlnobítí Andrey Buršové* a vystupovala se mnou právě Doktorka. Stylizovaná postava v brejličkách, která všechno ví, všechno zná, má patent

na rozum. Je to obrovská kapacita na poli hudebním i divadelním, známá a uznávaná, věnuje se analýzám divadelních a hudebních her a Andreinu písňovou tvorbu zná dokonale... Tato dvojrole, kdy bez brýlí jsem Andrea a s brýlemi Doktorka, funguje na jevišti dokonale. Má milá „paní doktorka“, do níž se s radostí „převtělují“, zpestřuje v podstatě doteď všechny mé písničkové koncerty. Vnímám ji jako dárek za dopsání knížky. Rozpoutává mě v improvizaci a přináší radost nejen mně jako herečce, ale podle reakcí i divákům, protože když se člověk umí v mžiku proměnit do něčeho tak nabubřelého a egoisticky vyhraněného, což je takovým malým nebo větším zrcadlem pro nás všechny, tak to budí smích a pobavení. Dlouho jsem vtípkovala, že postava „paní doktorky“ byla tím hlavním důvodem k napsání knihy. Ovšem brzy se ukázalo, že tou pravou odměnou je moje pedagogická práce na JAMU. Nyní jsem už čtvrtým rokem v roli pedagožky a spolupráce se studenty je pro mě nevyslovitelnou inspirací.

Říkala jste, že možnost přiblížit se svým bádáním k práci nějakého jiného tvůrce má přesah do vaší herecké práce a ovlivňuje to i pohled na divadlo jako celek. Má na člověka vliv to, že si takhle rozšíří obzor?

U mě šlo o to, že jako herečka jsem měla větší tendence věc hodnotit a prožívat zevnitř. Ale díky tomu, že jsem se dala na studium a najednou se mi divadlo začalo ukazovat v dalších kontextech a z mnoha jiných stran, začala jsem o něm uvažovat trošku obsírněji. Psaní reflexí, referátů a různých charakteristik inscenací na základě práce s dokumenty a s videozáznamy, kdy jsem viděla divadelní díla vcelku a pak si je kvůli

rozborům pouštěla po částech a snažila se je popisovat anebo analyzovat, mě naučilo lepšímu a důkladnějšímu pojmenování detailů v rámci celku. Myslím, že se u mě tříbila schopnost přemýšlet v širších souvislostech a umět se lépe vyjadřovat k daným věcem. Vyplácí se mi to i v komunikaci se studenty, ale také s režisérem a s dramaturgem, když vzniká divadelní představení, na kterém participuji. Myslím, že mě to obohatilo o nějakou větší odvalu se ptát. Člověk, když se začne ptát, postupně se začíná umět také doptávat. A to pak může mít velký přínos i pro vlastní uměleckou praxi.

Ještě by mě zajímalo, jak váš výzkum probíhal konkrétně, co všechno ta práce obnášela?

První dva roky studia jsem si bláhově myslela, že sepíšu celou historii Theater Brett, od začátku do konce, nejlépe do roku obhajoby práce. Chtěla jsem zkrátka obsáhnout úplně všechno, podat o tomto divadle celistvou výpověď. Ale aby to mělo patřičný ponor a hloubku, rozhodla jsem se nakonec, že budu psát, jak jsem už zmínila, o prvních letech existence divadla až do roku 1989, a to i z toho důvodu, že do roku 1989 českoslovenští občané vůbec nemohli vědět, co se děje za hranicemi. Od té chvíle jsem hodně věnovala čas bádání v archivu Theater Brett. Brzy bylo jasné, že dokumentů je tam mnoho, ale že nejsou systematicky zařazeny, naopak že jsou různě poházené a v různém stavu. Moje práce začínala sběrem tohoto materiálu, který se vztahoval k jednotlivým inscenacím v daných letech a musela být postupná, pečlivá a sebrala mnoho a mnoho času. Pracovala jsem s programy k inscenacím, upoutávkami na představení, s re-

cenzeni ponejvíce z Německa, Rakouska, Švýcarska, Francie aj., s nejrůznějšími články, rozhovory, korespondencí, videozáznamy inscenací, které jsem nechávala z VHS postupně přenášet na DVD a digitalizovat, s fotografiemi a plakáty atd. Vedla jsem nespočet živých rozhovorů se zakladateli a jejich spolupracovníky, které jsem dotazovala také telefonicky anebo e-mailem. Poté byly nutné překlady dokumentů, se kterými mi pomáhal Lukas Kavín, syn zakladatelů. Na základě tohoto materiálu, který jsem uspořádala ke všem inscenacím, za těch třináct let jich bylo čtyřicet dva, vznikaly jednotlivé kapitoly a podkapitoly knihy, různě strukturované podle množství a kvality dohledaného materiálu. Ta práce byla velice mravenčí. Já jsem paběrkovala jak čas na psaní, který jsem tomu mohla věnovat vedle divadelní a hudební praxe, a ten ještě musel být rozdělen na hodiny strávené ve škole a na vlastní bádání v archivu, tak nějaký čas pro sebe. Bylo to hodně náročné období. Po těch sedmi devíti letech této práce jsem od sebe nutně musela odstříhnout všechny ty těžkosti i další snahy o vědu a výzkum. Chtěla jsem už jen hrát, zpívat a učit se prakticky učit. Vracím se velmi pomalu až teď, po čtyřech letech nutného „nádechu“, už i s radostí k věcem možná i podobného typu, uvidíme. Ale je to úžasné, že je kniha na světě! Víte, nevyměnila bych ani jednu chvíli na cestě k ní za žádnou jinou. A jsem moc ráda i za tento rozhovor. Vnímám, že je pro mě tato retrospektiva vlastně zdravá.

Knížka i úžasně vypadá, je to takové komplexní dílo.

Hlavní fáze vzniku knihy se odehrávala od léta do zimy 2018, brzy po smrti Niky Brettschneiderové. Mimo jiné jsem přepisovala celou knihu do minulého času a už jsem si potom dávala záležet i na vizuální stránce. Bylo to pro mě moc důležité rozloučení a vzdání jakési úcty in memoriam této velké ženě a mé obrovské kamarádce. Takže to má ještě tenhle přesah.

Tak to je vlastně hezké, že ta cesta pořád pokračuje, že se to neuzavřelo.

Nika Brettschneiderová se narodila v roce 1951 a v podstatě předběhla svou dobu. Například workshopovou činnost, která se k nám dostala až v 90. letech, Nika prováděla už v té svobodnější Evropě od roku 1978 a potom, když začala učit v roce 1990 na JAMU, už přinášela všechny tyto znalosti a zkušenosti s sebou. Její pedagogická metoda je pokroková v tom, že je založená na opravdové spolupráci mezi pedagogem a studenty. A na laskavosti, respektu a toleranci. Protože se s manželem dostali do svobodné země a nesli si své šrámy z Československa, konkrétně z perzekucí ze strany StB po podpisu Charty 77, si do Rakouska přinesli téma moci a bezmoci, o kterém často hráli. Myslím si, že díky tomu, že zažili tu bezmoc a útlak na vlastní kůži, věděli, jakým způsobem se nechovat, jak například neučit a nepůsobit. A Nika nám, kteří jsme se s ní setkali, přinesla do života jako první důležitou věc to, že je možné proměnit v podstatě všechno, co se nám děje a co vnímáme jako blokující a špatné, ať už při divadelních zkouškách, nebo v životě, v pří-

ležitost či ve výzvu a každou nedovednost „vzít do hry“! Inspirovat se chybou, pracovat bez sebeobviňování s nedostatky. Neuhýbat překážkám! Hledat možnosti svobodného hereckého vyjádření, protože *co je za určitých okolností možné, je pravdivé.*

Takže to je něco, co váš ateliér nějakým zásadním způsobem formovalo, nebo aspoň vás to ovlivnilo?

Ano, je to tak. Začala jsem tím, že Nika Brettschneiderová předběhla svou dobu a že tenkrát její postupy, ještě zvláště u nás v té době, byly nepopulární. A dnes vnímám, že se ke spolupráci jako společnost přikláníme víc a víc. Jen ještě mnohdy nevíme, co to přesně znamená a jak prakticky na to. Nika už před těmi padesáti lety v podstatě pro spolupráci žila a ty principy a pravidla nám, kteří jsme se s ní potkali, svým přístupem ukazovala. Nebyla ten typ, že by něco moc vysvětlovala. Ona prostě konala. A když jste byla dobrá pozorovatelka, tak jste viděla, že říká a dělá to, co si myslí, a že učí to, co žije. Byla v ní jakási komplexnost přístupu k životu, ale i k práci, k tvorbě. A to bylo výjimečné.

Myslíte si, že se princip spolupráce stal i součástí vašich pracovních metod?

Ano, princip spolupráce se stal v našem ateliéru tím hlavním. S Igorem Dostálkem tvoříme pedagogický tandem a například připomínky a poznámky týkající se herecké práce neřešíme se studenty za zavřenými dveřmi, ale téměř všechno sdílíme a říkáme otevřeně. O věcech se studenty debatujeme. Ono něco komunikovat ve skupině a vysta-

vovat se dotazům a konfrontaci je časově i psychicky náročnější než něco přikázat. Ale jakmile studenti pochopí a přistoupí na otevřenou a upřímnou komunikaci, v důsledku vám to práci velmi usnadní. Ona se potom fakt stává radostí, protože ti lidé vám důvěřují. Je to vzájemné a máte „partáky“, se kterými pokračujete až do Studia Marta. Po celou dobu studia sledujeme jejich vývoj. Jsme takovými průvodci na jejich cestě hledání, jak nám to Nika Brettschneiderová, která své divadlo jedním slovem nazývala jako „hledající“, v principu odkázala.

Říkala jste, že se teď možná zase otevírá prostor pro nějaké písemné reflexe vlastní tvůrčí práce nebo pedagogické práce v ateliéru. Jaké teď máte další tvůrčí plány?

V blízké době se chystáme společně s Igorem Dostálkem začít psát skripta k herecké pedagogice. Budou podložena metodou Niky Brettschneiderové, ale při psaní budeme vycházet také a asi hlavně už z vlastních zkušeností. Jsem vděčná za to, že můžeme v tom, co Nika začala a vytvořila, jako její žáci pokračovat. Metoda výuky herectví založená na principu spolupráce, „partneriny“ a společného hledání ovšem není vhodnou „hračkou“ pro každého. Myslím, že „mocensky“ laděný pedagog by si s ní vůbec nevěděl rady. Neposloužila by mu, přestože jde o propracovanou a úžasně variabilní zásobu jednoduchých hereckých cvičení a improvizčních zadání, která nabízí neskutečné množství tvůrčích realizací. Pedagog, který nemá dostatek trpělivosti a nadšení pro pomalou cestu postupného hledání a objevování, kterého nezajímá na prvním místě proces a vývoj, který není dostatečně hravý a svobodomyšlný, který lpí na

výsledku a pracuje na výkon, chce věc určovat a řídit po svém, ten by asi nevěděl, co si s metodou počít. Je spíše pro jedince, kteří jsou k tomuto druhu pedagogické kreativity citliví a chtějí se vydat na cestu. Víte, moje pedagogická cesta, jak si nyní uvědomuji, vlastně začala už psaním mé disertační práce, kterou jsem od začátku vnímala jako potenciální knižní publikaci. Velmi jsem dbala na to, abych v budoucí knize mluvila fakticky a k podstatě věcí, abych do ní ani maličko nepodsouvala své interpretace faktů. Postupně se mi tříbil jazyk i sloh. Mizela květnatá souvětí, učila jsem se psát v jednoduchých větách a srozumitelně, k věci. Naučila jsem se pracovat s tím, co mám k dispozici. Myslím teď na dohledaný materiál. Pokud jsem toho víc nenašla, tak jsem musela přijmout, že toho prostě víc není, a pokorně pracovat s tím, co je. Strukturu jednotlivých kapitol i celé práce nakonec určil nastřádaný materiál a styl psaní zase ono neuhnutí před dostředivou pravdivostí textu. Jediné, na čem mi opravdu záleželo, bylo, aby vznikla výpověď o tvorbě a svým způsobem i o životě Niky Brettschneiderové, aby knižní portrét Theater Brett byl obrazem, který odpovídá pravdě.

Jiří Honzírek

Režisér a scenárista Jiří Honzírek (* 1979) je absolventem oboru dramaturgie a režie na Divadelní fakultě JAMU. Ve svých inscenačních projektech se často zaměřuje na politická témata a aktuální společenské otázky, které prozkoumává pomocí široké škály uměleckých prostředků. V jeho režijní tvorbě se uplatňuje celé spektrum tvůrčích přístupů od dokumentárního divadla, site specific projektů, improvizčních přístupů až po klasické činoherní počiny. Má na svém kontě více než čtyři desítky divadelních režii a na řadě inscenací se podílel i jako scenárista. Pohostinsky nastudoval inscenace v Činoherním studiu v Ústí nad Labem, Západočeském divadle v Chebu, Městském divadle Most, pražském Švandově divadle, Slováckém divadle v Uherském Hradišti, Ha-Divadle či v Divadle Polárka. Společenská angažovanost Jiřího Honzírka se projevuje i v dalších aktivitách mimo oblast divadla, spolupracoval s organizací Nesehnutí, Amnesty International a Transparency International. Působí v „co2kolektiv“, otevřené divadelní platformě zaměřující se na fenomén probíhající klimatické změny, a věnuje se i publicistické činnosti. Nejvýrazněji je Jiří Honzírek spojen s divadlem Feste, které založil v roce 2006. Jedná se o komorní scénu bez stálého souboru, jež v současnosti působí v prostoru kulturního centra Industra. Divadlo Feste se pod Honzírkovým vedením zaměřuje na autorské inscenace, ale jeho cílem není pouhé vytváření divadelních zážitků. Samo sebe definuje jako společenskou platformu, jejímž záměrem je rozvinout diskusi a nastolovat palčivá a společensky ožehavá témata, k nimž se vyjadřuje uměleckými prostředky. Výrazně se zde rozšiřují hranice

klasického divadla. V inscenacích divadla Feste jsou využity prostředky dokumentárního divadla, site specific projektů, pohybové improvizace i prvky imerzního divadla. Jedním z jeho poznávacích znamení je snaha o hluboké poznání zpracovávaného tématu, která má často téměř charakter původního výzkumu v dané oblasti. Divadelníci spolupracují s vysokoškolskými a akademickými pracovišti, občanskými aktivisty, odborníky na otázky diskriminace, genderu a ekologie. Cílem je kritická reflexe současných celospolečenských fenoménů od skrytého i otevřeného rasismu, dluhových pastí, krize bydlení, závislostí až po národní stereotypy, která je důležitým předpokladem rozvoje otevřené občanské společnosti.



Foto Polina Davydenko

Rozhovor s Jiřím Honzárkem 18. srpna 2022

Na úvod bych se chtěla zeptat, jestli si pamatuješ, kdy ses poprvé setkal s pojmem umělecký výzkum?

Nejsem asi schopen říct, kdy jsem se s tím pojmem poprvé setkal. Což souvisí také s tím, že vymezení slovního spojení umělecký výzkum je dosti mlhavé nebo často hodně používané, aniž by se za tím skrývala přesnější nebo vyhraněnější hmota skutečné práce. Díky tomu, že nastupuji do doktorského studia, se s tím budu častěji setkávat a teprve si to nějak sám ujasňovat nebo se o tom dozvídat to, co zatím nevím. Je asi trochu rozdíl mezi pojmem umělecký výzkum a výzkumem umění. Já bych asi víc rozuměl výzkumu umění, kdy je nějakým kritériem nebo nějakým oborem zkoumáno umění. Může to být sociologický výzkum umění, antropologický nebo politologický nebo psychologický výzkum umění, to si dovedu představit zatím jako něco konkrétnějšího.

Třeba my v divadle Feste pracujeme s látkou, která je společensko-sociologického rázu, jako je život lidí bez domova nebo život lidí, kteří jsou v exekucích. To znamená, že nějaký společenský fenomén uměleckým způsobem zkoumáme. Já si nejsem jistý, jestli toto je umělecký výzkum, protože mám pocit, že ten se dělá až na úrovni doktorských studentů, kdy sami v rámci svých rozvah zkoumají umění, jednak to, co sami dělají, jednak to, co dělá někdo druhý. Divadlo Feste možná v širším slova smyslu v někte-

rých svých dokumentárních inscenacích dělá umělecký výzkum, ale myslím si, že to je hodně jiné, profánní, nebo ne tolik ostré. My vždycky u určitého tématu spolupracujeme s opinion leaderem v dané oblasti nebo s někým, kdo je insider. Když nás zajímá život lidí bez domova nebo krize bydlení, tak si najdeme relevantní kompetentní neziskovky a spolupracujeme s nimi. Bylo by možno si myslet, že třeba rok zkoumáme daný obor nebo lidi bez domova nebo lidi v krizi bydlení a sami provádíme výzkum, ale ve skutečnosti je to tak, že spolupracujeme s platformou pro sociální bydlení nebo s IQ Roma servisem a zjišťujeme, že výzkum je už hotový.

Pokud si člověk nevybere něco opravdu hrozně úzkokolejného, tak výzkumy, často z univerzit, už existují. Takže my spíš pracujeme s odborným výzkumem někoho jiného a vlastně jej transformujeme, snažíme se ho instalovat na jeviště a komunikovat s širokou veřejností. Mám pocit, že je velmi důležité, když se podaří výzkum, který je sám o sobě nestravitelný, nečitelný, nikdo o něm neví, nikam se nedostane a mainstreamová média nezajímá, překlomit do mainstreamu tak, aby na představení potom chodilo nejen publikum, které ten výzkum zná a samo by si ho hledalo, ale široké publikum. V dnešní době je možná úkolem divadla, které si chce říkat politické – a s tím slovem bych byl opatrný –, překlápění do oblasti mainstreamu, protože tam je potřeba ovlivňovat. Hrát pořad pro ty, kteří to vědí, ta témata znají, už není úplně produktivní.

Jakým způsobem dochází k výběru témat v divadle Feste? Když vybíráš témata, kterým se pak dlouhodobě věnuješ, máš nějaká teoretická nebo praktická východiska?

Ta otázka míří do velmi živého prostředí uvnitř divadla Feste, protože výběr témat je spíš intuitivní a často individuální, co se týče mé osoby. To, co mi přijde jako důležité téma, dávám do dramaturgického mixu, ze kterého potom s kolegyní Katarínou Kořovou vybíráme. Také už si delší dobu říkám, jestli by nemělo existovat něco jako dramaturgická rada, která se jednou za půl roku sejde a vylosuje ze třiceti aktuálních témat některá, která potom Feste bude skutečně dělat. Ale v současnosti to vybírám já na základě vlastního pocitu podle toho, co si myslím, že je akutní nebo důležité.

Doplnil bych ještě to, že někdy se taky stává, že jsme k nějakému tématu vyzváni, což je třeba případ spolupráce s festivalem Meeting Brno, který je každý rok dramaturgicky definovaný a my jsme přizváni. Je nutno říct, že zadání je docela široké, že to není něco, co by před nás bylo položeno „toto musíte udělat“, ale dramaturgické linky mají dobře pojmenované a my si potom nějakou z nich vybereme a zpracujeme.

Některé instituce si divadlo Feste vybírají, protože vědí, že děláme ne úplně často ve větších divadlech zpracovávaná témata. To byl příklad Ústí nad Labem, kde platforma pro sociální bydlení chtěla udělat nízkoprahový happening, ve kterém by dokázali dostat do jednoho publika všechny aktéry sektoru krize bydlení, to znamená jak lidi z magistrátu, tak lidi, kterých se to týká, jak neziskovky, tak developery, kteří staví byty, a tak dále. Naším úkolem bylo vymyslet

nějakou nízkoprahovou performativní hru. A protože to mělo takovou zvláštní crazy hravou propagaci, opravdu přišli různí lidé. Někteří byli z těch jmenovaných sektorů, a tím pádem se povedlo je dostat k jednomu stolu a oni si potom spolu povídali.

Když člověk přichází do terénu, kde není úplně doma, jako je třeba Ústí nad Labem, tak to podle mě prezentuje spoustu výzkumné práce, poznat to místo a vytvořit dílo na míru danému prostředí. Co je potřeba udělat, aby se tohle povedlo?

Asi jedna z nejdůležitějších věcí je, že člověk musí mít průvodce. To může být ledaskdo a záleží na tom, který pohled si já, jako tvůrce, pustím k tělu jako první, protože ten to zarámuje. Průvodce, který se mnou prochází lokalitou, již neznám, je klíčový, protože ve mně zanechává nejsilnější stopu. Já jsem potom jeho optikou, strukturou jeho známých nebo tím, jaká používá slova, když o své lokalitě mluví, hodně ovlivněn při samotné práci. Mám pocit, že výběr toho úplně prvního průvodce se děje v závislosti na tom, kdo si práci zadává. Pakliže tam jdu bez zadání, musím mít dobře rozmyšlené, co mě tam zajímá, s čím tam vstupuji já. On asi umělec vždycky do nějakého prostředí, které nezná, vstupuje s nějakým předpokladem, pocitem, dojmem, knížkou, kterou četl, láskou nebo nějakým kamarádem, nějaká motivace tam vždycky bude. Ale průvodce nabídne pavučinu vztahů daného místa. Potom už postupuji sám a vybírám si další průvodce, kteří jsou jiného zaměření, kteří se dívají jinými očima na ten prostor, potřebuju i jiný fokus. A k tomu se potom už přidává samostudium. To znamená vytipování klíčových uzlů, což jsou buď neuralgické

body, tedy nějaké průsery v tom místě, nebo naopak velké otazníky: co třeba vznikne ve stavebních prolukách, co se zboří, nezboří, kde bude vyloučená lokalita, proč někde spí bezdomovci a někde ne, a tak dále. A já mám výhodu v tom, že mám většinou tým. Práci v terénu přímo v lokalitě nedělám sám, ale mám už u sebe třeba herce, dramaturga, hudebníka a tak dále. Potom se přidává dialog, protože oni to taky nějakým způsobem cítí.

Říkal jsi, že hodně spolupracujete s neziskovkami ze sociální oblasti nebo s IQ Roma servisem, a mě by zajímalo, jestli jsi vždycky chtěl divadelní činností zkoumat sociálně citlivá témata? Můžeš říct, kde je počátek těchto snah?

Po gymplu jsem nevěděl, co mám dělat, co se sebou. Jediná věc, kterou jsem dělal s chutí, byla, že jsem psal různé básničky a povídky, takže jsem byl asi tři čtvrtě roku na vyšší odborné knihovnické škole v Řečkovících. Chodil jsem s holkou, jejíž maminka učila na Janáčkově akademii, a měli jsme občas lístky do Marty. Takže jsme chodili do divadla, což se mi líbilo, a když jsme pak šli domů, vždycky jsem samozřejmě věděl, jak bych to udělal líp.

Potom jsem se hlásil na Janáčkovu akademii, kde jsem napoprvé neuspěl, a šel jsem ještě na rok na sociologii a žurnalistiku. Na Fakultě sociálních studií jsem byl takzvaný mimořádný student, ale měl jsem index, chodil jsem normálně na přednášky a dělal jsem zkoušky. Ale pak jsem na FSS neudělal přijímačky do regulérního prvního ročníku, a mezitím mě vzali na JAMU na dramaturgii – chtěl jsem někam, kde se píše. Ten rok, který jsem na FSS strávil, byl klíčový pro můj

profesní i osobní život, protože přátelé, kteří jsou dneska pro mě důležití, jsou hodně i odsud, nejenom z JAMU. Na FSS jsme chodili do sociologických a publicistických předmětů a kombinace těch dvou oborů byla zajímavá. Já jsem si tehdy vytvořil spoustu přátel mezi lidmi, kteří dneska pracují v neziskovkách nebo na fakultě na katedře sociologie a tak dále. Tam jsem pochopil, že mě zajímá život společnosti a mechanismy, které neviditelně vytěsňují některé skupiny na okraj, nebo že vznikají neviditelné propasti, do kterých se dostávají lidi, o nichž nikdo nepíše a nikdo o nich vlastně neví.

Když jsem pak začal studovat na JAMU, pomalu jsem zjišťoval, že se skoro nikdo nevěnuje divadlu, které by se tímhle zabývalo. V roce 2004 jsem byl rok v Německu na studiích a zjistil jsem, že tam se to dělá mnohem víc, a tak se mi to všechno pospojovalo. Když jsem vyšel ze školy, jedna z prvních věcí, kterou jsme dělali, nebo úplně první, byla inscenace o životě muslimů a muslimek v České republice, což bylo v roce 2006 asi docela překvapivé. Spolupracovali jsme s Masarykovou univerzitou, chodili jsme do mešit, do pražské i do brněnské. Dělali jsme rozhovory, to byla vlastně docela výzkumná práce.

Jakým způsobem uvažuješ o své práci, když si vybíráš téma? Je pro tebe prvotní společenský zájem, nebo spíš tvůj umělecký záměr?

V první řadě jde o společenský zájem. To je velmi dobrá otázka! Nejednou jsem v minulosti hovořil s divákem nebo s divadelním kritikem nebo s nějakým kolegou, kolegyní o tom, jaký je styl našeho divadla. A mys-

lím, že divadlo Feste nemá úplně vyhraněný umělecký styl. Nevím, jestli je to dobře, nebo úplně špatně, ale odráží se to právě ve skutečnosti, že nejdřív člověk chodí po světě a vidí, že je někde palčivé téma. V přípravě inscenace vždycky mnohem líp funguje pro samotné divadlo, pro herce i pro moji práci, pokud to já cítím jako nějaký problém. Pokud se mě to nějakým způsobem dotýká nebo pokud to se mnou nějak vnitřně hýbe, je to něco, co člověk nevnímá jenom prostřednictvím intelektuálních souvislostí, ale prostřednictvím něčeho, co v lidském těle rezonuje až fyzicky. Tělo je pro umělce často takový pomocník, protože se potom dá docela rozpoznat, co je intenzivnější a co není. Ten prvotní impulz je velmi často nějaká věc, která je zajímavá ve společnosti, v politice nebo třeba v historii.

Jenom abych přiblížil, o čem mluvím. Divadlo Feste udělalo věci, které jsou jednoznačně činoherní, jako je třeba *Diagnóza: Masaryk*, zároveň věci, které jsou řekněme dokumentární, doku-dramatické, což je třeba naše poslední hra *Štěstíčko*, které hrajeme v karavanu. Není to čistý dokument, ale na základě dokumentárních materiálů se vytváří fiktivní text, který na dokumentární materiály reaguje. A třetím žánrem je opravdu syrový dokument, což byli třeba *Dluhobaroni*, ve kterých hrály dvě dámy v exekucích. Rozstřel těch stylů je docela výrazný, a to je právě umožněno tím, že na začátku je téma, které člověk silně vnímá. Potom teprve se hledá forma, jakou je vhodné a výhodné to zpracovat. Proto je u nás herec také výrazným tvůrcem, spolutvůrcem. Často to není tak, že by byly předkládány jednoznačné hotové textové partitury, ale očekává se přínos od herců. Já samozřejmě po několika týdnech vycitím, jak na tom kdo s touhle prací je a jestli to někomu leze na nervy víc

nebo míň, a podle toho se zachovám. Můžou z toho vzniknout paradoxně i třeba činohry, jako je *Diagnóza: Masaryk*, ve které nám s dramaturgyní Katarínou Koišovou nakonec přišlo dobré, abychom oslovili autora, který zároveň bude mít blízko k rešerším a k neotřelému pohledu na Jana Masaryka. Oslovili jsme Jakuba Macka, který je sociolog médií. Když jsem pročítal osud Jana Masaryka, spojovaly se věci, které já sám ve svém životě mám aktivní a které jsou pro mě stále velkou neznámou anebo jsou zahaleny nějakým vnitřním bojem. A zároveň mám pocit, že tyhle osobní věci, jako je třeba vztah syna a otce, a o tom vlastně inscenace *Diagnóza: Masaryk* je, se netýkají jenom mě, a že pokud o nich prostřednictvím divadelní metafory můžu mluvit s veřejností, dotknou se i dalších lidí.

Říkal jsi, že hledáte vždycky insidery pro danou oblast, kterou se aktuálně zabýváte, lidi, kteří jsou na ni odborníci. Máte to jako princip? Děláte to u každé inscenace?

Minimálně u věcí, které jsou teď aktuálně na repertoáru, je to pravidlo. U inscenace o Petru Kellnerovi jsme konzultovali s Vojtěchem Boháčem z Voxpotu, který píše o Kellnerovi knížku. Hru psal Roman Sikora, který odvedl docela výraznou rešeršní a řekněme výzkumnou práci, když psal text, protože na českém internetu se toho o Petru Kellnerovi v době, kdy žil, tolik najít nedalo, ale na ruském internetu ano. A protože Roman Sikora umí rusky, dokázal to vyzobit z různých ruských webových stránek. Petr Kellner se hodně chtěl dostat na ruský trh, s čímž měl jako velká konkurence obrovské problémy. Nakonec se mu to podařilo, ale nějaké stopy na internetu zanechal, a zase

tam byly trochu jiné věci, než byly na českých webech. U *Štěstíčka*, které se zabývá krizí bydlení, je to platforma pro sociální bydlení a IQ Roma servis. U inscenace *Hodina ženy*, která je takovou feministickou dystopií, je konzultantkou samotná autorka hry Anna Pospěch Durnová.

Ty jsi teď na začátku doktorátu, a tak bych se chtěla zeptat na tvou motivaci k doktoráskému studiu.

Já jsem měl k JAMU vždycky blízko. I deset let po absolvování jsem pořád spolupracoval s absolventy, chodil jsem do Marty a věděl jsem o nich. A měl jsem vztah s lidmi, kteří tam disertaci dělají, takže myšlenka na doktorandské studium někde vzadu v hlavě byla už déle. Ale moje vztahy s fakultou, s jejím vnitřním organismem, dlouho nebyly úplně dobré, byly tam nějaké předsudky, nějaké nevyčištěné věci. Proto jsem se někdy v roce 2010 přihlásil na doktorandské studium na divadelní vědu na Masarykově univerzitě, kam jsem tři semestry zvládl chodit, ale pak už to na mě bylo moc těžké, takže jsem to vzdal. Teď jsem v poslední době od různých lidí začal zjišťovat, že se Divadelní fakulta mění a že se tam dostávají mladší lidi. A že by to prostředí mohlo být otevřenější.

Můj seberozvoj prostřednictvím mé alma mater je vlastně tak trochu nabíledni, ale asi byl potřeba nějaký čas k tomu, než se budu při vstupu do té budovy cítit bezpečně a v pohodě.

Jedním z velkých důvodů je i to, že uplynula nějaká doba, kdy pracuju, a je toho v hlavě nastřádáno tolik, že by se o tom dalo začít mluvit nebo možná někomu předávat.

Dřív jsem si říkal, co bych vlastně vyprávěl? Nabídky na doktorské studium přicházely už po mém absolutoriu, ale já jsem říkal, co tam budu dělat, vždyť já nemám žádné zkušenosti! A teď už mám pocit, že by bylo co říct. Zároveň mám takový poslední čas, kdy budu schopen být student, to znamená fakt číst a pamatovat si to. A ještě o tom mluvit s ostatními kolegy a mít to studentské myšlení. Měl jsem pocit, že když to neudělám teď, už to neudělám, protože mě praxe převálcuje.

A jaká jsou tvá očekávání od doktorského studia?

Mám představu prohloubení schopnosti systematické reflexe oboru, kterému se věnuju. V praxi je člověk zahlcený prací a každodenní exekutivou, kterou musí odvádět, protože nároky různých donorů jsou docela velké nezávisle na tom, jaká je podpora. I když podpora není úplně nejskvělejší, stejně je potřeba udržet nějakou laťku, jednak pro sebe, jednak pro obor. Mám pocit, že polevit v této praxi by byl hřích vůči celému odvětví nebo oboru, protože člověk táhne lidi kolem sebe nějakou energií, která jiným mladým dává pocit, že když Feste má už 15 let, je možné to zvládnout. Na doktorátu by se mohlo podařit dát tomu nějakou strukturu, nějak to i zakontextovat do evropského měřítko a navázat kontakty s podobnými divadly v Evropě: dělit se o zkušenosti i vést třeba společný výzkum, protože oni jsou dost možná taky v nějakých starých továrnách, které se jim mění pod rukama. Očekávám trochu zvednutí hlavy a také to, že právě škola by mohla vytvořit zázemí, ve kterém by se člověk mohl uklidnit a začít reflexi skutečně vytvářet a psát.

A pak je ještě jedna drobnost, která je možná trochu srandovní: protože jsem režisér, tak komunikace se mnou na profesní úrovni je často taková, že je po mém. Reakce okolí je: ano, jasně, no tak to nějak zařídíme. A já nevím, jestli to je únava, ale trochu možná ano. Já jsem při konzultaci s vedoucími doktorského studia Honzou Motalem a Davidem Drozdem seděl ve Spolku a oni mě nechali chvíli mluvit a pak mě oborově úplně přejeli. A já jsem věděl, že to, co se ve mně v tu chvíli odehrává, je hrozně fajn, protože jsem byl úplně jak trychtýř. Těch 90 minut, které mi dali, bylo přesně to, co jsem strašně potřeboval. Najednou se mi ulevilo, že nejsem zase ten vedoucí pracovník a je někdo, kdo mě teď chvíli jakoby malinko potáhne. To je taky motivace, trošinku vystoupit ze stereotypu.

A když se budeme bavit o uměleckém výzkumu, dokážeš si představit, k čemu může sloužit, když člověk využívá tohle médium nebo tento způsob práce?

Umělecký výzkum může mít určitě několikero smyslů nebo několikero užití. Ať už je to výzkum s neziskovkou, nebo bez neziskovky, ať už ho dělá režisér se svým týmem sám, nebo s nějakým insiderem v daném oboru, tak to vždycky přinese prohloubení nebo zvědomění nebo nové poznatky. A pokud se bavíme o dokumentárním divadle, určitě to přinese poznatky jak pro fenomén, kterým se ten dokument zabývá, dejme tomu krize bydlení, tak zároveň i pro tvůrčí umělecký tým.

Jenom odbočím a odložím si tady takový postesek. Myslím si, že kdybych se dokázal nějak zajistit a nacházet se v situaci, kdy by divadlo Feste mělo zajištěné víceleté fungování, víceletý grant a mohlo mít třeba už

mnohem dřív nějaký stabilní prostor, tak by práce, o kterých se teď bavíme jako o výzkumných pracích, mohly být mnohem dál. A i tým, který by to dělal, mohli být už výrazní profesionálové v České republice, kteří by už uměli doku-drama nebo dokumentární divadlo dělat. Pokud otázka byla, v čem je ten přínos, určitě by to byl přínos i pro umělce samotné, protože se jim razantně rozšiřují schopnosti. A koneckonců, co si budeme říkat, výkonní umělci, herci, jsou potom dost často ti, kteří s tou situací skutečně můžou pohnout, protože se z nich stávají focené hvězdy. Pokud herec řekne někde něco, pro širokou veřejnost je to mnohem závažnější, než když to řekne nějaký výzkumník, kterého nikdo nezná. Mělo by to mít přínos pro výkonného umělce i pro problém samotný. Ideální je, pokud se podaří prostřednictvím umělecké práce, která se zaměřuje na konkrétní problematiku, ty věci zveřejnit a aktivizovat i lidi na komunálních nebo krajských úrovních, kteří můžou danou věc politicky ovlivnit.

Lenka Veselá

Lenka Veselá (* 1980) je doktorandkou a asistentkou na Katedře teorií a dějin umění Fakulty výtvarných umění (FaVU) Vysokého učení technického v Brně. Vystudovala malířství na FaVU VUT a s vyznamenáním absolvovala roční studium na Central Saint Martins, University of the Arts London.

Ve své práci propojuje výzkum „syntetických těl“ (manipulovaných technologiemi a reagujících na technologiemi transformovaná prostředí) se zájmem o „syntetické vědění“ na pomezí umění, aktivismu a feministické technovědy. Je iniciátorkou umělecko-výzkumného projektu *Synthetic Becoming* sdružujícího výzkumníky a výzkumnice na poli umění a humanitních a sociálních věd, kteří se zabývají vlivem hormonálně aktivních chemických látek na lidská těla a více-než-lidská prostředí. Výstupem společného projektu je kolektivní monografie, která vyšla v koedici FaVU VUT a berlínského nakladatelství K-Verlag, a stejnojmenná výstava v Galerii FaVU, jejíž kurátorkou byla Lenka Veselá. Vlastní umělekovýzkumná intervence Lenky Veselé představená v rámci tohoto projektu spočívala ve vytvoření spekulativního nástroje pro sledování afektivních symptomů vyvolaných působením endokrinních disruptorů. Vzniklá brožura je oponenturou individualizovanému chápání odpovědnosti za vlastní zdraví a je také prostředkem pro kolektivní výzkumnou praxi rozpoznávající nutnost politického řešení.

Uměleckému výzkumu se Lenka Veselá věnuje i teoreticky, například v úvaze „Artistic Research as Academic Borderlands“ pro *Journal for Artistic Research* nebo v článku

„Umělecké doktoráty jako prostředek udržitelné umělecko-výzkumné praxe“ pro *Arte-Acta*. Mezi její nedávné publikace dále patří „Getting Angry with Endocrine-Disrupting Chemicals“ pro *Matter: Journal of New Materialist Research* a „Chemický antropocén“ pro *FlashArt*.

Na FaVU se podílí na výuce předmětu Výzkumná práce uměleckou tvorbou a vede Feministický seminář. Je lektorkou, organizátorkou a feministickou myslitelkou prosazující inkluzivní formy transdisciplinární produkce vědění.



Foto Polina Davydenko

Rozhovor s Lenkou Veselou 25. listopadu 2022

Na úvod se chci zeptat, kdy jste se poprvé setkala s uměleckým výzkumem?

Asi vlastně až na Fakultě výtvarných umění, když jsem nastoupila na doktorát. V prvním ročníku byl předmět Lenky Klodové, který se jmenoval Výzkumná práce uměleckou tvorbou. To bylo moje první seznámení s uměleckým výzkumem.

A tento předmět vás inspiroval k rozhodnutí dělat umělecký výzkum?

Spíš jsem to myslela tak, že tehdy jsem poprvé narazila na umělecký výzkum jako pojem. Ale nějak mě to asi inspirovalo, nebo mi pomohlo, že jsem si tím mohla pojmenovat praxi, které jsem se chtěla během doktorátu věnovat.

Jak rozumíte pojmu umělecký výzkum? Jaký to má pro vás obsah?

Pro mě je to takový trošku strategický pojem, je to pojem, který nemá nějakou obecnou definici, takže různí lidé si ho interpretují různým způsobem, což je zajímavé i pro mě. Myslím, že doktorandští studující na FaVU si do něj promítají jak svoje vlastní přání, co by chtěli dělat, tak i nějaké požadavky sami na sebe, ve smyslu sebedisciplinace, protože

si myslí, že ten pojem po nich něco chce. Já sama s tím pojmem nakládám dost volně a využívám toho, že nemá žádnou robustní, autoritativní definici, takže s ním můžu zacházet způsobem, který vyhovuje mně. Dělat práci, která mě baví nebo o které si myslím, že je smysluplná, a k tomu ten pojem využít a říct, tohle je umělecký výzkum.

Kdy jste se rozhodla, že tímto způsobem budete pracovat? Kdy se spojilo to označení s činností, kterou v rámci svých aktivit děláte vy?

Ke konci nebo ve druhé polovině prvního ročníku. Já jsem se na FaVU vrátila po poměrně dlouhé době a mezitím se z ní stala úplně jiná instituce, takže jsem se s ní vlastně seznamovala. Po prvním ročníku jsem i měnila téma, protože teprve po řekněme půl roce jsem zjistila, co všechno se dá v rámci doktorátu dělat. Na základě toho jsem se rozhodla změnit téma a pak do toho vstoupil trochu i ten předmět, kde jsme se s uměleckým výzkumem seznamovali. Možná jsme tehdy ještě ani tolik neoperovali s pojmem umělecký výzkum, ale spíš s konceptem uměleckého doktorátu, co je jeho obsahem a jak tu platformu můžeme využít.

Myslíte si, když to vztáhnete k vlastní umělecké tvorbě, že vás doktorské studium nějak změnilo jako umělkyni?

Asi určitě. Teď se jako umělkyně už ani tolik neidentifikuji a spíše je mi bližší ten pojem výzkumnice. Souvisí to i s tím, jak jsem se hlásila na doktorát. Já jsem měla jenom praktické vzdělání, jak z FaVU, tak potom ze zahraničí, a na doktorát jsem se hlásila na katedru teorií. Během prvého roku jsem jezdila na různé stáže k teoretikům a teoretičkám, takový rychlokurz teorie, a pak už jsem se víc chytla těch výzkumných aspektů. Ve své praxi spíš než o umělecké tvorbě uvažuji o nějakých estetických strategiích v rámci výzkumu. Pořád je můj výzkum hodně, jak se říká, „embodied, embedded“, tedy zakotvený v těle, materiálu a smyslové zkušenosti, hodně potřebuju něčeho se dotýkat, být v kontaktu s nějakým materiálem. Shromažďuji různý vizuální materiál, tvořím si archiv, pořizuju nahrávky, co pak různě zhodnocuji v rámci svého výzkumu. Ale není to tak, že bych vytvářela něco, o čem bych mohla říct, že to je artefakt.

Když takto pracujete, co je tím prvním impulzem, vycházíte z nějakých teoretických východisek, nebo je to spíš intuitivní?

Půl napůl. I díky tomu, že mě Lenka Klodová přizvala k učení jejího předmětu, jsem se hodně dovzdělala v oblasti uměleckého výzkumu. A protože ta definice není zakotvená, přiznám se, že si to dost přizpůsobuji tomu, co chci dělat, nebo i tomu, co chci učit. Je v tom možná i nějaký aktivismus nebo prostě feminismus a snaha demokratizovat koncept výzkumu a vědy.

Rozumím tomu správně, že to je i nějaký typ strategie?

Určitě. Jak v tom, jak o uměleckém výzkumu diskutuji se studujícími, tak v tom, jak ten pojem využívám já sama. Úplně konkrétně: teď vydáváme knížku, na které se podílí kolektiv autorů a autorek. Většina z nich jsou umělci a umělkyně, ale nazvali jsme to kolektivní monografie, aby to byl tento typ odborného výsledku. Bylo to součástí pragmatické strategie. Když člověk žádá o podporu pro odbornou monografii, dosáhne na víc peněz, než když řekne, že to bude artbook. A to je něco, s čím já zároveň nesouhlasím. Artbook není katalog, je to jen jiný způsob artikulace argumentu a práce s koncepty. Nemyslím si, že to je míň než odborný výzkum. Zároveň jsem ale už v přihlášce vyložila karty na stůl a řekla, že součástí bude nové promyšlení toho, co je to výzkum a jak může být představený, jak mohou být prezentovány jeho výsledky.

Vychází vám z toho nějaké uchopitelné výsledky?

Uchopitelný výsledek je, že jsme na to dostali grant. Takže jsme se do toho s kolektivem, který se časem ještě rozrostl, vůbec mohli pustit. Nakonec se rozhodnutí dělat „výzkum“ a představit ho v „odborné monografii“ hodně promítlo do debaty, kterou jsme spolu vedli: že je pro nás docela důležité nárokovat si tu autoritu a říct, že to, co děláme, není jenom nějaký kreativní experiment, ale je to důležitý příspěvek k vědě v oblasti, kterou se zabýváme. Že je to příspěvek, který je závažný.

*Mohla byste tu oblast zájmu víc přiblížit?
Bavíme se o oblasti hormonálního designu?*

Knížka má širší záběr a je zakotvená v diskurzu feministického materialismu, queer ekologií, nového materialismu a posthumanismu. Zabývá se nejenom farmaceutickými syntetickými hormony, ale i chemikáliemi přítomnými v prostředí, které vstřebáváme nedobrovolně, a tím jakým způsobem ovlivňují naše těla, ale i pocity nebo myšlení. Původní myšlenka byla, že to v knížce bude rovnoměrně zastoupeno, ale víc je tam nakonec akcent na environmentální chemikálie. I moje trajektorie v rámci doktorátu byla, že jsem začala u farmaceutických intervencí a postupně se můj zájem přesunul k prostředí a chemickým látkám v prostředí. Zároveň je pro mě důležitá nebinarita toho, jak ty látky působí v různých kontextech. Snažíme se překlenout normativní rozlišování chemikálií a jejich účinků na ty dobré a žádoucí a na ty, co škodí, a spíš se zaměřujeme na rozdíl mezi dobrovolným experimentováním a nedobrovolnou expozicí.

A jaký je rozdíl v přístupu, když by tu situaci zkoumal biolog a když ji zkoumá umělec?

Myslím si, že důležité je třeba už jen to propojení těch dvou oblastí, které ve vědě propojené nejsou. Studují se zvláště endokrinní disruptory a zvláště farmaceutické syntetické hormony, které se vyvíjejí záměrně, a mezi tím není prakticky žádný průnik. A pak je tam samozřejmě ten rozdíl, že náš výzkum je velice osobní – pro všechny zúčastněné umělce a umělkyně, a jsou tam i antropoložky a etnografky a evoluční bioložka. Vždycky je tam nějaký silný osobní důvod, proč zkoumáme

zrovna tuto oblast. Dále považuji za důležité, že do toho hodně vstupuje i aktivismus a přizvání lidí z venku, kteří nejsou součástí ani uměleckého světa, ani vědeckého světa. Třeba jedna self-help skupina, se kterou spolupracuje jedna z antropoložek. Nebo jeden z těch příspěvků pracuje s přispěním domorodých komunit. Část lidí pracuje v komunitně organizovaných labech. Je to vědomé vtahování jiných vědění do oblasti akademického výzkumu, i když je to „jen“ akademický umělecký výzkum. Z pohledu humanitních věd, neřkuli těch přírodních, je umělecký výzkum někde úplně na okraji, ale pořád už se nějakým způsobem počítá jako akademický výzkum. Takže je to i cesta demokratizace vědění a rozporování gatekeepingu toho, co je věda a jak by měla vypadat odborná monografie, kterou vydá univerzita.

Máte ambici tím, co děláte, realitu kolem sebe nějak měnit?

Tu ambici sice máme, ale realisticky si myslím, že nejdůležitější je, že to dává smysl hlavně nám samotným a lidem, kteří jsou s námi nějak myšlenkově spřízněni. Pro potřeby naší komunity hledáme alternativní vizi toho, co je naše tělo. Co to vlastně znamená být něčím znečištěný? Co je to toxicita? Je tam daleko větší důraz na vztahovost a uvědomování si, jak jsme propojení mezi sebou navzájem a s prostředím. Oproti vědeckému a medicínskému diskurzu, kde je všechno hrozně individuální a kde i ty expozice chemickými látkami jsou brány jako něco individualizovaného, hledáme jiná východiska, strukturální. Vztahujeme se k toxicitě prostřednictvím konceptu péče, ale i představivosti o tom, co je naše tělo a čím může být.

Vybavíte si moment, kdy a jakým způsobem jste se dostala ke svému klíčovému tématu?

Hodně mi pomohlo, a to se dostáváme ke kolektivité toho výzkumu, že i když na začátku jsem vyšla ze svého vlastního těla, postupně jsem si nacházela lidi, se kterými bych o tom mohla mluvit. Velmi důležité bylo vybudovat si aspoň malý okruh těchto lidí. Tereza Stöckelová ze Sociologického ústavu, protože věděla, co dělám, co mě zajímá, mi poslala call na konferenci v Oslu, o které bych se jinak nedozvěděla, a tam jsem měla možnost potkat se s podobně naladěnými badatelkami. Naše skupinka by nevznikla, kdybychom se osobně nepotkaly na té konferenci, která byla velmi úzce specializovaná. Tam vykryštovala ta naše buňka. Pak jsme se potkaly ještě na dalších dvou konferencích, a pak jsme se začaly potkávat a organizovat neformálně. To už byla pandemie, takže on-line. Tehdy jsem tam byla skoro jediná umělkyně, ostatní byli všechno lidi z oblasti sociálních věd a humanities, kteří ale měli k lidem od umění blízko, skrze různé spolupráce. Říkaly jsme si, že bychom chtěly udělat něco společně, ale chtěly bychom to udělat jinak. Bavily jsme se o knížkách, které se nám líbí a které nás inspirují, a z toho potom vyvstala i spolupráce s vydavatelstvím, které dělá typ knih, jaký nás oslovuje. Pak jsem si zažádala o publikační grant, a tím se všechno nastartovalo.

Váš koncept je hodně promyšlený, vycházíte při práci z nějakých teoretických impulzů?

Já se snažím dovzdělávat v oblasti uměleckého výzkumu, ale zároveň se i vztahuji k teorii, která teď není tolik součástí uměleckého výzkumu, ale já chci, aby byla. Proto je část mých publikací v oblasti uměleckého výzkumu, kdy se tím snažím vytvořit si pro sebe, ale třeba i pro ostatní lidi, pole, kde můžu uskutečňovat svoji vizi. Tvořím si tím takový štít, opevňuji si ten svůj rámec, ve kterém chci pracovat.

Když přemýšlíte nad nějakým problémem, je váš primární zájem spíš badatelský, nebo umělecký?

Řekla bych, že je badatelský. A uvažuji o tom, jestli vůbec používat slovo umělecký, spíš je to estetický záměr. V tom původním, řeckém významu slova – *aisthētikos* – jako smyslové vnímání. Není to takový ten objektivní, nezaujatý přístup, ale vždycky jsem napojená na nějakou materii, na konkrétní smyslové prožitky. Například můj individuální projekt se týká emocí – zviditelňování chemikálií skrze narušené emoce coby strategie, která nás může učinit citlivějšími na přítomnost chemických látek v prostředí, a jako způsob, jak můžeme ty látky cítit, jak si můžeme představovat spolubyť s nimi.

K čemu, podle vás, může umělecký výzkum sloužit? Může nějakým způsobem posunout hranice poznání?

Posouvá hranice poznání v tom, že se uvolňuje místo i pro takové poznání, které dříve vůbec nebylo pokládáno za vědecké. Věci, které dělám tady na FaVU, tu jsou podporované a vítané. Ale ty z nás, kdo dělají třeba i multimodální výzkum, který zahrnuje i nějaké estetické strategie nebo spolupráce, ale dělají to v rámci univerzit klasického typu, na humanitních nebo sociálních vědách, daleko víc musí uvažovat o tom, jak ty věci artikulují, aby jim to prošlo. Například tady na FaVU stále víc lidí používá koncept autoteorie s tím, že to je úplně relevantní forma teorie. To, že je situovaná a zakotvená v jejich subjektivitě, nesnižuje její důležitost, naopak. Nedělá si samozřejmě nárok na obecnou pravdu, ale je tam nárok v tom smyslu, že na jejich zkušenosti záleží a o něčem důležitém vypovídá. Takže to, že je výzkum zakotvený v konkrétních podmínkách, není důvod, proč by se jím ostatní neměli zabývat. Konkrétně autoteorie je často zakotvená ve velmi specifických pozicích na okraji společnosti, a právě tím, že se jedná o pohled z okraje, říká mnoho i o centru a o systému jako takovém. Často právě z okraje jsou vidět věci, které z centra viditelné nejsou. Taky je tam hodně aspekt intervence spíš než neutrální reflexe, přesvědčit ostatní o důležitosti svého vidění světa, a to třeba právě i uměleckými prostředky.

Každopádně si myslím, že koncept uměleckého výzkumu má značný emancipační potenciál. Díky tomu, že už má charakter akademické disciplíny, může rozvolnit tu kategorii a konfrontovat vědecký způsob

práce. Poukázat na to, v čem může být problematický, v čem je třeba i nějaké dědictví koloniálního uvažování o světě.

Jakou volíte strategii, když referujete o své práci? Používáte umělecký slovník, nebo přejímáte diskurz vědy, abyste zapadla do jejich kategorií?

Nepředstavuji se jako umělkyně, ale vždycky říkám *art-based researcher*, tedy že jsem výzkumnice, která má svoje kořeny v umění. A zahajuji svou prezentaci situováním své práce. Jedním z mých východisek a hnacích motorů, které informují a motivují moji práci, je třeba i to, že trpím migrénami, a i tohle přiznám. Myslím, že je důležité to zmínit, když mluvím o emocích a jejich narušení. V něčem mám možná blíž k designu nebo k rozšířenému designu nebo spekulativnímu designu než k volnému umění. Konkrétně je má práce o tom, jak emoce můžou být indexem znečištění prostředí, protože jedním z efektů endokrinních disruptorů je, že narušují činnost mozku a zcitlivují nás. K tomu jsem vytvořila brožuru, která vypadá jako medicínská příručka, a je skutečně odvozená od existující příručky, která se používá pro sledování emočních symptomů způsobených fluktuací fyziologických hormonů, kdy se předpokládá, že všechny symptomy jsou důsledkem fyziologických hormonů, a neuvažuje se o vstupu nějakých dalších hormonálních látek. Takže já jsem použila stejné symptomy, ale přidala jsem spekulativní otázku, že to nejsou jenom fyziologické hormony, ale že to jsou interakce fyziologických a endokrinních disruptorů, a pokud někdo bere ještě syntetické hormony, tak že se na výsledném stavu podílí celá ta skupina různorodých hormonálních molekul. Další

důležitá věc je, že v medicínském diskurzu jsou tyhle věci strašně individualizované, takže ty příručky i různé aplikace slouží pro sebesledování. Můj nástroj svojí estetikou rovněž evokuje, že se jedná o sebesledování s cílem stanovit individuální diagnózu a na jejím základě individuální řešení v podobě prevence nebo medicínské intervence. Ale pak ukáže, že skutečně účinné individuální řešení pro problém chemických expozic neexistuje, že řešení musí být kolektivní, politické. Člověk se vůči v prostředí přítomným chemikáliím nemůže individuálně obrnit. Navíc fokus na individuální prevenci a ochranu pak snižuje ochotu bavit se společně o nějakém kolektivním, strukturálním řešení.

Ovlivňuje váš pohled na umělecký výzkum skutečnost, že vyučujete na Fakultě výtvarných umění?

Díky výuce předmětu o uměleckém výzkumu se účastním doktorandských kolokvií, kde vidím celé spektrum toho, co naši studující dělají. Hodně volně zaměřuju umělecký výzkum a náplň uměleckého doktorátu. Opravdu to vnímám tak, že umělecký výzkum je to, co doktorští studující dělají v rámci svých doktorátů, a tím, že to budou dělat, se z toho stane umělecký výzkum. Ale trochu mně přišlo, že i když výzkum má být umělecký, na kolokviích pro první a druhý ročník jako by byli trochu znevýhodněni ti, kdo jsou víc umělci a umělkyně. Protože jsem dělala analýzu doktorandských dotazníků, vím, že zhruba jedna třetina studujících nejsou lidé, kteří studovali na uměleckých fakultách, ale přicházejí buď z dějin umění, nebo ještě častěji z nějakých humanitních nebo i technických oborů s nějakým přesahem architektury, a jsou teoreticky lépe

vybaveni a mají výhodu v tom, že mají větší povědomí o vědeckých metodologiích. Ti, kdo jsou víc umělecky založení, si teprve hledají svůj způsob a své metody. Budují si svůj terén, vstupují do něho, nechávají ho na sebe působit a teprve hledají otázky a tvoří si sítě vztahů. Tím se umělecký výzkum liší od toho vědeckého, že nemá nic pevně daného dopředu, že často ohledáváme svá témata systémem pokus-omyl a tvoříme si metody za pochodu. Blíží se to etnografickým metodám, kdy se badatelka vzdělává v dané oblasti, ale zároveň chce jít do terénu bez předsudků, nechat jej na sebe působit, a teprve pak formuluje výzkumné otázky, které jsou skutečně důležité a které nemůže vědět dříve, než do terénu vstoupí.

Co vás osobně motivovalo k tomu přihlásit se na doktorské studium?

To byla kombinace různých věcí. Já jsem po magisterském studiu ještě rok studovala na Saint Martins v Londýně. A strašně mě to bavilo. Měla jsem skvělého učitele. Studium bylo teoreticky daleko robustnější než na FaVU, kde teorie nebyla skoro žádná. Pak ale přišlo rozčarování způsobené tím, že jsem nevěděla, jak to provázat se svou uměleckou praxí. Takže jsem se od toho úplně odpojila. Měla jsem děti a přemýšlela jsem, jestli se vůbec budu, nebo nebudu vracet. Uvažovala jsem o tom, že bych přešla k teorii, ale zároveň jsem v tom neměla žádné formální vzdělání. Také jsem přemýšlela, že budu pracovat pro nějakou neziskovku. Hodně jsem zvažovala co dál. A pak se mně líbila rešerše toho, co to je umělecký doktorát, tak jsem se přihlásila a vyšlo to. K tomu, co je umělecký výzkum a jak ho smysluplně dělat, jsem se ale propracovala až během studia.

Myslím, že dneska už uchazeči a uchazečky o studium takový luxus nemají. Konkurence je rok od roku větší, zvyšují se nároky na připravenost studujících a zlepšuje se to, jak mají své projekty promyšlené a nastavené.

A byla v tom tedy nějaká touha prohloubit své znalosti?

Určitě. Já jsem celé svoje studium na FaVU skoro vůbec nečetla – nebo něco jsem četla, ale vůbec jsem si to nepropojovala s uměleckou tvorbou, byly to dvě různé linie. Pak jsem četla daleko víc na Saint Martins, tam byli všichni hrozně sečtělí, takže jsem to doháněla. A pak, když jsem měla děti, ze začátku jsem se ještě snažila nějak tvořit, ale ukázalo se, že to nebude fungovat. Dcera byla miminko, které nejedlo a nespalo, takže možnost něco dělat zkrátka nebyla. Ale začala jsem daleko víc číst, to bylo mnohem jednodušší, vzít si knížku, a když děti usnou, chvilku si číst. A měla jsem chuť ponořit se do teorie ještě víc.

Když si představíte svoje plány do budoucna, vidíte je spíš v oblasti bádání, nebo umělecké tvorby?

Určitě bádání a rozvíjení mojí představy o tom, co to je umělecký výzkum. Hodně mě baví i pedagogická praxe. Komunikovat s lidmi a předávat jim zkušenosti, něco nového pro ně otevřít. Já jsem na začátku hodně věcí cítila jen intuitivně, a tak vím, že když vám někdo pomůže ty intuitivně vnímané věci pojmenovat, člověku to hodně práce usnadní. Nebo si to pojmenováváme

při společné diskuzi, a člověk je pak daleko jistější a sebevědomější, dokáže svůj projekt lépe a uvědoměleji rozvíjet.

Jaký je váš názor na to, proč by umělec měl bádat? Proč nestačí jenom dělat umění?

Myslím, že od dob vzniku konceptuální tvorby nebo performativní tvorby je čím dál důležitější uvažovat o umělecké tvorbě ne jako o prostředku k vytvoření autonomního artefaktu, ale jako o prostředku komunikace. Vypovídat o něčem, byť jinými prostředky, než když třeba napíšu článek. Což si myslím, že je tady na FaVU nejenom na doktorském, ale i na magisterském a bakalářském stupni. Studující se víc koncentrují na svoje téma, na proces nebo na praxi – co dělají, co tím chtějí říct – a méně na samotný výsledek. Ve finále, a to je problém uměleckého provozu, ti lidé netvoří díla, která se budou prodávat, ale nějaký způsob komunikace. Není to něco, z čeho by vznikly věci, které se potom prodají a z čeho oni budou žít, ale spíše je to nějaká služba druhým nebo vzdělávací program. Takže potom je otázka, jak takové věci financovat. Vyžaduje to úplně jiný způsob uvažování o umělecké práci a o tom, jak by měla být ohodnocována, z jakých zdrojů. Myslím, že velká devíza uměleckého výzkumu je paradoxně právě to, že nemáme žádné původní metody nebo soubor metod, které jsou naše a které se můžeme naučit a pak rigorózně praktikovat. A že metody, které přejímáme, jsou pro nás nesamozřejmé, takže se ptáme, jak je vlastně můžeme použít. Je tam nějaká ostýchavost, jestli je používáme dobře, ale i produktivní amatérismus nebo i drzost, že je nechceme použít přesně daným způsobem, ale potřebujeme si je pro sebe přizpůsobit.

Často na to narážím, protože lidé, se kterými jsem v kontaktu, jsou antropologové, antropoložky, etnografové, a já jsem díky tomu taky chtěla něco takového dělat, ale zároveň jsem cítila, že tohle je něco, co já asi nedokážu. Pro mě to byl úplně jiný kontext, ke kterému jsem hledala cestu, na začátku tam byla strašná zdráhavost. Až teď úplně na konci svého studia jsem začala dělat něco, co se blíží etnografii. Protože je můj výzkum o propojenosti, která přesahuje individuální zkušenost, zvolila jsem formát skupinového workshopu, kde jsme společně s ostatními hledali průsečíky, co v oblasti chemických expozičních a emočního prožívání vnímáme podobně, jaké zkušenosti sdílíme. Tohle bych chtěla víc rozvíjet i do budoucna, zkoušet různé způsoby kolektivního rozhovoru a zkoumání, na principu sdílení zkušeností, které jsou konkrétní a situované, ale zároveň často i kolektivně sdílené. V tom mně přijde umělecký výzkum zajímavý, že je tam prostor pro takové experimenty.

Pavel Sterec

Pavel Sterec (* 1985) studoval v letech 2004–2006 na Fakultě výtvarných umění VUT v Brně v Ateliéru performance. V letech 2006–2012 studoval v několika ateliérech na Akademii výtvarných umění v Praze. Doktorské studium absolvoval v roce 2016 na pražské UMPRUM v Ateliéru fotografie. Od roku 2015 do roku 2021 byl vedoucím Ateliéru intermédií na Fakultě výtvarných umění VUT. Ve své disertační práci „Politika uměleckého výzkumu, Boloňský proces a kritická umělecká praxe“ se věnoval procesu etablování uměleckého výzkumu ve sjednocujícím se prostoru evropských vysokých škol a zjišťoval, odkud institucionální nároky na umělecký výzkum vzešly. Práci vedla historička umění Milena Bartlová.

Ve své umělecké praxi Pavel Sterec propojuje performanci, objekt, instalaci, fotografii a další média. Jeho zájem se soustředí na problematiku výzkumu, vědy, archivního bádání i zkoumání sociálních struktur. Můžeme jej zařadit k vlně umělců s hlubokým zájmem o sociální prostředí. Často a znovu otevírá otázku závislosti umělce na vlastních řemeslných dovednostech, formách autorství a spolupráce. Dvakrát byl nominovaný na Cenu Jindřicha Chaloupeckého (v letech 2011 a 2015). V roce 2011 se zúčastnil soutěže s projektem *Dva malé průsečíky na velké vertikále*. V roce 2015 pro finální výstavu pracoval s daty z Laboratoře morfologie a forenzní antropologie na Masarykově univerzitě.

Pavel Sterec se věnuje i psaní a publikuje třeba v časopisech A2 a Alarm. Výsledkem jeho zkoumání v oblasti literatury je i kniha

Sedimenty diagnózy wellness, která vyšla v koedici vydavatelství Host a FaVU. Text kolektivu autorů z Ateliéru intermédií brněnské FaVU pod vedením Pavla Sterce uvedlo jako stejnojmennou inscenaci brněnské HaDivadlo. Jednalo se o závěrečnou inscenaci 45. sezóny HaDivadla, která byla věnována tématu Zdrojů a již přerušila pandemii koronaviru. Centrem inscenace byl nedivadelní text, který je nyní transformován do podoby knihy. Jeho spolupráce s HaDivadlem má trvalejší charakter a jejím zatím posledním výstupem je rozhlasová hra *Nikola 2030, 2045, 2080*, která je součástí repertoáru divadla.



Foto Polina Davydenko

Rozhovor s Pavlem Stercem

Rozhovor s Pavlem Stercem má dvě části. Druhá část doplňuje a rozvíjí informace z prvního rozhovoru, který se uskutečnil v březnu 2021. Na konci letního semestru 2021 skončilo pedagogické působení Pavla Sterce na Fakultě výtvarných umění VUT a cílem dalšího rozhovoru bylo zjistit, zda se uměleckému výzkumu věnuje dál, i když už nepůsobí v akademické sféře. Druhá část rozhovoru proběhla v prosinci 2022.

I. část rozhovoru 17. března 2021

Můžete popsat, jak vy sám vnímáte svou uměleckou činnost a jestli máte u své práce nějaká teoretická východiska?

Jak teoretická východiska, tak vztahování se k umělecké tvorbě se postupem času mění. Samozřejmě očekávání, se kterými jsem vstupoval do umění, když jsem začínal studovat uměleckou školu, byla jiná než ta, která mám teď. V současnosti se hodně zabývám teorií nebo teoriemi, které se vztahují k post-umění, a už dlouho mě zajímá role umělce v interdisciplinárním výzkumu. Ve své disertační práci na UMPRUM jsem zkoumal politický rozměr nebo potenciál uměleckého výzkumu. Takže jsem se posunul od pojmání umění jako něčeho autonomního a spojeného s výsostnou rolí a jedinečností

k tomu, vidět umění v širší vazbě nejenom k jiným disciplínám, ale situovat jej a zabývat se i jeho okrajem, ale v jiném než modernistickém slova smyslu. Hledat, co ještě umění může být. Není to hra o to, kam zapíchnout kótu a že jsme se dostali na nějakou další hranici. Jde o to zabývat se okrajem jako místem, které fúzuje s dalšími oblastmi.

Můžete téma uměleckého výzkumu trochu rozvést ve vztahu ke své disertační práci?

Je potřeba zmínit, že to byl praktický doktorát. Samozřejmě měl teoretickou část, ale důležité bylo, jakým způsobem teorii kombinuju s uměleckou praxí. Na výzkumné otázky jsem dokázal odpovědět díky několika uměleckým nebo praktickým projektům, které s tím byly spojené. Každopádně mě zajímalo, proč se v době, kdy jsem na doktorát nastupoval, zvedla velká vlna zájmu o umělecký výzkum. Vznikalo strašně moc zahraničních

publikací a v Čechách byla enormní podpora projektů zaměřených na umělecký výzkum. Byla patrná tendence ho nějak teoreticky fortifikovat a zařadit i do prostoru vysokých škol. Chtěl jsem spíš využít zájem o umělecký výzkum, než abych se vůči němu vymezoval, protože mi to ve své podstatě bylo blízké. Ve své praxi jsem už nějak intuitivně cítil spoustu věcí, se kterými jsem se pak setkal při četbě teoretických textů. Najednou mi to konvenovalo, ale měl jsem také podezření, odkud vlastně pramení institucionální podpora uměleckého výzkumu. Já jsem nebyl zvyklý studovat dokumenty, jako byly ty, které souvisely třeba s Boloňským procesem. Ale pak jsem se prostřednictvím textů a pomocí lidí dostal k tomu, jakým způsobem se termín umělecký výzkum vnesl do prostředí sjednocujícího se prostoru vysokých škol a v čem spočívá nutnost jej obhájit. Když to hodně zjednoduším, došlo k nezamýšlenému souběhu dvou požadavků. Vznikl doktorský stupeň studia na všech školách bez výjimky, tedy i na školách, kde se nevyučuje věda. Současně s tím vznikl požadavek na to, aby doktorský stupeň studia byl vždycky spojený s výzkumem. Dovolím si tvrdit, že tohle skutečně bylo nezamýšlené. Tyto dva paralelní požadavky potom musely vyústit do nějakého východiska, které spočívalo v tom, že musí být možné provádět i jiný než vědecký výzkum, a to proto, aby na jiných než vědeckých školách nebyl výzkum vedený nekvalitně. Najednou se tím, alespoň na papíře zrovnoprávnila role jiného než vědeckého výzkumu. Podle mě to je nejenom pro umění, ale i obecně velký krok, který má hodně možných dopadů nebo potenciálů. Je třeba se toho chopit jako zásadní změny, protože takovýto posun může změnit spoustu věcí i politicky.

Když to vztáhnete k vlastní umělecké tvorbě, myslíte si, že vás to, že jste prošel procesem doktorského studia zaměřeného na umělecký výzkum, nějak změnilo coby umělce?

Zásadně mě to proměnilo, protože já jsem do té doby sice měl zájem o vědu a výzkum a témata z vědeckých disciplín nebo oblastí, ale musím říct, že jsem je skutečně spíš estetizoval. Vlastně jsem ani nevěděl, jak spolupracovat s institucemi, a navíc instituce, když už jsem je oslovil, roli umělce vnímaly spíš v popularizaci organizace, která je možná příjemná, ale nic dalšího tam nebylo. Nebyla to chyba vědeckých institucí, ale celkově nebylo povědomí o tom, že s umělcem může práce probíhat víc do hloubky. Navíc nebyly ani nástroje, pomocí kterých by ta užší spolupráce mohla probíhat. Najednou se otevřely možnosti díky tomu, že se umělecký výzkum zrovnoprávnil.

Ve svých praktických projektech v rámci disertace jsem zkoušel různé způsoby, jak konvertovat RIVové body za RUV. Konkrétně jsem spolupracoval s Českou geologickou službou, na niž byly kladeny požadavky, aby zaměstnanci publikovali a sbírali RIVové body. Předmětem jejich výzkumu jsou ale velmi pomalé dlouhodobé procesy, a naplnění publikačních požadavků je tak složitější. Takže jsem jim přiznal spoluautorství svého uměleckého díla a oni mohli získat body v RUVu. Tyto možnosti se postupně také proměňovaly a dnes už by to bylo určitě složitější, ale vznikly další motivace k tomu, proč spolupracovat s umělcem. Instituce najednou začaly přistupovat na to, že spolupráce může být i jiná než jen to, že člověk někde něco vyfotí nebo natočí. Tohle se dál ještě prohlubovalo tím, že Akademie věd, se kterou teď hodně spolupracuju, má spo-

lupráci jako jeden z požadavků na všechny projekty, které tam vznikají. Za prvé je to spolupráce mezi jednotlivými ústavy, ale také je tam tlak na to, aby výstupy projektů byly aplikované. Výstava je jednou z možných aplikací výzkumu a zdá se, že je snazší než některé jiné aplikace. A to se najednou stalo polem, kde jsem se mohl začít pohybovat a kde do určité míry potřebovali i spolupráci s někým, kdo má zkušenosti s výstavní praxí a dokáže jim pomoci vytvořit tento typ výstupu. To znamená, že vám partneři dají výsledky svého projektu nejen proto, aby člověk zvolil font a vymyslel, jak to vytisknout na výstavní panely, ale že si někteří z nich uvědomí, že když chtějí o výstavě přemýšlet jako o svébytném médiu, vyžaduje to hlubší spolupráci. Takže já dlouhodobě, a na doktorském stupni studia to začalo, využívám trhliny, které vzniknou v systému, nějaké nezamýšlené důsledky, ale zároveň mám radost z toho, že tyhle trhliny umožňují hlubší proměnu přístupu k vědění, které umění dokáže integrovat.

Pro mě bylo strašně důležité, že jsem během doktorátu začal hodně spolupracovat se socioložkou Terezou Stöckelovou. Přizvala mě na doktorandský seminář, který probíhal v Centru pro teoretická studia na Akademii věd. Vedla ten seminář se Zdeňkem Konopáskem, to je taky sociolog, latourovce, a tam jsem měl možnost bavit se o svém projektu. Musím říct, že jsem se napřed hrozně styděl, protože tam byli doktorandi z vědních oborů a já jsem měl trému a strach se s nimi vůbec bavit o jejich projektech, natož sdílet ten svůj. Postupně mi právě Tereza Stöckelová tuto často zbytečnou obavu z dialogu pomohla odbourat. Načetl jsem pak víc textů třeba od Latoura nebo Ingolda, kde je role umělce poměrně pochopitelně

a přístupně vysvětlena. A s tím roste i určitý typ sebevědomí. I když je zase potřeba říct, že umělci často mají sebevědomí až moc.

Když jsme se bavili o estetizaci vědy a o vztahu k apropriaci, bylo úplně běžné, že umělci měli pocit, že můžou vzít výsledek vědecké práce kohokoliv, udělat z toho umělecké dílo, klidně tomu ani moc nerozumět, nezajímat se o to, jestli to je dezinterpretace z pohledu toho, kdo na tom výzkumu dělal, prostě jenom si to takhle přivlastnit. Tento přístup už se teď naštěstí trochu mění. Spoustu lidí z oblasti vědy rozčilovalo, že někdo jen tak přijde, na základě jejich mnohaleté vědecké práce vytvoří něco úplně jiného, a pak o tom ještě rozdává rozhovory. Takže ten vztah byl problematický. Najednou se i díky teoretikům ukázalo, že já si nemusím jenom něco brát a přenášet to z oblasti vědy do oblasti kultury, ale že to může být obousměrný dialog. A že bych měl jako umělec vždycky přemýšlet o tom, co já dávám tomu vědci nebo vědeckému týmu, a nemusí to být nutně jenom věda. Progresivní role uměleckého výzkumu zároveň spočívá v tom, že se dá uznat nějaký, řekněme indigenní výzkum v oblasti, kterou dosud zkoumali antropologové, etnologové. Indigenní výzkumy neměly takovou váhu, ale můžou být enormně přínosné, protože vycházejí z hlubšího vztahu ke konkrétnímu prostředí. Stejně tak existuje nepochybně výzkum, který dělají lidé pracující manuálně nebo řemeslně. Ti mají vztah k nějakému materiálu úplně jiný, než je vědecký vztah. Spolupráce může probíhat mezi lidmi, kteří se zabývají uměleckým výzkumem a vědeckým výzkumem, ale stejně tak to může být spolupráce mezi více subjekty nevědeckého výzkumu. Jít tímhle směrem by mě hodně zajímalo do budoucna, protože zatím vě-

decké instituce vypadají jako nepřátelštější jen ke spolupráci s uměním a s uměleckým výzkumem.

Když přemýšlíte nad nějakým problémem, je ten zájem badatelský, nebo je primárně umělecký?

Díky kontaktu se spolupracovníky a s lidmi, kteří mě vedli na doktorátu, jsem se seznámil s metodologickými přístupy, které sice nejdou přímo překloupat do oblasti tvorby, ale je hodně přínosné je znát. Díky nim si dokážu lépe vymežit, co nemusím dělat já, protože už to někdo jiný udělal nebo udělá líp. Takže minimálně vím, že svou metodu bych měl opírat o něco, co nebude v opozici k vědeckému zkoumání, ale co ho může doplnit. To, co je pro mě zásadní, je v jednom Latourově textu. Píše, že na rozdíl od vědců jsou umělci daleko víc zvyklí vnímat vztahy komplexně. Vědí, že na vnímání uměleckého díla má vliv, jestli visí na zdi této nebo jiné galerie a svítí na něj takové nebo jiné světlo a chodí tam tento nebo jiný typ lidí. Dává i příklad zážitku z koncertu, kdy není možné rozlišit, jestli jej vytváří virtuozita jednoho nebo jiného hráče, nebo dirigenta, nebo koncertní sál anebo to, s jakým očekáváním tam lidé jdou. Při vědecké práci s jejími metodologickými nároky je mnohem obtížnější tuto komplexitu vztahů vnímat. A právě v tom může být zkušenost umělce přínosná. Já vlastně všechny projekty dělám s nějakými spolupracovníky a postupně opouštím individuální uměleckou tvorbu. Díky tomu si ve spolupráci můžu snáz přesně vymežit svůj prostor. Ne vždycky spolupracuju s vědci, někdy i s jinými umělci. Tam zase můžu využít třeba jejich materiálové citlivosti a sám se věnovat něčemu, co bych nazval propojo-

váním různých pohledů do sebe. V tomhle jsem se do určité míry specializoval [úsmev], i když je to specializace právě na ty průniky. Už jsem tímto způsobem dělal s Akademií věd několik výstav a rozhodně to není tak, že bych byl jen architekt výstavy, ale podílím se na celku už od úvodních fází projektu. Spolupracuju se Sociologickým ústavem a ve spolupráci s Centrem pro teoretická studia jsem dělal například projekty mezi Ústavem dějin umění a Ústavem hudby. V této oblasti je spolupráce mezi ústavy velmi poptávaná. Toto je pro mě v současné době, i co se týče tvůrčích aktivit, hodně zásadní. Podobně teď spolupracuju na nějakých textech nebo na divadle s Ivanem Burajem a HaDivadlem. V divadelní hře, kterou jsme spolu se studenty FaVU napsali, jsme využívali metodu, která se jmenuje „verbatim“ a vztahuje se k dokumentárnímu divadlu. Vytipovali jsme osoby reprezentující názorové pozice, které jsme tam chtěli mít zastoupené, a nahráli jsme s nimi rozhovory. Ty jsme potom přepsali a později z nich udělali postavy v divadelní hře, ale i tady jsem využil hodně z toho, co dělám jinde. Lidé, kteří tam byli pozvaní, byli z různých vědních oborů nebo za sebou měli tuto zkušenost. Takže se to propisuje do všeho, co dělám.

Individuální tvorbu vnímám jako něco, co je a bude pro určitý typ umělců stále primární, a rozhodně bych to nechtěl nikomu vymlouvat. Ale zároveň si myslím, že spousta z toho se týká jen obchodu s uměním a toho, že umělec se stává jakousi značkou. Dobře je to vidět třeba na kontrastu mezi videoartem a standardy ve filmu, kde se spolupráce daleko víc přiznává. Za videem máte většinou jméno umělce, protože video se prodává jako dílo jednotlivce, ale přitom tam je řada, někdy desítky lidí, kteří na tom spolupracují. Dnes i do tvorby

soch je zapojená celá řada lidí v dílnách, kteří ty věci modelují, a buď se jim spoluautorství přizná, nebo ne. A mě teď zajímá to přiznávat a nerozlišovat mezi tím, jestli je někdo umělec, a tím pádem si to může podepsat. Pokud začneme přiznávat kolektivitu díla, pak bychom měli přiznat jak ty teoretické zdroje a lidi, kteří do toho vstupovali, i třeba ve formě nějakých konzultací, tak ty, kteří se na tom podíleli výrobou a znalostmi a dovednostmi, jako je práce s technikou a materiálem. Všechny projekty, které teď dělám, jsou kolektivní – i ty, které bych mohl podepsat, jako že jsou jenom mým dílem, ale nechci to tak dělat.

Máte ambici tím, co děláte, realitu kolem sebe nějak měnit?

Určitě, jak jsem zmínil, zrovnoprávnění uměleckého výzkumu má podle mě strašně moc důsledků, taky je znejistěním role experta. Vědec už není jediný expert. Najednou se může ukázat, že jsou různí aktéři dějů, kteří hrají zásadní roli a nesou vědění. Rozhodně to souvisí s tím, jak se rozvíjí participativní výzkum a taky to, čemu se říká *public science*. V ideálním případě bych si představoval, že umělečtí výzkumníci otvírají dveře *public science* a ukazují, že někdo, kdo nemá formální vzdělání v nějakém oboru, může svým vhledem významně přispět k produkci znalostí. A že se dají už i výzkumné projekty designovat tak, aby tam tento vstup byl.

Mám pocit, že když se vědci seznámí s možnostmi spolupráce třeba s umělci, skrz umělecký výzkum nebo přes participaci na společném výzkumu v nějakém interdisciplinárním týmu, potom získají zkušenosti, které otvírají cestu *public science*, kde už

umělec nehraje nějakou výsadní roli. Myslím, že je dobré o to usilovat, protože být umělec by mělo být stejně důležité jako jiné důležité lidské činnosti. Rozhodně by nemělo být postavení umělce stejně jako vědce úplně adorované a na nějakém obláčku. *Public science* je skvělá, že tuto oblast rozšiřuje. Takže toto je jeden z politických důsledků, který to má. A navíc věda může být taky angažovaná, takže angažovaný umělecký výzkum je další věc. A ten jde taky provádět společně s nějakými občanskými iniciativami a hnutími. Do těchto kauz vstupují našťěšť už víc i vědci, kteří si taky začínají víc uvědomovat, že politika je spojená i s vědou.

Jak to je s reflektováním vlastní práce. Máte potřebu této reflexe?

Teď jsme společně dopsali novelu, mám za sebou drama a nějaké esejistické texty ve sborníku *Budoucnost*. Píšu tam o budoucnosti umění. Do revue *Prostor* píšu nějaké eseje, a ty vnímám jako svébytný druh tvorby, reflexe něčeho, co jsem vytvořil v některém vizuálním médiu, prostřednictvím textu. Často je to tak, že když mám nějaký projekt, v rámci průzkumu dané oblasti si dělám zápisky nebo rešerše nebo observe a třeba fotografickou dokumentaci, videodokumentaci, rozhovory, a až potom se rozhoduju, co z toho vznikne a v jakém médiu. Často je to taky tak, že vznikne třeba text a ještě video a ještě něco dalšího, a text už jenom nepopisuje video nebo výstavu, ale je jednou ze složek.

II. část rozhovoru 14. listopadu 2022

Čím se teď zabýváte, nebo jste se zabýval v minulém období?

Jsem zaměstnancem Centra sociálních služeb Praha v azylovém domě s ošetrovatelskou službou pro lidi bez přístřeší, kteří trpí nějakým ještě závažnějším onemocněním. Takovým, které jim neumožňuje, aby byli ve standardním azylovém domě a v podstatě ani na ulici, protože by se to neslučovalo s možností jejich přežití. Jeho ředitelem se stal Martin Freund a pokusil se ho řeckně humanizovat. Součástí toho byla taky aktivizační a arteterapeutická práce, kterou jsem tam začal dělat společně s prací v sociálních službách.

A k tomu jste se dostal prostřednictvím Martina Freunda?

Já jsem se ještě na FaVU účastnil sociálního boje proti obchodníkovi s chudobou na ulici Markéty Kuncové v nechvalně známém domě, který byl za velmi problematických podmínek pronajmán nízkopříjmovým lidem. Tam jsme se několik let snažili o to, abychom tu situaci změnili. Na tom se podílel taky Martin Freund a odtamtud se známe. A když pak přišel do Prahy, dal mně tuto nabídku.

V čem spočívá vaše činnost kromě role sociálního pracovníka? Kdybyste to měl nějak přiblížit úplněmu laikovi, jak probíhá třeba arteterapie s touto komunitou?

Specificky tihle lidé se dostali do situace, kdy už nemůžou pokračovat způsobem života, jakým byli zvyklí. Zároveň jsou v tomto zařízení v materiálním smyslu naplněny jejich základní potřeby. Mají tam ošetření, střechu nad hlavou a stravu, takže se najednou dostanou do situace, kdy si plně uvědomí svoji situaci, která je často zcela bezvýhodná, a dochází k dekompenzaci a oni propadnou do hlubších depresí. Na ulici museli vyvíjet hodně energie na to, aby vůbec přežili, a všechny ty činnosti jim umožnily zapomenout nebo nemyslet na tíživou situaci, ve které se nacházejí. Je nutné s nimi pracovat i po této stránce, dát jim nějaký typ náplně času. Proto se jedná hlavně o aktivizaci, což nutně neznamená, že to je arteterapie. Vyvíjeli jsme tam různé typy činností. Hledali jsme, jakým způsobem se mohou víc zapojit i do chodu domu.

A pak jsem přišel s takovým programem, na který teď navazuju dál jinde, protože tady budu končit. Je to projekt, v rámci kterého se tihle lidé berou na různé typy kulturní produkce. Vzal jsem je na divadelní představení, což často třeba po dekády nezažili. A právě nějaký typ vytržení z jejich tíživé situace

byl pro ně velmi důležitý. Součástí procesu nebyla jenom tvorba a zapojení do chodu domu, aby měli smysluplnou činnost, ale šlo i o to, aby se znovu stali uživateli kultury.

A jak pokračuje vaše vlastní umělecká činnost?

Pokračuje samozřejmě prostředky, které jsou možné v této chvíli, což je poměrně hodně redukováno. V současné chvíli hlavně píšu. Od té doby, co jsem skončil na FaVU, jsem dál spolupracoval s HaDivadlem. Poslední výstup je rozhlasová hra *Nikola 2030, 2045, 2080*, která se teď ještě hraje, a pak pracuju hlavně na vlastních textech.

Takže je tam posun od výtvarné oblasti?

Já to pořád vnímám v kontextu výtvarného umění. Nedokážu psát odjinud než ze své zkušenosti. Teď nevystavuji, tak tohle je typ tvorby, který je možný.

A když se vrátím k našemu původnímu tématu uměleckého výzkumu: vy jste to měl nějakým způsobem propojené i s vlastní tvorbou. Jak to máte teď s uměleckým zkoumáním?

Ačkoliv souhlasím s tím, že umělecký výzkum je spojený hlavně s prostředím vysokého uměleckého školství, a psal jsem o tom i svou disertaci, musím říct, že když člověk dlouhou dobu tímto způsobem pracuje, postupně se to stane součástí jeho metody. To znamená, že nástroje, které jsem používal při uměleckém výzkumu, když jsem dělal

research-based projekty, používám i teď. Jedním z hlavních výstupů, který teď po roce působení v sociálních službách mám, je nový projekt, který by měl z mého pohledu snížit práh kulturních institucí. Já jsem se v posledních několika letech zabýval konceptem post-umění. Moc to neodděluji od tvorby. Zároveň pro tento projekt bylo důležité sbírat systematictější určitý typ dat a podkladů. Potřebnost projektu musím doložit a komunikovat, a v tom mi ty metody pomáhají. Věci, které jsem se naučil v rámci uměleckého výzkumu, často vycházejí obecně z nějakých metod, které jsou modifikované z oblasti vědeckého výzkumu, ať už jde o sociologické metody, nebo základní antropologický terénní deník. Je to určitá systematizace práce, která je větší než u standardní tvorby. V nejširším pojetí je výzkum vlastně systematická práce, která přináší nové vědění, nové vhledy. A to je pořád to, co dělám i teď. Každopádně v oblasti zpřístupnění kultury nízkopříjmovým kategoriím vidím velké rezervy.

A můžete nějak přiblížit ten nový projekt, který chystáte?

Jak to znám z uměleckého prostředí a provozu, v dostupnosti kulturních služeb je strašně moc překážek. Existuje většinou jenom deklarativní snaha být tu takzvaně pro všechny, ale instituce pro to dělají hrozně málo a samozřejmě to vůbec nestačí. Třeba Národní galerie vyhlásila vstup jeden den v měsíci zdarma. Pro určitou skupinu obyvatel to je určitě pobídka, ale to není vyloučená skupina, to jsou lidé, kteří se dokážou orientovat. Nejsou to lidé, kteří by měli nějakou třeba i neviditelnou bariéru, která by je z toho prostoru vylučovala. Kdežto právě

ti lidé, o které mně jde, i kdyby se dozvěděli tuto věc, kvůli těm méně viditelným věcem tam stejně nepůjdou, protože jsou skutečně na okraji, mají v sobě spoustu nějakých zranění. Většinou mají zkušenost, že z těch prostor byli vyváděni, nebo že pro ně byly nepřístupné. A navíc to je často spojené se špatným psychickým stavem, takoví lidé podobně jako lidé v depresích nejsou schopni se zvednout z postele a někam jít. Tím pádem je vždycky potřeba nějaký prostředník, někdo, kdo bude průvodcem. A to teprve může naplnit deklarace o tom, že instituce něco takového nabízejí nebo to mají v programu, ve své misi.

Takže jde o to snížit práh kulturních institucí, a to lze, jenom když se to koordinuje mezi institucemi sociálních služeb, mezi uživateli sociálních služeb, mezi lidmi, kteří jsou ochotní být průvodci, a mezi kulturními institucemi, které dávají pobídky. To znamená, že tento projekt v podstatě bude hlavně poměrně propracovaná webová stránka a aplikace, do které se budou moct přihlásit lidé, kteří jsou ochotni vzít někoho ze sociálních zařízení na kulturní událost. Tito lidé musí být proškolení, uživatelé sociálních služeb jsou totiž hodně zranitelné osoby, takže je potřeba trochu vědět, kdo v té aplikaci je. Po školení bude pak možné v kalendáři zahrnout jeden, dva, tři termíny za měsíc, za půl roku, kdy ti lidé můžou, a taky uvedou, jaký mají akční rádius. Byl bych rád, aby to nefungovalo jenom v Praze, ale aby to mohlo eventuálně potom expandovat, nebo být třeba celorepublikové. Je potřeba také komunikovat s kulturními institucemi a získávat akvizice vstupů. Měl jsem už praktickou zkušenost s Národním divadlem – činohra Národního divadla byla ochotná nám dávat nějaký limitovaný počet vstupů. U galerijních institucí je to v něčem jednodušší, ale pokud

se jedná o instituce většího typu, je potřeba vědět, jaká je jejich kapacita. Třetí částí je komunikace se sociálními pracovníky. Ti dokážou vytipovat uživatele, kteří jsou schopní a mají o to aspoň nějaký typ zájmu. Nejsou v situaci, kdy by nadšeně volali po kulturním zážitku, a je potřeba zjistit, nakolik by jim to mohlo udělat dobře. V azylovém domě se můžeme setkat s lidmi, kteří jsou vysokoškolsky vzdělaní, a je tam i řada lidí, kteří jsou právě z kulturního provozu, což úplně neodpovídá stereotypu, že by to byli lidi, kteří nikdy nebyli v divadle nebo v galerii.

Nejdřív je třeba zkoordinovat všechny tři složky. To bych chtěl nastavit co nejvíc automaticky v tom smyslu, že je důležité propracovat dobře web a naprogramovat to tak, aby se snížila administrativa, a až něco vznikne, aby to šlo koordinovat v jednom, ve dvou lidech. Takže tohle bych chtěl postupně dělat nějaký čas jako hlavní náplň.

A pokud jde o volné umění, máte taky nějaký konkrétní plán? Říkal jste, že teď víc píšete.

Teď píšu s Bernadetou Babákovou, se kterou jsme spolupracovali i na knize *Sedimenty diagnózy wellness*. Píšeme text, který bude uvedený v Rubínu, o Marii Sedláčkové, což byla partyzánska, která pracovala s biologickými zbraněmi. Pracovala pro veterinární ústav a vynášela různé choroby, patogenní i pro lidi. Aktivně je používala v protifašistickém odboji a zemřela velmi mladá, ve 22 letech. Prostudovali jsme k tomu tématu existující materiály, ale zároveň jezdíme na ta místa. Není to vlastně akademický text, je to volný umělecký text. A pak píšu experimentální text, který se týká mesianistických

hnutí v judaismu. S tím jsou spojené také takové malé observace. Mám část rodiny z Černé Hory, kde zemřel a kde má hrob Šabtaj Cvi, což byl jeden z falešných mesiášů, který se hodně zabýval transgresí a nějakým přestupováním, v tomto případě náboženských rámců a příkazů.

A tohle je umělecké bádání?

Vlastně používám úplně stejné prostředky, jako jsem používal, když jsem výzkum směřoval víc do galerií. Koneckonců já pracuji i tady hodně s obrazem, třeba s fotografií, a jenom to bude nejspíš směřovat víc do knižní podoby. Existuje umělecký výzkum v kontextu výtvarného umění, jehož výstupem může být i text bez obrazu. V tom se to vlastně moc neliší od toho, jak jsem pracoval předtím.

Možná bych to naše povídání ještě doplnila dotazem. Proč by vlastně umělec měl bádát? Nestačí jenom dělat umění?

Podle mě má umění víc funkcí. Umělec může být součástí širšího kolektivu a pracovat na něčem, co má přesah mimo samotné umění. Teď jsem se třeba podílel na přípravách některých výstav Filozofického ústavu Akademie věd. S Českým rozhlasem dělám projekt ke 100 letům Českého rozhlasu. A tam je důležité stát se plnohodnotným členem interdisciplinárního týmu, který takovou věc řeší. Ponoření se do tématu skrze bádání je nutnou součástí a vede k úplně jiným výstupům, než když je člověk jenom designér výstavy. Bruno Latour píše taky o tom, proč by interdisciplinární týmy měly přijímat umělce.

Je to kvůli tomu, že v umění jsou jiné přístupy k metodě, a právě konfrontace metod a jiná citlivost mohou do projektu přinést něco zásadního i pro vědce. Takže to je jedna odpověď, proč je bádání důležité. A potom v době, která je velmi zkratkovitá a pracuje hodně s obrazem, s nějakým typem informací, ale velmi zploštělým, velmi rychlým a v instantní podobě, je úlohou umělce nabízet určitou alternativu. Obrazy, a to atraktivní obrazy, už dokáže dělat umělá inteligence, my musíme nabídnout něco víc, určitý sofistikovanější ponor, kterého z principu nemůže být umělá inteligence schopná. Takže si myslím, že se ještě více než předtím otvírá pole systematictější sofistikovanější práce, která využívá hloubkově a kvalitativně zdroje.

Tak to je poměrně optimistická zpráva pro umělecký výzkum. Bavili jsme se o tom, že v našem prostředí se umělecký výzkum hodně váže na umělecké vysoké školy. Jenom bych si chtěla potvrdit, že jsem vás správně pochopila v tom, že když si člověk principy uměleckého výzkumu zvnitřní, mohou ovlivňovat jeho práci i nadále?

Ano, a když si i lidé, kteří působí ve vědě, uvědomují, že jsou umělci, kteří jsou ochotní jít za design nebo vizualitu a intenzivně s nimi absolvovat nějaký kus cesty, vede to k výsledkům, které jsou pro ně zajímavé, a potom přicházejí i pobídky z prostředí mimo vysoké umělecké školy jako takové. A to je třeba něco, co je pro mě důležité. Je to oblast, která vystupuje i z institucionálního rámce výtvarného umění, což je teď poprvé vlastně výhodou. Ten meziprostor teď prozkoumávám intenzivněji než předtím, protože mně do určité míry nic jiného nezbývá.

Napadne vás nějaký typ vlastnosti, který podněcuje k tomu, že se člověk zajímá o médium uměleckého výzkumu, které má sklon vést k hlubšímu typu poznání v této oblasti?

Myslím si, že i mezi umělci je takové základní dělení: na ty, kteří pracují nějakými dokumentaristickými metodami a pozorují svět okolo a nějak ho třídí a transformují. Dívají se v něčem jakoby ven a potom to pozorování transformují a přibližují, ať už kulturnímu publiku, nebo nějakému jinému. A pak jsou ti, kteří jsou víc v sobě, což nemyslím tak, že by byli víc egoističtí, ne nutně. Jenom to zřídlo mají uvnitř a dělají víc pozorování sebe sama a to pak přetavují ve svá díla. Obojí je určitě cenné, ale jsou to jiné typy práce. Ego uměleckého výzkumníka je tam samozřejmě přítomné taky ve velké míře, ale je v tom hlavně zvědavost zkoumat svět okolo.

Summary

The publication *Paths of artistic research* is a collection of interviews with artistic researchers – Andrea Buršová, assistant professor at the Nika Brettschneiderová Dramatic Acting Department, Faculty of Drama, JAMU, Jiří Honzírek, director, manager of the Feste Theatre and PhD student at the Theatre Faculty, JAMU, Barbora Klímová, head of the Studio of Environmental Design at the FFA BUT, Lenka Klodová, head of the Studio of Body Design at the FFA BUT, Lucia Repašská, researcher at the Cabinet for Theatre and Drama Research, Theatre Faculty, JAMU, Hana Slavíková, head of the Studio of Radio and Television Dramaturgy and Scriptwriting, Theatre Faculty, JAMU, Pavel Sterec, artist and former head of the Intermedia Studio at the FFA, BUT, and Lenka Veselá, researcher at the Department of Theory and History of Art at the FFA, BUT

and PhD student at the FFA, BUT. These are artists who have been associated with art colleges in Brno, specifically with the Faculty of Fine Arts of the BUT and the Theatre Faculty of the JAMU. Through interviews with the artists, the reader will learn under what circumstances they began to engage in artistic research, how they perceive it, what meanings they attribute to it and the purpose it serves for them. The selected group of artists is very diverse and their creative and research strategies are different, as are the purposes for which they use artistic research. The publication does not aim to provide an exhaustive overview of the methods used in artistic research, but it does aim to show that there are many approaches to artistic research and to present the paths that have brought particular artists to artistic research.

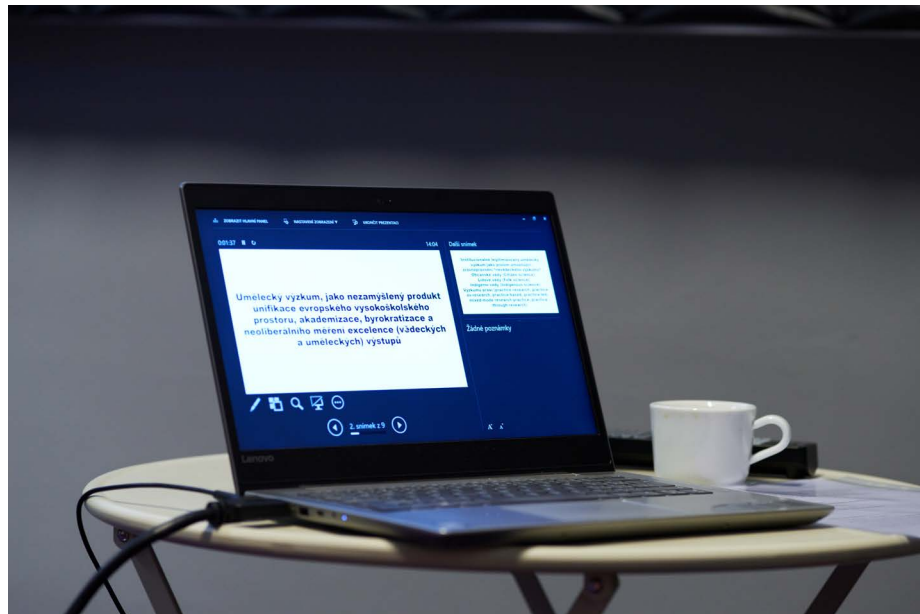


Foto Polina Davydenko

Tiráž

Monika Šimková
Cesty uměleckého
výzkumu

Rozhovory o tom, kam směřuje
umělecký výzkum

Jazyková redakce

Kateřina Havelková Štěpančíková

Překlad ze slovenštiny

Kateřina Havelková Štěpančíková

Fotografie

Polina Davydenko, Alena Hrbková

Grafická úprava a sazba

Karel Bařina

Vydalo

Nakladatelství JAMU,
Novobranská 3, 662 15 Brno

První vydání

ISBN: 978-80-7460-215-3

*Tento výstup vznikl na Divadelní fakultě
Janáčkovy akademie múzických umění
v rámci projektu Cesty uměleckého vý-
zkumu podpořeného z prostředků účelové
podpory na specifický vysokoškolský vý-
zkum, kterou poskytlo MŠMT na rok 2022.*