

Korychová, Kateřina; Bernátek, Martin

**Ohýbání času : dramaturgické principy v projektovém způsobu práce Elišky Brtnické a kolektivu**

*Theatralia*. 2024, vol. 27, iss. 1, pp. 194-214

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/TY2024-1-9>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.80031>

License: [CC BY-NC-ND 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20240626

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

# Ohýbání času: Dramaturgické principy v projektovém způsobu práce Elišky Brtnické a kolektivu

## Bending Time: Dramaturgical Principles in the Project Work of Eliška Brtnická and Collective

Kateřina Korychová / Martin Bernátek

### Abstrakt

Tato případová studie popisuje dramaturgická rozhodnutí v procesu zkoušení inscenace nového cirkusu *Thin Skin* (2022) české akrobatky Elišky Brtnické a kolektivu. Poskytuje přehled proměn dramaturgie ve fyzickém divadle a novém cirkuse, zejména v kontextu postdramatického divadla, a to s důrazem na východiska v samotné cirkusové technice. Dramaturgie je v textu chápána jako praxe zahrnující více funkcí a forem, které se rozkládají v čase zkoušení a navzájem se ovlivňují. Proces dramaturgických rozhodnutí je dán do vztahu s pracovními podmínkami v současném umění v České republice, zejména se systémem rezidencí a projektovým způsobem práce. Kritický rozbor „projektové časovosti“ Bojany Kunst je usouvztažněn s interpretací dat získaných zejména zúčastněným pozorováním zkoušek a dále prostřednictvím rozhovorů s tvůrčím týmem. Dramaturgická rozhodnutí související s projektovou prací jsou interpretována z hlediska nestabilního postavení umělců a umělkýň nového cirkusu v ČR, způsobů spolupráce v sérii rezidencí, ambivalentní časové konstelace při projektování výsledků, které mají teprve vzniknout, a ve specifické souhře a slaďování rozhodování, které se ze zkoušek přesouvají do prostoru instantní sociální komunikace. Studie tak podává detailní popis toho, jak dramaturgie v novém cirkuse souvisí s pracovními podmínkami, s vyčerpáním a s nedostatkem času. Zároveň zachycuje, jak se tyto okolnosti promítají do samotného díla, které zdůrazňuje křehkost, nestabilitu a vztah hmoty, těla a času.

### Klíčová slova

nový cirkus, dramaturgie, projektový způsob práce, projektová časovost, Bojana Kunst, Eliška Brtnická, zúčastněné pozorování

### Abstract

This case study describes dramaturgical decisions made in rehearsing the contemporary circus (*nouveau cirque*) performance *Thin Skin* (2022) by Czech acrobat Eliška Brtnická and her collective. It provides an overview of the transformations of dramaturgy in physical theatre and contemporary circus, particularly in the context of post-dramatic theatre, with an emphasis on the starting points in circus technique itself. Dramaturgy is understood in the text

as a practice that encompasses multiple functions and forms. These unfold and interact over the course of rehearsal. The process of dramaturgical decisions is related to the working conditions of contemporary art in the Czech Republic, especially the residency system and the project-based way of working. Bojana Kunst's critical analysis of the 'projective temporality' is correlated with the interpretation of data obtained mainly through participant observation of rehearsals and interviews with the creative team. The dramaturgical decisions related to the project work are interpreted in terms of the unstable position of contemporary circus artists in the Czech Republic, the ways in which they collaborate in a series of residencies, the ambivalent temporal constellation in projecting outcomes that have yet to emerge, and the specific interplay and orientation of decisions that move from rehearsals to the space of instant social communication. The study thus provides a detailed account of how dramaturgy in the new circus is related to working conditions, exhaustion, and lack of time. It also shows how these circumstances are reflected in the work itself. This work emphasises fragility, instability, and the relationship between matter, body, and time.

### Key words

contemporary circus, dramaturgy, project method, projective temporality, Bojana Kunst, Eliška Brtnická, participant observation

---

Tato studie vznikla za podpory MŠMT ČR udělené UP v Olomouci (IGA\_FF\_2022\_06) Estetické praktiky v současné audiovizuální a performativní kultuře.

V této práci<sup>1</sup> předkládáme výsledky rozhodnutí zkoumat novocirkusovou dramaturgii nikoliv u hotových děl, ale přímo v procesu tvorby a ve vztahu k současným pracovním podmínkám v umění. Zaměřili jsme se na vznik inscenace *Thin Skin* (2022) Elišky Brtnické a kolektivu. Brtnická je přední českou akrobatkou a performerkou, která mj. zakládala Cirkus Mlejn, jedno z důležitých center nového cirkusu v České republice. Brtnická se soustředí na závěsnou akrobacii a práci s hrazdou, tvoří převážně sólově, ale zároveň má zkušenosti s choreografií a supervizí jiných tvůrčích počínů. Pro náš výzkum byl důležitý její důraz na dramaturgické uvažování v novém cirkuse, kterému se věnovala ve své disertaci na DAMU (BRTNICKÁ 2018) i v absolvovaných zahraničních kurzech. Pro Elišku Brtnickou je v posledních letech důležitý posun samotné disciplíny (v jejím případě hrazdy) a její variabilita. V projektu *Thin Skin* tomu není jinak. Tvůrčí tým pracuje se specifickým cirkusovým disciplínou, kterou ale v průběhu výzkumu materiálu rozloží. Tento rozklad spočívá především v opuštění tradičních prvků (hrazda, vertikální lano, ...) a jejich nahrazení železnými tyčemi.

---

1 Jako hlavní autorka studie zde navazuji na svůj dlouhodobý výzkum tvorby Elišky Brtnické (KORYCHOVÁ 2019, 2022a), během kterého jsem se od studia dramaturgie prostřednictvím dílo-centrické analýzy přesunula k terénnímu výzkumu. Můj podíl spočívá v plánování a realizaci výzkumu a v interpretaci dat. Proto je tento text psán převážně prostřednictvím první osoby ženského rodu. Martin Bernátek se podílel na plánování výzkumu a následně na formulování závěrů, zejména týkajících se projektového způsobu práce. Proto svá východiska a závěry uvádíme převážně v množném čísle.

Důležitá byla také skutečnost, že se Kateřina Korychová s Brtnickou a druhou účastnicí projektu, akrobatkou a tanečnicí Alžbětou Tichou, znala, což usnadnilo účast na zkouškách. (Třetím účinkujícím byl žonglér Filip Zahradnický.) Výzkum tudíž zachytil vznik inscenace etablované tvůrkyně s důrazem na dramaturgické uvažování a zároveň na jeho zakotvení v samotné cirkusové technice, přičemž *Thin Skin* vytvářel kolektiv tří spolu vůbec poprvé vzájemně spolupracujících osob. Proto jsme předpokládali zvýšený důraz na dramaturgii, na rozhodování o výsledné podobě a na sladování různých technik a představ přímo během zkoušení. To však bylo rozčleněné do více rezidenčních pobytů s přestávkami. Zkoušení ještě ovlivňovaly další, paralelní aktivity kolektivu. Zajímaly nás proto dvě otázky: Jaké aspekty ovlivňují proces dramaturgických rozhodování v projektech z oblasti nového cirkusu? Jak souvisí současná dramaturgie s pracovními rytmy a organizací času v současné kulturní produkci?

Novocirkusovou dramaturgii a projektovou práci v kultuře vnímáme jako dva aktuální a vzájemně propojené badatelské problémy v tvorbě i ve filosofii a teorii umění. Velká část (nejen) české novocirkusové produkce totiž vzniká prostřednictvím jednorázových projektů, jež se plánují, uchází o podporu a následně realizují (ŠTEFANOVÁ a BYČEK 2018: 21). Součástí tohoto systému je síť festivalů a uměleckých a rezidenčních center (LACMANOVÁ 2021). Mezi ty klíčové patří pražské Centrum pro nový cirkus Cirqueon, se kterým mimo jiné dlouhodobě spolupracuje i Eliška Brtnická. Tvůrci a tvůrkyně se mezi těmito centry pohybují v různých obdobích přípravy a prezentace děl. Také často pracují souběžně na více inscenacích a projektech. Tento způsob tvorby vede ke zvýšenému důrazu na projektování a popisování dopředu toho, co má být teprve vytvořeno. Také souvisí se členěním zkoušení do kratších intenzivnějších časových úseků, uskutečňujících se na různých místech, které střídají přestávkami. Práce v novém cirkuse a v podobných tvůrčích odvětvích má proto odlišný rytmus než například práce ve stabilním souboru se stálým repertoárem. Specifické propojení uměleckých rozhodnutí a projektové práce v současném umění, které filosofka a teoretička scénických umění Bojana Kunst označuje pojmem „projektová časovost“ (KUNST 2019), je v centru našeho výzkumu, protože předpokládáme, že (dramaturgická) práce v novém cirkuse podobných druhů divadla a tance úzce souvisí s projektovostí.

Jak projektový způsob práce ovlivňuje dramaturgická rozhodnutí v průběhu procesu zkoušení nové inscenace *Thin Skin*? Pro zodpovězení této otázky bylo třeba uskutečnit výzkum přímo v terénu, být fyzicky přítomná na zkouškách a neomezit se pouze na analýzy hotových děl. Jako výzkumnou metodu jsem zvolila kvalitativní výzkum, který je založen na zúčastněném pozorování, na podrobném popisu zkoumané události a také na zvýšené sebereflexi pozice výzkumnice. Takto jsem mohla zkoumat nejen dramaturgii jako součást tvůrčího procesu, ale uchopit ji jako komplexní problematiku, která obsahuje vztahy a komunikaci jednotlivých uměleckých aktérů, tvůrčí prostředí a produkční zázemí týkající se projektového způsobu práce. Ve svém výzkumu jsem se proto zabývala propojením estetické, produkční a organizační roviny projektu, s cílem prozkoumat tyto souvislosti a ukázat je jako příklad obecnějšího trendu v současném umění. Na jedné straně lze sledovat diskusi o proměně dramaturgické praxe, zejména s ohledem na konvergenci druhů divadla a vůbec umění (ROMANSKA 2015a). Záro-

veň narůstá kritická reflexe materiálních podmínek práce v kultuře v kontextu post-industriální společnosti a postfordismu (CVEJÍČ a VUJANOVIĆ 2010; LIKAVČAN 2020). S tímto souvisí také ztráta jasné hranice mezi osobním a pracovním životem, čehož důsledkem je také pocit nejistoty a vyčerpání, opakovaně artikulovaný umělci a umělkyněmi, a posílený zkušenosti z pandemie COVID-19 (BAARLE et al. 2023).

V tomto textu se soustředím na procesuální povahu dramaturgie založené přímo na tělesných technikách a na více úrovních rozhodování, které lze lépe zkoumat právě na zkouškách a během přípravy než na hotovém díle. Zároveň v této studii představím část širšího výzkumu, který vychází z výše naznačeného chápání dramaturgie jako součásti ekonomicko-produkčního nastavení současného kulturního prostředí, jejímž hlavním rysem je právě projektový způsob práce.

## Proměny divadelní dramaturgie a nový cirkus

Ve fyzickém divadle, současném tanci a novém cirkuse se čím dál častěji objevují mezi výčty tvůrčích osoby na pozici dramaturgyně.<sup>2</sup> Tento fakt nutně neznamená, že by dramaturgie v projektech, které nemají vyčleněnou jednu osobu na tuto pozici, zcela chyběla. Spíše se její činnost dříve rozptýlila mezi choreografku, režisérku, případně performerku (viz ROMANSKA 2015a). Proměnu divadelní dramaturgie mimo jiné na konci minulého milénia popsal Hans-Thies Lehmann ve své známé knize *Postdramatické divadlo*. Další badatelé a badatelky zdůrazňují u proměn pojetí dramaturgie také význam kulturní globalizace, zvýšený zájem o zakotvení tvůrčích východisek přímo v tělesných technikách a nejen v textu, a rozšíření principů kolaborativní autorské tvorby (LEHMANN and PRIMAVESI 2009; STANKIEWICZ 2015). Hans-Thies Lehmann a Patrick Primavesi také upozornili na velmi podstatný aspekt této změny, který souvisí s pokročilými informačními technologiemi. Pozici dramaturgyně jako pozorovatelky s odstupem, který umožní reflexi, může díky technologickému pokroku nahradit například kamera (LEHMANN and PRIMAVESI 2009: 7). K tomu lze doplnit, že současné technologie usnadňují sdílení audiovizuálních záznamů, a tedy výstupů z jednotlivých fází přípravy. Takto umožňují rozložit dramaturgickou práci do sítě supervizorů a konzultantek za hranicemi zkušebny i jednotlivých států. Dramaturgii v tomto kontextu proto chápeme nejen na úrovni myšlenek a plánování, ale i jako způsob praktikování a zkoušení, jež souvisí s produkčními mechanismy a projektovou časovostí. Je proto potřeba si položit otázku, jaká jsou specifika a odlišnosti dramaturgie ve fyzickém divadle a v novém cirkuse a jak zde tomuto pojmu rozumět?

Výrazné impulzy k zabývání se cirkusovou dramaturgií přímo v návaznosti na koncept postdramatického divadla přinesla do cirkusového prostředí badatelka a dramaturgyně Bauke Lievens.<sup>3</sup> V manifestačně formulovaném „Prvním otevřeném dopise

2 V textu je použito generické femininum, pokud nejde o citace.

3 Lievens také byla jednou z lektorek kurzu cirkusové dramaturgie Centre National des Arts du Cirque (FR) a École Supérieure des Arts du Cirque (BE), který absolvovala také Eliška Brtnická.

cirkusu“ (LIEVENS 2015) poukazuje na nesnáze při sloučení principů dramatického divadla a cirkusu v současné cirkusové tvorbě. Divadlo, které je postaveno na principu vyprávění, nebo využívá jevištní metafory, je podle Lievens nemožné propojit s principy cirkusu. Vyzývá proto svět umění k pochopení cirkusu jako formy, v jejímž centru stojí tělo. Hlavním cílem Lievens je představit nový cirkus jako druh založený na fyzickém materiálu, který lze tvarovat na základě dramaturgické myšlenky (LIEVENS 2016).

Diskuse o novocirkusové dramaturgii souvisí s analogickými debatami v oblasti současného tance. Jak konstatuje dramaturgyně a teoretička Bojana Bauer, tyto úvahy souvisí s počátky projektové práce ve světovém tanci a bytí „na volné noze“ od šedesátých let 20. století, ale i s reflexí problematického pojetí dramaturgie jako rozporu mezi teorií a praxí (BAUER 2015: 32).

Bez nároku na úplnost a přísné vymezení bychom rádi na základě studia aktuální literatury a oborových kompendií (CALLISON and HANSEN 2015; ROMANSKA 2015b) vyznačili dvě aktuální tendence v uvažování o postdramatické, cirkusové a taneční dramaturgii.

Prvním z nich je diskuse o postavení osoby dramaturgyně a jejím místě v procesu tvorby. Tyto úvahy se snaží snížit obavy tvůrkyň z představy dramaturgyně jako nositelky absolutní pravdy. Například teoretik v oblasti „performance studies“ a dramaturgie současného tance a zároveň kurátor André Lepecki přehodnocuje vnímání dramaturgyni jako racionální odtělesněnou osobnost, jako výhradně intelektuální, teoretickou poradkyni. Místo toho navrhuje vnímat dramaturgii jako integrovanou součást tvůrčího procesu. Tato tělesná angažovanost v procesu tvorby je spojená s tělesnou zkušeností a sdílení prožitků celého kreativního týmu (LEPECKI 2015: 35). Podobně také teatroložka a dramaturgyně Maaike Bleeker prostřednictvím analýz různých přístupů dramaturgické práce v oblasti tance vidí dramaturgyni jako přímou součást uměleckého týmu a nabádá k rozmělnění hranic oblastí teorie a praxe. Tělesnou zkušeností z fyzického pobytu na zkouškách a sdílením nápadů a myšlenek v celém tvůrčím týmu se rozmělnuje i vymezení jednotlivých funkcí, protože v tu chvíli se podle Bleeker tvorba skládá z kolaborativního myšlení. Myšlenky využití v díle v důsledku nejsou nikoho a dramaturgie je tak sdílená a výsostně založená na spolupráci (BLEEKER 2015).

Druhý proud diskusí souvisí s redefinicí estetiky cirkusové dramaturgie a jiného chápání triku a disciplíny. Jako příklad uvedu myšlení cirkusového umělce, dramaturga a spolupracovníka Bauke Lievens, Sebastiana Kanna. Ve své práci *Taking Back the Technical – Contemporary Circus Dramaturgy Beyond the Logic of Mimesis* (KANN 2016) reaguje přímo na Lehmana, Lievens a Bleeker a studuje dramaturgický diskurz, v rámci něhož si tvůrkyňe jako výchozí bod volí samotnou cirkusovou techniku. Odmítá požadavek, aby cirkusová technika fungovala dramaturgicky jako podpora mimetického znázornění. Kann navrhuje při tvorbě cirkusové inscenace (a její dramaturgie) princip technické asambláže. Využívá teorie asambláže poststrukturalistů Gillesse Deleuze a Félix Guattariho a chápe ji jako usouvztažnění prvků, které si ale zachovávají určitou autonomii. Tyto části jsou tedy schopné oddělit se od celku a zapojit se do jiných interakcí a vztahů. Konceptu technické asambláže Kann aplikuje na možné složení cirkuso-

vého díla, kde se zaměřuje na vztah lidského a ne-lidského materiálu, jako je například práce účinkujících s hrazdou. Toho se podle něj dá dosáhnout experimentováním, výzkumem techniky disciplín a improvizací (KANN 2016: 32).

Rovněž Brtnická (2018) ve své disertaci *Vzdušná akrobacie jako východisko tvorby v cirkusovém umění* uvažuje o cirkusové technice podobně jako Kann. V disertaci popisuje umělecký výzkum akrobatického pohybu v rámci tvorby své inscenace *Enola* (2016). Rozvíjí především vztah mezi formou a obsahem cirkusového díla a navrhuje termín „dramaturgie disciplíny“ (BRTNICKÁ 2018: 60). Pojmem označuje způsob tvorby, který spočívá nejprve ve zvolení formy uměleckého vyjádření (disciplíny), ze které až následovně vykryštalizuje obsah.

Kann i Brtnická podobně odkazují k některým principům postdramatického divadla – k tělesnosti, ztrátě hierarchie jednotlivých složek a obecně k tomu, co norský teatrolog Knut Ove Arntzen nazval „vizuální dramaturgii“ (ARNTZEN 2020: 164–165). Zároveň své pojmy Kann a Brtnická odvozují z vlastní umělecké praxe upřednostňující vytváření koncepce díla přímo v procesech zkoušení a v zakotvení v technických dovednostech, které se týkají například experimentování s hrazdou nebo závěsné akrobacie.

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

Mě teď asi zajímá, co ta hrazda by mohla všechno být. Jestli je to teda jenom tyčka, nebo jestli by to mohla být trošku ohnutá tyčka, jestli má nebo nemá lana. Jaká jsou ta lana... Teď pracuji na projektu, kde by ty lana vůbec nebyly. Celé by to bylo kovové a přidělané ke stropu, k zemi, ke stěně. A zároveň mě teď hodně zajímá i to, že by ta hrazda sama byla trošku umělecký objekt jako socha. – od formy k obsahu. (ŠTEFANOVÁ 2020)

Vedle zájmu o redefinici postavení dramaturgie v tvůrčím procesu a specifický důraz na techniku lze také vyznačit oblast, které se výrazně a dlouhodobě věnuje například Bojana Kunst. Jde o souvislosti dramaturgie a obecně umělecké tvorby a produkčního a ekonomického prostředí, zejména postfordismu. Typickým příkladem je z tohoto hlediska její nová kniha *Življenje umetnosti: prečne črte skrbi* [Život umění: průsečíky péče] (2022) a hlavně její starší publikace *Umetnik na delu. Bližina umetnosti in kapitalizma* [Umělec v práci] (KUNST 2015). Kunst zde předkládá analýzu současných materiálních podmínek (nejen) kulturní produkce, umělecké tvorby a „života v projektu“ (KUNST 2015: 153–175). Věnuje se například vzrůstajícímu významu sóla v současném tanci ve vztahu k systému rezidencí a právě projektové časovosti, na kterou jsem se zaměřila ve svém výzkumu.

## Projektový způsob práce

V současném českém kulturním prostředí, jehož případovou studii předkládáme, jsou umělkyně pod stálým tlakem množství projektů, které se vyskytují v profesním, ale i osobním životě. Pojem „projekt“ představuje Bojana Kunst takto: „V umění začal být termín „projekt“ používán k popsání vysoce různorodých praktik spojených se spoluprací s dalšími autory, se znejasňujícími hranicemi mezi uměním a životem, a s de-hierarchizací způsobů práce“ (KUNST 2019: 237). Filosofka při porozumění důsledků projektové práce v umění navazuje na esej Simona Baylyho „Konec projektu“, kde tento britský divadelník a akademik popisuje genealogii pojmu projekt v umění od modernismu a jeho etablování v šedesátých letech 20. století. Podle něj termín původně označoval nehierarchické, procesuální, experimentální a otevřené formy s vysokou mírou nepředvídatelnosti, které znejišťovaly hranici mezi uměním a životem (BAYLY 2013). Tímto stanovily nový vztah k současnosti a času a trvání se stalo důležitým médiem umění. Jak doplňuje Kunst, tato otevřenost vůči přítomnosti je ale „limitována budoucností, tím, co ještě není uskutečněno a stále leží před námi“ (KUNST 2019: 337–338).

Projekt podle Kunst stírá hranice mezi profesionálním a osobním životem. Život v projektu s sebou nese neustálé vyjednávání mezi prací a budoucností na uměleckém trhu (KUNST 2019: 236). Tento rys se přímo projevuje v podobě a rytmu rezidencí i konkrétních zkoušek. Také se manifestuje ve zvláštním nesouladu časovostí (KUNST 2019: 246). Teoretik umění a kurátor Boris Groys, ze kterého Kunst rovněž vychází, upozorňuje na časový paradox projektové tvorby. Ta má být prostředkem experimentování umění se samotnými životními procesy a zároveň vede k oddělení od každodenního běhu života za účelem projektování budoucnosti ve stavu společensky povolené samoty (KUNST 2019: 246). Groys své kritické úvahy o projektové tvorbě pointuje důrazem na biopolitický rozměr současného umění, jehož příznaky jsou vyčerpání, exkluzivita umělecké tvorby a nedostatek času (GROYS 2010: 75–79). V případě zkoušení *Thin Skin* si tohoto rozměru můžeme všimnout v sérii rezidencí i opakované reflexi (nedostatku) času jednotlivých osob v tomto projektu.

Tlak na výsledek a tvorbu nových děl i neustálého bytí v procesu a projektu se pak přenáší i do samotného dramaturgického uvažování nad tvorbou. Méně časově náročná by podle Elišky Brtnické byla tvorba jen pomocí své vlastní disciplíny se známými triky (KORYCHOVÁ 2022b). Způsob práce v projektu *Thin Skin* je však diametrálně odlišný. Je založen na uměleckém výzkumu materiálu, který vyžaduje větší množství času stráveného na scéně v rámci rezidenčních pobytů, ale i času na „uležení“ poznatků a získání nadhledu. Kombinace tohoto produkčního prostředí a zvolený způsob tvorby vede ke změně dramaturgického uvažování nad tvarem díla.

Na „projektu“ Elišky Brtnické se setkaly různé osoby, které spolu trávily v průběhu zkoušení velmi intenzivní týdny rezidenčních pobytů. Projektový způsob práce několikrát tematizovaly v rozhovorech i samotné tvůrkyně.



Obě (Běta a Eliška) zároveň mluvily o tom, že cítí velký tlak na výsledky. Hlavně v souvislosti s grantovými žádostmi. Každý rok se musí premiérovat jedno představení, na reprízy je pak jen jeden rok. Obě zmiňují velký tlak na produkci a zároveň frustraci, že nikdo nevidí, kolik je na tvorbu potřeba času. Třeba tento projekt – setkáváme se na jeden týden v měsíci, pak pauza, další měsíc třeba další týden. (KORYCHOVÁ 2022b: 3. 11.)

Obvykle tento způsob práce spojovaly s neustálým tlakem na tvorbu dalších projektů, které jsou ve většině případů vázány na grantové žádosti. Žádosti se však podávají se značným předstihem, obvykle několik měsíců před samotným projektem, a tak předpovídají, co má být teprve experimentálně vytvořeno. V grantové žádosti lze najít příklad zmíněného tlaku na neustálou produkci, která se skrývá pod kolonkou, která vybízí k doložení kredibility žadatele o podporu projekt realizovat. Dostatečnou kredibilitu produkce Elišky Brtnické zdůvodnila takto: „Soubor pracuje nepřetržitě od roku 2009 se stejným uměleckým vedením Elišky Brtnické, která se dlouhodobě zabývá výzkumem v oboru choreografie ve vzdušné akrobacii“ (BRTNICKÁ 2021b).

Právě tato nepřetržitost tvorby, neustálé plánování a tlak na výsledky a na vyhovění závazkům zahrnutých do grantové žádosti vedou k frustraci ovlivňující samotnou tvorbu. Tento rys se přímo projevoval v podobě a rytmu rezidencí i konkrétních zkoušek. Problematika soustavného promyšlení budoucích projektů zahrnuje téma prekérního postavení umělkyní v přítomnosti a jeho akceptace, což podporují současné produkční podmínky umělecké tvorby. V současném nastavení je totiž pro umělkyně přímo nutností zabývat se tvořením a zároveň plánováním budoucích projektů, které jim zajistí další práci. Bojana Kunst tvrdí, že toto nastavení pracovního rytmu v projektovém způsobu práce má za následek „ambivalentní časovou konstelaci“ (KUNST 2019: 237–238). V projektu mají jeho účastnice dostatek volnosti pro přizpůsobení se okolnostem, zároveň jsou ale svazované budoucností a nutností konstantního plánování s nejistým výsledkem (KUNST 2019: 237–238). Nutnost nepřetržitého plánování budoucích projektů vychází z nestabilního postavení umělkyní v oblasti nového cirkusu (platí to ale i v jiných oblastech divadla) v České republice. Pro mnoho z nich je práce složená z jednotlivých projektů, tedy jediným způsobem, jak se svým oborem uživit.

## Observace - záznam - reflexe

K výzkumu vztahu dramaturgických rozhodnutí a projektové časovosti v novém cirkuse, resp. při vzniku inscenace *Thin Skin*, jsem použila metodu zúčastněného pozorování, a tedy přímého zakoušení projektového rytmu práce. Optikou kvalitativního výzkumu se (přinejmenším v českém prostředí) dosud na cirkusovou dramaturgii nikdo nedíval, a proto chci ověřit užitečnost tohoto přístupu. Kvalitativní výzkum se používá zřídka i v kontextu (českého) divadla. Příkladů jeho využití je jen několik (HAVRÁNKOVÁ 2020; KUBALA 2020). Nikola Havránková napsala jednu z mála prací v českém prostředí, kdy pomocí kvalitativního výzkumu studovala procesy tvorby. Pomocí terénního výzkumu popsala zkoušení inscenace *Zlatý kolovrat* (2020)

divadla Aldente a následně srovnala svou přímou zkušenost z terénu s odbornou literaturou (HAVRÁNKOVÁ 2020). Pro tuto studii je významnější dlouholetý etnografický výzkum repertoárového divadla, který podnikl sociolog Petr Kubala (2020), protože se zabýval pracovními rytmy a také sociálními vztahy v divadle (a jejich souvislostmi s divadelní budovou). Detailní pozorování zaznamenával v terénním deníku a výzkumná data rozšířil také o rozhovory se souborem a dalším personálem divadla.

Na základě teorie aktérů-sítí (ANT) Bruno Latoura a jeho následovníků Johna Lawa a Annemarie Mol odmítá Kubala popis (v tomto případě divadelní) struktury a jejich vztahů jako sociálního řádu (KUBALA 2020: 117). Místo toho aplikuje ve svém výzkumu teorii založenou na síti sociálních a technických vztahů. Ty jsou podle něj ustanoveny skrze režimy uspořádání jak materiální a sociální, tak diskurzivní oblasti (KUBALA 2020: 117–118), k čemuž lze dojít právě pozorováním přímo v terénu. Kubala mimo jiné upozornil na fakt, že rytmus zkoušek nemusí být pravidelný, resp. že divadelní provoz má různé rytmy, které je potřeba sladit, a že část činností se odehrává i mimo čas a prostor přímo vyhrazený zkoušení (KUBALA 2020: 255).

## Metodologická východiska terénního výzkumu Kateřiny Korychové

Ve svém výzkumu jako zdroj teoretických východisek a metod využívám postulátů Jana Hendla (2016) a pozorování v terénu a jejich kódování doplňuji o další prameny, které představujeme níže.<sup>4</sup>

Na začátku výzkumu jsem oslovila Elišku Brtnickou, která shodou okolností začínala pracovat v Cirqueonu na novém projektu. V její tvorbě převažují sólové projekty, ale u *Thin Skin* spolupracovala se dvěma nedávnými absolventy cirkusových univerzit, Alžbětou Tichou a Filipem Zahradnickým, kteří mají za sebou první mezinárodní zkušenosti a úspěchy. Proto bylo zajímavé sledovat proces dramaturgických rozhodnutí v této netypické skupinové konstelaci. Eliška Brtnická s kooperací na výzkumu souhlasila a umožnila mi zúčastnit se všech rezidenčních pobytů v rámci jejího zkoušení. Mým výstupem z těchto rezidencí jsou materiály různého charakteru a obsahu. Primárně se jedná o detailní terénní poznámky ve formě deníku, který obsahuje záznamy zkoušek, jejich proces a vývoj (KORYCHOVÁ 2022b). Tato data doplňují nestrukturované a polostrukturované rozhovory a zápisy interakcí s Alžbětou Tichou a Filipem Zahradnickým, ale i s dalšími novocirkusovými umělkyněmi, kteří tvoří v Cirqueonu úzkou komunitu.

Pro účely této práce jsem zvolila metodickou triangulaci, která kombinuje způsoby získávání dat, aby se zamezilo upřednostnění jednoho zdroje, který by výzkum nechtěně zkresloval. Vzhledem k různým aspektům dramaturgie, které v práci zkoumáme, se tento přístup ukázal jako nezbytný. Pro výzkum estetických konceptů jsem čerpala více z pobytu v terénu a rozhovorů, které jsem poté komparovala s grantovou žádostí

4 Následující pasáž je formulovaná v první osobě, jelikož popisuje metodu a provedení zúčastněného pozorování, které realizovala Kateřina Korychová.

podanou na Ministerstvo kultury (BRTNICKÁ 2021b). V rozboru aspektů zaměřujících se více na produkční stránku projektu jsem jako hlavní zdroj informací využívala uzavřenou facebookovou skupinu a grantovou žádost, které jsem doplnila rozhovory či terénním deníkem.

Jako hlavní metodu výzkumného šetření a sběru dat jsem zvolila zúčastněné pozorování, jehož obvyklým výsledkem je především detailní popis studované skupiny směřující k pochopení jejich jednání. V tomto případě se jednalo o malý, „jednorázový“ tvůrčí tým bez stabilního zázemí a bez silných profesních vazeb. V postupujících fázích výzkumu jsem se ocitla v roli pozorovatelky na různých pozicích (účastnice jako pozorovatelka, pozorovatelka jako účastnice) (HENDL 2016: 196). Trvalo několik dní zkoušek najít a vyjasnit si pozici výzkumnice. V průběhu celého výzkumu jsem si vedla detailní terénní deník, který obsahuje mé zápisky ze zkoušek, shrnutí polostrukturovaných rozhovorů a introspekci týkající se průběhu výzkumu. Deník zachycuje celé výzkumné období od listopadu 2021 do února 2022.

Za velmi vzácný dokument považuji část dramaturgického deníku Elišky Brtnické (BRTNICKÁ 2022a), který mi zaslala spolu se svými inspiračními zdroji. Dramaturgický deník tvoří česko-anglickou koláž výňatků z knih, článků a videí, jejichž přesný původ je v dramaturgickém deníku velmi těžce dohledatelný. Dále obsahuje desítky asociativních vět či slov, které se týkají témat – čas, časoprostor, meditace, fyzika, teorie relativity.

Získaná data jsem vyhodnocovala analýzou všech textových materiálů pomocí kódování v softwaru pro kvalitativní analýzu dat Atlas.ti. S jeho pomocí jsem vyzozorovala systémy a opakující se situace, které mi pomohly vytvořit širší kategorie studovaného případu. Výsledky rozboru těchto kódů, které ilustruji citacemi z terénního deníku, předkládáme v další části práce.

Před zahájením terénního výzkumu jsem se obrátila na Elišku Brtnickou, která stála v čele projektu, a získala od ní souhlas s účastí na všech zkouškách. S mou přítomností a jejím účelem byli postupně seznámeni všichni účastníci zkoušek. V průběhu času jsem svou přítomnost na zkouškách několikrát reflektovala s tvůrčím týmem a ujišťovala se, že moje přítomnost nenarušuje tvůrčí rezidence. Zároveň jsem několikrát formulovala možnost svobodného odmítnutí mé přítomnosti na interních poradách či některých zkouškách. Ve výzkumné zprávě se proto snažíme o maximální citlivost a zachování soukromí všech zúčastněných v týmu. Po celou dobu trvání terénního výzkumu jsem se snažila o transparentnost všech svých poznatků, myšlenek a postupů.

Pouhá záměna jmen by byla v tomto relativně malém okruhu cirkusové komunity nedostatečná. K anonymizaci jsme tedy, také po diskusi s tvůrčím týmem, nepřistoupili.<sup>5</sup> S daty proto pracujeme tak, abychom ve zkoumané skupině svým výzkumem co nejméně narušili vztahy a soukromí. Po napsání diplomové práce, ve které jsem s výzkumnými daty poprvé pracovala, jsem všem Elišce Brtnické, Alžbětě Tiché a Filipu Zahradnickému zaslala práci ke schválení. Ohlasy byly z velké části pozitivní, nikdo

5 Všichni respondenti souhlasí s uvedením jejich osobních údajů a výpovědí.

k práci neměl konkrétní připomínky týkající se odstranění nějaké pasáže nebo jejího přeformulování (BRTNICKÁ 2023b).

Z vyhodnocení všech materiálů byly vytvořeny desítky kódů, které pomohly v orientaci v datech. Při další fázi vyhodnocení z nich byly sestaveny čtyři hlavní kategorie s názvy – prostorovost, projektovost, procesualita spolupráce a disciplína, které jsem podrobně popsala dříve (KORYCHOVÁ 2020a). Tato studie se podrobněji zaměřuje na kategorii projektového způsobu práce a projektové časovosti. Do podtémat této kategorie patří postavení umělkyně na volné noze, důraz na autorskou subjektivitu, způsob práce ve formě jednotlivých projektů a s tím související téma času, jehož chápání se v souvislosti s tvorbou v kontextu globalizace světa a příchodem postfordismu značně proměnilo.

V následující části je představen vztah projektové časovosti a dramaturgických rozhodnutí z dílčích aspektů. Po představení kulturní politiky v České republice s ohledem na ekonomicko-produkční postavení umělkyně následuje popis přímého vlivu na zkoumaný případ, jak je konkrétní proces tvorby tímto produkčním zázemím formován. Tento proces je ukázán předně na časovém rozměru tvorby a následně na sladování jednotlivých pracovních rytmů a kolaborativního rozhodování.

## Postavení umělkyně nového cirkusu v České republice

Situace v oblasti nového cirkusu se v Česku každým rokem mění. Jako největší milník v rozvoji nového cirkusu v České republice bychom mohli uvést první festival nového cirkusu s názvem Letní Letná, který byl založen v roce 2003. Od chvíle jeho založení (a z velké části díky jeho založení) se současný stav diametrálně liší. Uměleckých skupin, volnočasových škol, festivalů a profesionálních umělkyní rychle přibývá. Finančně nový cirkus podporuje Ministerstvo kultury v rámci dotací pro oblast tance, pohybového a nonverbálního divadla.

Bohužel nemáme k dispozici průzkum, který by mapoval počet umělkyní působících v oblasti nového cirkusu. Podle dotazníkového šetření teatroložky a publicistky Veroniky Štefanové se v roce 2016 tento počet pohyboval kolem šedesáti osob. Štefanová podotýká, že není snadné stanovit přesné číslo, protože většina umělkyní působících v tomto oboru se z finančních důvodů věnuje zároveň dalším profesím. Z průzkumu vyplynuly informace o hlavních překážkách v rozvoji nového cirkusu v České republice, které Štefanová vidí v nedostatečné institucionalizaci oboru prostřednictvím profesionálních vzdělávacích institucí, nedostatečném zázemí pro tvorbu a tréninky a v nízké podpoře odborné reflexe v rámci aplikovaného uměleckého výzkumu (ŠTEFANOVÁ a BYČEK 2018: 21). I když se usilovnou prací (primárně Centra pro nový cirkus – Cirqueon) situace od dotazníkového šetření opět proměnila, základní data o nestabilním postavení umělkyní stále platí.

Z neformálních rozhovorů, které jsem v rámci terénního výzkumu podnikla, vyplývá, že v současné době je v oblasti nového cirkusu skoro bezpodmínečně nutné přistoupit na projektový způsob práce. „Artisté také často nejsou členy pouze jednoho

souboru, ale pracují na projektové bázi, tedy se objevují v nezávislých i komerčních projektech (eventy pro firmy, reklamní agentury), což zvyšuje šanci na užití se v oboru“ (ŠTEFANOVÁ a BYČEK 2018: 21). Jeden z členů projektu musel odcházet dříve ze zkoušek, protože zároveň učil. „F. odešel učit na HAMU, než odejde, povídají si o tom, jak je to špatně placené. Jestli by nedávalo smysl učit blokově“ (KORYCHOVÁ 2022b: 13. 12. 2021).

Projektový způsob práce s sebou ovšem nese mnohem větší nároky na plánování, produkci a komunikační dovednosti. To komplikuje soustředění na zkoušení aktuálního projektu, protože je potřeba plánovat další. Ani úspěšná koordinace několika projektů najednou či časté hraní na festivalech a firemních eventech není zárukou jistého příjmu. Hned při první rezidenci Eliška Brtnická, Alžběta Tichá a Filip Zahradnický sdíleli své špatné zkušenosti s organizátorkami některých akcí, na kterých měli vystupovat. Často se stává, že organizátorky zajistí větší počet umělkyní, než jsou schopni zaplatit, a pak vyvíjejí tlak, aby umělkyně snížily cenu za vystoupení. Jako příklad demonstující tuto tematiku uvádím jeden z rozhovorů v tvůrčím týmu, který proběhl v rámci zkoušky.

Při rozvěšování tyčí se baví o problémech s placením na eventech. S většinou pořadatelů je problém, objednájí si deset lidí, ale už to podle toho nenacení. Všechno se řeší pak v procesu, pořadatelé zjistí, že na vystoupení nemají dost peněz. Tlačí na umělce, že už to nejde odřeknout, že už jsou v programu... (KORYCHOVÁ 2022b: 1. 11. 2021)

Kvůli těmto složitým a mnohdy nepříjemným domluvám využívají mnozí služeb produkčních. Čas ušetřený na produkčních a ekonomických záležitostech pak mohou opět více věnovat umělecké tvorbě.

Realita je ovšem taková, že mnoho umělkyní si produkční, která by zařizovala kompletní plán projektů a festivalů, dovolit nemůže. Mezi daty v terénním deníku se často vyskytovaly kódy související s únavou, multitaskingem, organizací času, změnou začátku zkoušek. I když byly rezidence plánovány dopředu, v jejich průběhu všichni v tvůrčím týmu plánovali nebo koordinovali své další projekty. Zkoušky byly opakovaně přerušovány pracovními telefonáty, vyřizováním neodkladných emailů nebo konzultací jiného projektu ve vedlejším sále. „Na zkoušce dvakrát zazvoní telefon a dvakrát ho bere. Všichni čekají a ona je nechává čekat. Domlouvá si termín a detaily svých jiných performancí. Všichni to chápou, oni by to udělali stejně. Konec telefonátu je impulzem k začátku zkoušky“ (KORYCHOVÁ 2022b: 2. 11. 2021). Výsledkem je mnohdy menší soustředění na současný projekt, na jeho specifika a potřeby. Vzrůstající únava a frustrace z věčného nekončícího procesu může navíc vést k vyhoření či snížení kreativity.

I když se situace v oblasti nového cirkusu radikálně proměnila (díky festivalu Letní Letná, Centru pro nový cirkus – Cirqueon a Cirku La Putyka), stále není v České republice dostatečná institucionální podpora. Bez ní jsou umělkyně a soubory nuceni přistoupit na projektový způsob práce, který klade větší důraz na plánování. Čas věnovaný plánování je často na úkor kreativního procesu.

## Způsob práce na jednotlivých projektech

Často jediným možným způsobem, jak zvládnout časovou koordinaci tvůrčího týmu, jsou rezidenční pobyty, které jsou naplánované několik měsíců dopředu. Rezidenční pobyty umožní vytvořit v roztržitém projektovém režimu prostor pro soustředěnou práci všech zúčastněných. Ve sledované skupině se vždy jednalo o intenzivní týden, ve kterém se upřednostnil právě zkoušený materiál. Rezidence se uskutečnily v Cirque-ONU – centru pro nový cirkus v pražských Nuslích (1. 11. – 5. 11. 2021 a 13. 12. – 17. 12. 2021), v pražském v kulturním domě Mlejn (31. 1. – 5. 2. 2022) a v jihlavském divadle DIOD (11. 2. – 16. 2. 2022). Každá z nich měla svá specifika, která odpovídala fázi, v níž se zkoušení inscenace nacházelo. V rozhovorech mezi jednotlivými zkouškami se mnou účinkující sdíleli své zkušenosti z předchozích projektů a pojmenovávali přístupy, které považují za ideální či naopak zcela nefunkční.

Běta říkala, že se dala dohromady se skupinou umělců z různých míst. Tento projekt by měl být hotový až za tři roky. Na intenzivnější zkoušení se čeká na jednoho kluka, až dostuduje cirkusovou univerzitu. Ale už měli nějaké rezidence, kde se objevila poptávka po hotovém představení a je hrozně těžké vysvětlovat, že to bude až za tak dlouho. Lidi to nechápou a nejsou na to moc zvyklí. Eliška říká, že je ráda, že nejsem na její samostatné zkoušce, že ta je ještě více specifická. „Třeba jen hodinu ležím a přemýšlím. I to je důležitá součást procesu. Třeba po měsíci se přístup k tvorbě úplně změní.“ Každý proces má své výhody a nevýhody, ale Eliška preferuje sólovou tvorbu. Prý při ní cítí více volnosti v tvorbě, ale i v časovém harmonogramu. (KORYCHOVÁ 2022b: 3. 11. 2021)

V současném nastavení grantového systému ale není zcela možné tomuto požadavku vyhovět. V následující citaci z terénního deníku se Brtnická v rámci popisu současné tvorby tohoto tématu přímo dotýká:

Tady v tomto projektu každý zkoumá sám. Ale k interakcím dochází, díváme se na sebe navzájem, a to ovlivňuje naši akci. Ale chce to hrozného času. Nejen na zkouškách, ale důležité jsou i ty pauzy mezi tím. Když někdo dělá jen svoji disciplínu, tak dlouhý čas, podle jejích slov, nepotřebuje. Ale tady na tom projektu třeba zkoumají jiné principy, materiály a možnosti. (KORYCHOVÁ 2022b: 3. 11. 2021)

Po tomto popisu ideálního procesu tvorby jsem se při pročítání mých terénních zápisků přistihla, že i já sama se zaměřuji na momenty, kdy je patrné nějaké větší směřování k finální podobě. Mnoho stránek v deníku jsem věnovala popisu a sledování improvizací ve snaze nenechat si nic uniknout. Mým přáním na začátku terénního výzkumu bylo zúčastnit se všeho, být u všech zkoušek, aby mi neunikl „ten moment“, ta chvíle, kdy se všechen materiál a myšlenky uspořádají, spojí a vznikne hotové dílo. Postupně jsem si uvědomila, že tento cíl není možné splnit. I kdyby se mi podařilo být u všech společných zkoušek, diskusí a setkání, stále v procesu zůstává to mnohokrát popisované období, kdy se vše nechává uležet. Mezi materiály jednotlivých rezidencí

byl na zkouškách výsledovatelný rozdíl. Posun se ale udál v prostoru a čase, kdy podle plánu neproběhlo „nic“. V lednu vybrala Eliška Brtnická název inscenace – *Thin Skin* (pracovní název v grantové žádosti byl *Theory of Traces*) napsala anotaci, vznikl upravený text z románu *Einsteins's Dreams* (LIGHTMAN 2012), ale i koncept výstavy z ohýbaných tyčí. Za slovem „nic“, se v tomto případě skrývá kontinuální činnost jednotlivých osob v procesu. Brtnická, Tichá a Zahradnický sledovali videa, hledali inspirativní materiály, o tvorbě přemýšleli. Videa sloužila i jako výchozí materiál ostatním lidem zapojeným v procesu, díky kterým měli jistá očekávání. „Hudebník řekl, že je zklamán. Že na videu, které mu E. posílala, to vypadalo zajímavěji (video z první dílny, pověšené jen tyče, bez cihel). Že tohle vypadá jako staveniště a moc industriálně“ (KORYCHOVÁ 2022b: 14. 12. 2021). Jedině Eliška Brtnická ale měla z tvůrčího týmu přehled a všechny aktivity koordinovala.

Tento proces mezi rezidencemi téměř nelze z perspektivy výzkumnice, přicházející do kolektivu z venku, obsáhnout. Jedním z důvodů je již zmiňovaná nepřístupnost některých komunikačních kanálů, konkrétně messengerové skupiny. Získaná data a postřehy týkající se postavení umělců a umělkyně a jejich tvorby, závislé na sérii rezidencí, dokreslují paradoxní časoprostorovou konstelaci tvorby v projektovém způsobu práce, jak ji popsali Bojana Kunst a Boris Groys. Rovněž souvisí se zrychlenou sociální komunikací umožněnou rozšířením internetového pokrytí a tzv. instant messagingem. Aplikace pro rychlé zaslání zpráv na jednu stranu umožňují narušování času vyhrazeného k soustředění na zkoušení a řešení paralelních projektů. Na druhou stranu také přesouvají a „prodlužují“ tento čas zkoušení a tedy i rozhodování do doby mimo zkušebnu.

## Čas v projektu

Projektový způsob práce má často za následek rozmělnění hranice mezi prací a volným časem. Tomuto jevu, tedy prolnutí profesní části života s ostatními, se věnuje Kunst: „Projekt je vlastně dočasným, a občas také stálým, stažením se ze života [...]. Projekt je tudíž poznamenán nesouladem časovostí. Když pracujeme na projektu, jsme odděleni od času tak, jak ho zažívá společnost a komunita“ (KUNST 2019: 245–246). Jediné vysvobození pak čeká v termínu odevzdání, které naplní očekávanou budoucnost, ke které projekt od začátku směřuje. Mnohdy se ale různé projekty prolínají nebo na sebe ihned navazují. To může být příčinou zmíněného tlaku na neustálou produkci, která nenechává čas na nic jiného.

Brtnická nabízí možný způsob, jak vystoupit z tohoto permanentního tlaku tím, že přijme neustálý proces jako součást dramaturgického rozhodnutí. V rozhovoru zmínila, že tento zkoušený materiál třeba nikdy hotový nebude. Vnímá ho prý jako pohyblivý tvar. „Poslední dobou jí prý dávají mnohem větší smysl improvizace, které se přizpůsobují místu a aktuálnímu momentu, žádné secvičené choreografie“ (KORYCHOVÁ 2022b: 22. 12. 2021). Podle Brtnické je velkou výzvou (pro diváky i performery), smířit se s nekonečnou procesualitou jako nedílnou součástí uměleckého tvaru. S podobnou výzvou přichází i Bojana Kunst:

Umělecký projekt nemůže být hodnocen jako výsledek – jinými slovy, nemůže s jistotou říct, jestli byl jeho cíl naplněn, nebo ne (jestli projekt splnil, co měl). [...] V těchto podmínkách už není umění chápáno jako produkce umělecké tvorby, ale jako dokumentace života v projektu, bez ohledu na výsledek. [...] Umění se již neprojevuje jako něco jiného, jako objekt úvah vyrobený umělcem, ale jako jiný různorodý časový rámec uměleckého projektu, který je tak i dokumentován. (KUNST 2019: 249)

Při vyhodnocování pramenů se v tematické skupině s názvem „projektovost“ často opakovaly kódy související s časem, jeho nedostatkem, s plánem, změnou plánu, lidmi v procesu a s tlakem. Toto zjištění koresponduje s postřehy Kunst, která popisuje tlak na umělkyně, kteří se několik měsíců před samotnou tvorbou musí zavázat k plánu, jenž se ale pravděpodobně vlivem tvůrčího procesu změní.

Specifická procesualita a nejistota zkoušení se také odrážela nejen v proměně původního námětu a názvu projektu, ale i v různorodých dramaturgických konzultacích a podnětech, které přicházely v různých fázích příprav. Autorkou výchozího konceptu je Eliška Brtnická. První rezidenční pobyt ale nesloužil k jeho uskutečnění či „nazkoušení“, ale převážně k nasbírání co nejvíce pohybového materiálu, který vycházel z volných improvizací. První rezidence se zaměřila hlavně na zavěšené tyče a během ní se připojila supervizorka Markéta Vacovská. Ve druhé rezidenci se tým zaměřil na improvizace s tyčemi na zemi a spojení těchto dvou prvků v jeden celek. Kromě konzultace s Markétou Vacovskou se ke zkoušení připojil i skladatel, hudebník Stanislav Abraham a Viktorie Knotková (profesí dramaturgyně, ale v projektu takto nebyla přímo definovaná), která pro projekt upravovala texty. Třetí rezidence se kvůli absenci jednoho z performerů zaměřila na sběr pohybového materiálu k verzi představení pro dva. V ní velmi výrazně působila druhá supervizorka Ilona Jäntti a zároveň se k procesu přidala větší část technického týmu. Čtvrtá (závěrečná) rezidence v Jihlavě se soustředila na sestavení kompaktního celku před veřejnou prezentací materiálu před diváky, kteří rovněž poskytli týmu zpětnou vazbu. Dále se na vzniku představení konzultacemi podle osobních webových stránek Elišky Brtnické podílela i Stéphanie N'Duhirahe a Hana Polanská (Turečková) (BRTNICKÁ 2023a).

## Souhra

Během pozorování jsem zjistila, že kvůli odlišné situaci tří ústředních osob tvůrčího týmu (Elišky Brtnické, Alžběty Tiché a Filipa Zahradnického) není možné vysledovat pravidelný rytmus zkoušení a hraní. Kompaktní skupinou se stávají pouze na velmi omezený čas jednotlivých rezidenčních pobytů. Tempo zkoušení udávají jen naplánované termíny veřejných prezentací materiálů – *work in progress* – a nutnost vykázat premiéru v rámci přiznaného grantu.

Pokud se navíc jedná o projekt, ve kterém kooperuje více osob (jako v tomto případě), žádná jiná možnost než práce v intenzivních rezidenčních blocích nezbyvá. Společné rezidenční pobyty přesto dávají vzniknout jen jedné vrstvě tvorby, která je z venku



nejvíce viditelná. Další se odehrává ve zmíněném „mezičase“. Podobný rytmus zkoušek popisuje Petr Kubala ve svém výzkumu anonymizovaného divadla. Aplikuje teorii Annet Marie Mol, díky níž dokazuje heterotopní aspekt divadla, jehož činnost se odehrává i mimo zkoušky a divadelní budovu. „Různá, soukromá místa mají různé rytmy a jak jsme viděli, i ty je potřeba sladovat, aby nedošlo k destabilizaci kolektivu. Kolektiv se tak uskutečňuje i na jiných místech, než je jen budova Divadla“ (KUBALA 2020: 255).

Zmíněné sladování se v tomto projektu Elišky Brtnické děje například pomocí sociálních sítí – uzavřené facebookové a messengerové skupiny, v jejímž rámci si členové mezi sebou sdílí materiály, nebo skrze průběžné soukromé schůzky pouze nejužšího tvůrčího týmu.

Jak vyplynulo z pozorování a následného kódování, projektový způsob práce se přímo promítá do dramaturgie uměleckého projektu – do samotného průběhu procesu zkoušení v rámci rezidenčních pobytů. V jistém smyslu se odráží i v tématu projektu, který (možná nevědomě) čas, jeho nevyhnutelný běh, ale i období zastavení a bezčasí. V anotaci výsledného představení je velký důraz kladen na práci s atmosférou, pohyb, který zanechá stopu na materiálu a relativitu času.

V díle *Thin Skin* vytváří Eliška Brtnická kinetické instalace „levitujících“ tenkých tyčí a lidských těl. Tělo a materiál – dva prvky v jednom prostoru, jejichž existence závisí na sobě navzájem. [...] Vše je krutou otázkou času. Pohyblivé sochy mizí tak rychle, jak se objevily. Tělo se otiskne v hmotě, obraz v myslí, čas se ohýbá. *Thin Skin* je křehkost, zranitelnost, nestabilita. (viz DOX 2023).

Anotace se překvapivě velmi shoduje s počátečním popisem projektu v grantové žádosti. V obou se tematizuje časoprostor, gravitace, ohýbání času a akční/pohyblivé sochy. Specifický čas v projektu se odráží i na vztahu a spolupráci jednotlivých tvůrců. I zde se projevuje již zmíněná vazba mezi materiálem a umělkyní, která se oboustranně ovlivňuje.

## Závěr: kulturní politika jako příčina redefinice dramaturgického procesu tvorby

V této případové studii jsme popsali a interpretovali vznik nového projektu Elišky Brtnické a kolektivu v souvislosti s projektovým způsobem práce, zejména v kritickém pojetí Bojany Kunst. Zaměřili jsme se především na dramaturgickou praxi v oblasti uměleckého tvaru nevycházejícího z textové předlohy. Chápeme ji jako spleť různých funkcí a jejich intenzit. Proces tvorby nové inscenace Elišky Brtnické dáváme do souvislosti se současným produkčně-ekonomickým prostředím v oblasti nového cirkusu. Projektový způsob práce zvyšuje šance na ekonomickou stabilitu, ale zásadně ovlivňuje tvorbu, potažmo dramaturgii. Práce na více projektech najednou klade nároky na sladování jednotlivých postav v procesu, což může způsobovat problémy se soudržností uměleckého tvaru.

Cílem této studie nebylo přinést detailní lineární přehled o procesu zkoušení. V této práci jsme se pokusili své pozorování zasazovat do širšího kontextu estetického, ale i produkčního. V obou rovinách procesu tvorby vidíme impulzy, které postupně formují výsledný tvar. Dramaturgická rozhodnutí ovlivňují v různých intenzitách aspekty prostoru, tvůrkyně, způsob práce (projektovost), ale i práci se samotným materiálem a dekonstrukci disciplíny. Brtnické větu, kterou pronesla v průběhu zkoušení: „od formy k obsahu“ (ŠTEFANOVÁ 2020), vnímáme jako klíč k současnému procesu její tvorby, který v pozměněné podobě přenáší i do zkoumaného projektu. Na začátku celého cyklu rezidenčních pobytů byl kladen důraz na improvizace s materiálem, jeho pozorování a výzkum. Na úplně první společné zkoušce Eliška Brtnická v krátkosti shrnula svůj dosavadní sólový výzkum materiálu, ale samotná zkouška probíhala beze slov. Důraz byl kladen na seznámení se s materiálem, jeho specifiky a možnými interakcemi s tělem. Ve zkoumaném projektu přetrvává tato touha v ohledávání hranic disciplíny, jejím rozkladu a zvolení jiného materiálu, který nahradil klasické akrobatické nářadí. Dále přetrvává v záměru opuštění divadelních prostor a budov a také již v cíli formulovaném již v grantové žádosti sestavit pohyblivý tvar, ve kterém bude převažovat improvizace. Kovové tyče měly v jednotlivých fázích zkoušení různou podobu a využití. Tím se proměňoval i proces dekonstrukce tradičního pojetí hrazdy a i ve výsledné podobě se projevuje nepředvídatelnost a esteticko-produkční vícerozměrnost dramaturgických rozhodnutí v tomto projektu.

Za dílčí zjištění považujeme tendence přesunu rozhodnutí do online komunikace (messengerová konverzace a facebooková skupina) uvnitř týmu. Tento aspekt vnáší do tvorby zcela jinou dynamiku.

Omezení této případové studie vnímáme v několika aspektech. I když studie vychází z delšího pobytu v terénu a z úspěšného navázání blízkého a přátelského kontaktu s tvůrčím týmem, bylo zcela nemožné účastnit se všech událostí a rozhodnutí. Některé zkoušky nešlo vlivem karantény související s pandemií COVID-19 navštívit, některých interních schůzek s tvůrčím týmem se nebylo možné zúčastnit, některé komunikační kanály byly nepřístupné (interní messengerová skupina). Chybějící témata a momenty bylo možné doplnit pomocí triangulační metody jinými prostředky, převážně polostrukturovanými rozhovory. Jako další omezení vnímáme také osobní angažovanost, které se při tomto typu výzkumu nelze ubránit. Osobní angažovanost v tomto výzkumu ale nepřesáhla hranici úplného účastníka (HENDL 2016: 195). Díky tomu přinášíme v této práci pohled na zcela interní a jinak nepřístupný proces, který je obvykle popisován samotnými performerkami z pohledu úplné účastnice.

Přínos studie vnímáme ve dvou rovinách. Předně, v samotné terénní činnosti a analýze procesu tvorby novocirkusové inscenace, výzkumu různých fází a proměn. S tím úzce souvisí i druhý aspekt, kterým je neobvyklá perspektiva pozorovatelky: někoho, kdo není původně součástí tvůrčího týmu, ale díky přítomnosti na rezidenčních pobytech se jím samovolně stává.

Výsledky výzkumu, který částečně prezentujeme v této studii, se obecně týkají tří témat. Všechna spolu souvisí, jejich hranice proto nelze jasně definovat. Prvním z nich je produkční aspekt tvorby v novém cirkuse. Divácká obliba této formy umění skokově

narůstá, nicméně na produkční podpoře je stále nutné pracovat. S tím úzce souvisí další téma, které se týká přímo finanční stránky. Umělkyně mají v současných podmínkách několik cest, kterými se mohou vydat. Buď budou spoléhat na grantový systém, který je ale tlačí do neustálé produkce nových projektů, nebo se vydají cestou komerčních vystoupení, které jim přinesou nejstabilnější příjem. Další možností je mít vedle umělecké tvorby a vystoupení ještě druhou stabilnější práci. Všechny tyto produkční a ekonomické aspekty a rozhodnutí se nutně otisknou do dramaturgie a umělecké tvorby jednotlivých děl. Pokud kulturní politika stojí o podporu konkurenceschopnosti české tvorby, měla by se na tuto problematiku zaměřit.

## Bibliografie

- ARNTZEN, Knut Ove. 2020. Visual Dramaturgy: Interview with Knut Ove Arntzen. Interview by Amálie Bulandrová. *Theatralia* 23 (2020): 2: 163–168.
- BAARLE, Kristof van, Felipe CERVERA and Helena GREHAN. 2023. Stranger than Kindness: Crises of Care and Performance Research. *Performance Research* 27 (2023): 6–7: 1–4.
- BAUER, Bojana. 2015. Propensity: Pragmatics and Functions od Dramaturgy in Contemporary Dance. In Pil Hansen and Darcey Callison (eds.). *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan, 2015: 31–50.
- BAYLY, Simon. 2013. The End of the Project: Futurity in the Catastrophe. *Angelaki* 18 (2013): 2: 161–177.
- BLEEKER, Maaïke. 2015. Thinking No-One's Thought. In Pil Hansen and Darcey Callison (eds.). *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan, 2015: 67–83.
- BRTNICKÁ, Eliška. 2018. *Vzdušná akrobacie jako východisko tvorby v cirkusovém umění. Umělecký výzkum akrobatického pohybu v rámci tvorby inscenace Enola* [Aerial Acrobatics as a Starting Point for Creation in Circus Art. Artistic Research of Acrobatic Movement in the Production of Enola]. Disertační práce [Unpublished PhD dissertation]. Akademie múzických umění v Praze, 2018.
- BRTNICKÁ, Eliška. 2021a. *Dramaturgický deník* (poskytnutá část) [Dramaturgical Diary (Provided Part)]. Uloženo v archivu autorky [Saved in the Author's Archive]. 2021, 5 stran.
- BRTNICKÁ, Eliška. 2021b. *Grantová žádost k projektu* [Project Grant Application]. Uloženo v archivu autorky [Saved in the Author's Archive]. 2021, 5 stran.
- BRTNICKÁ, Eliška. 2023a. *Osobní stránky Elišky Brtnické: anotace inscenace Thin Skin* [Eliska Brtnická's Personal Website: Annotation of the Performance Thin Skin] [online]. [cit. 9.6.2023]. Dostupné online z <https://eliskabrtnicka.com/other-projects/thin-skin-1>.
- BRTNICKÁ, Eliška. 2023b. S Eliškou Brtnickou o riziku, důvěře, odpovědnosti i výtvarném umění [With Eliska Brtnicka on Risk, Trust, Responsibility, and Art] [online]. Rozhovor Lucie Kocourkové. *Opera Plus* (14. 8. 2023). [cit. 10.9.2023]. Dostupné online z <https://operaplus.cz/s-eliskou-brtnickou-o-riziku-duvere-odpovednosti-i-vytvarnem-umeni/>.

- CALLISON, Darcey and Pil HANSEN (eds.). 2015. *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- CVEJÍČ, Bojana and Ana VUJANOVIĆ. 2010. Exhausting Immaterial Labour [online]. *Tkh* 17 (October 2010): Exhausting Immaterial Labour in Performance: 4–5. [cit. 9.6.2023]. Dostupné online z <http://www.tkh-generator.net/wp-content/uploads/2014/04/tkh-17eng-web.pdf>.
- DOX. 2023. *Thin Skin* [online]. 2023. *Centrum současného umění DOX* [DOX Contemporary Art Centre] [online]. [cit. 8.2.2024]. Dostupné online z <https://www.dox.cz/program/thin-skin-2724>.
- GROYS, Boris. 2010. The Loneliness of the Project. In Boris Groys. *Going Public*. Berlin: Sternberg Press, 2010: 70–83.
- HAVRÁNKOVÁ, Nikola. 2020. *Proces vzniku divadelního představení herců v Divadle Aldente* [The Process of Creating a Theatrical Performance by Actors at the Aldente Theatre]. Bakalářská práce [Unpublished Bachelor's thesis]. Univerzita Palackého v Olomouci, 2020.
- HENDL, Jan. 2016. *Kvalitativní výzkum. Základní teorie, metody a aplikace* [Qualitative Research. Basic Theory, Methods and Applications]. Praha: Portál, 2016.
- KANN, Sebastian. 2016. *Taking Back the Technical: Contemporary Circus Dramaturgy beyond the Logic of Mimesis*. [Unpublished Master's thesis]. Utrecht University, 2016.
- KORYCHOVÁ, Kateřina. 2019. *Dramaturgie českého nového cirkusu – Tvorba Elišky Brtnické* [Dramaturgy of the Czech New Circus – The Work of Eliska Brtnická]. Bakalářská práce [Unpublished Bachelor's thesis]. Univerzita Karlova, 2019.
- KORYCHOVÁ, Kateřina. 2022a. *Dramaturgické principy tvorby Elišky Brtnické a kolektivu v projektu Thin Skin* [Dramaturgical Principles of Eliska Brtnicka and the Collective in the Thin Skin Project]. Diplomová práce [Unpublished Master's thesis]. Univerzita Palackého v Olomouci, 2022.
- KORYCHOVÁ, Kateřina. 2022b. *Terénní deník* (11. 10. 2021 – 21. 2. 2022) [Field Diary (11. 10. 2021 – 21. 2. 2022)]. Uloženo v archivu autorky [Saved in the Author's Archive]. 2022, 23 stran.
- KUBALA, Petr. 2020. *Pokoušení romantické soudržnosti: Rutina a revoluce v experimentálním divadle* [The Temptation of Romantic Cohesion: Routine and Revolution in Experimental Theatre]. Disertační práce [Unpublished PhD dissertation]. Brno: Masarykova Univerzita, 2020.
- KUNST, Bojana. 2015. *Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism*. Winchester: Zero Books, 2015.
- KUNST, Bojana. 2019. Umělcův čas: projektová časovost [The Artist's Time: Project Temporality]. In Eva Skopalová a Václav Janoščík (eds.) *Návrat do budoucnosti* [Back to the Future]. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2019: 235–252.
- LACMANOVÁ, Tereza. 2021. *Umělecké rezidence ve 21. století: případová studie* [Artist Residencies in the 21<sup>st</sup> Century: A Case Study]. Diplomová práce [Unpublished Master's thesis]. Vysoká škola ekonomická v Praze, 2021.
- LEHMANN, Hans-Thies and Patrick PRIMAVESI. 2009. Dramaturgy on Shifting Grounds. *Performance Research* 14 (2009): 3: 3–6.
- LEPECKI, André. 2015. Errancy as Work: Seven Strewn Notes for Dance Dramaturgy. In Pil Hansen and Darcey Callison (eds.). *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan, 2015: 51–67.

- LIEVENS, Bauke. 2015. First Open Letter to the Circus: 'The need to redefine' [online]. *Etcetera* (8. 12. 2015). [cit. 9.6.2023]. Dostupné online z <https://e-tcetera.be/first-open-letter-to-the-circus-the-need-to-redefine/>.
- LIEVENS, Bauke. 2016. The Myth Called Circus [online]. *Etcetera* (7. 12. 2016). [cit. 9.6.2023]. Dostupné online z <https://e-tcetera.be/the-myth-called-circus/>.
- LIGHTMAN, Alan. 2012. *Einstein's Dreams*. Boston: Little, Brown Book Group, 2012.
- LIKAVČAN, Lukáš. 2020. Proměny (technologické a politické) imaginace [Transformations of (Technological and Political) Imagination]. In Pavel Barša a Martin Dokupil Škabraha (eds.). *Za hranice kapitalismu* [Beyond Capitalism]. Praha: Rybka Publishers, 2020: 111–129.
- ROMANSKA, Magda. 2015a. Introduction. In Magda Romanska (ed.). *The Routledge Companion to Dramaturgy*. Abingdon: Routledge, 2015: 1–15.
- ROMANSKA, Magda (ed.). 2015b. *The Routledge Companion to Dramaturgy*. Abingdon: Routledge, 2015.
- STANKIEWICZ, Teresa. 2015. Who is the Dramaturg in Devised Theatre? In Magda Romanska (ed.). *The Routledge Companion to Dramaturgy*. Abingdon: Routledge, 2015: 192–196.
- ŠTEFANOVÁ, Veronika a Alexej BYČEK. 2018. *Český tanec v datech. 4, Nový cirkus a nonverbální divadlo* [Czech Dance in Data. 4, New Circus and Nonverbal Theatre]. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2018.
- ŠTEFANOVÁ, Veronika. Od formy k obsahu. Artisté a artistky nového cirkusu představují cirkusové disciplíny a jak s nimi tvoří [From Form to Content. New Circus Artists Present Circus Disciplines and How They Create with Them] [online]. *Český rozhlas: Vltava*, 2020. [cit. 10.1.2024]. Dostupné online z [https://vltava.rozhlas.cz/od-formy-k-obsahu-artiste-a-artistky-noveho-cirkusu-predstavuji-cirkusove-8382788?fbclid=IwAR3GX9TU91\\_14S\\_qGKD1pD3Ie-bYv-XK7vng7HSPM\\_0\\_-eoCRPvElzAh6qdg](https://vltava.rozhlas.cz/od-formy-k-obsahu-artiste-a-artistky-noveho-cirkusu-predstavuji-cirkusove-8382788?fbclid=IwAR3GX9TU91_14S_qGKD1pD3Ie-bYv-XK7vng7HSPM_0_-eoCRPvElzAh6qdg).

## Mgr. Kateřina Korychov

Kulturn publicistka a marketingov specialistka v Evropskm hlavnm mst kultury – esk Budjovice 2028  
Dlouh 715/38, Praha 1, 11000, esk republika  
kate.korychova@gmail.com

---

**Kateřina Korychov** vystudovala sdružený program Divadeln studia a Televzn a rozhlasov tvorba na Katedře divadelnch a filmovch studi Filozofick fakulty UP. Pravideln pispv do *Tanench aktualit*, *Denku N* a podl se na podcastu pro Cirqueon – centrum pro nov cirkus. V souasn dob psob v tmu Evropskho hlavnho msta kultury esk Budjovice 2028.

**Kateřina Korychov** is a Czech cultural publicist and marketing specialist for the Budweis European Capital of Culture 2028. She graduated from the Department of Theatre and Film Studies at the Faculty of Arts, Palack University Olomouc, with a combined degree in Theatre Studies and Television and Radio Studies. She is a regular contributor to *Dance News*, *Denk N* and takes part in the podcast for Cirqueon – the Centre for New Circus. She is currently working in the team of the European Capital of Culture esk Budjovice 2028.

## Mgr. Martin Berntek, Ph.D.

Univerzita Palackho v Olomouci, Katedra divadelnch a filmovch studi,  
Univerzitn 3, Olomouc 799 00, esk republika  
martin.bernatek@upol.cz  
ORCID: 0000-0002-1582-1536

---

**Martin Berntek** je odborn asistent, vedou divadeln sekce a zstupce vedouho Katedry divadelnch a filmovch studi FF UP. Ve vuce a vyzkumu se venuje mezivalenm divadelnm avantgardm, scenografii a divadelnmu prostoru a promnm modern divadeln kultury ve vztahu k medilnm zmnm. Hled pekn znjc adjektivum slova pedstaven.

**Martin Berntek** is Assistant Professor, head of the theatre section and deputy head of the Department of Theatre and Film Studies at the Faculty of Arts, Palack University Olomouc. His teaching and research focuses on interwar theatre avant-gardes, scenography and theatre space, and the transformations of modern theatre culture in relation to media changes.



Toto dlo lze uit v souladu s licennmi podmnkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uveden se nevztahuje na dla i prvky (např. obrazovou i fotografickou dokumentaci), kter jsou v dle uity na zklad smluvn licence nebo vjimky i omezen psluřnch prv.