

Vojtěch Bárta

# Jak na houby? Poznámky k ekokritické mykodramaturgii

„Tvar plodnice nepovstává zvětšováním či výstavbou,  
nýbrž tak, jako když vyšlehne plamen či vytryskne pramen.“

Zdeněk Neubauer (2005)

„Jaký list? Jaká houba?“

John Cage, pokus o překlad japonského haiku (1990)

## Úvod

Následující text je pokusem o reflexi a kontextualizaci tvůrčích východisek inscenace *na houby*, která vznikla v rámci tvorby Chemického divadla. Textové a multimediální materiály, tvůrčí východiska, strukturu a celek daného performativního díla porovnávám s inscenací souboru Handa Gote *Houby*, jež měla premiéru v roce 2008.

Při vědomí paradoxní povahy divadla, jež pramení mj. z napětí mezi procesualností a performativitou živého umění a artefaktem inscenace, se pokouším interpretovat i kriticky nahlédnout oba výsledné tvary. Performativní zobrazení říše hub a s ní provázaného světa houby vyhledávajících lidí – sběračů-houbařů – se snažím usouvztažnit s idejemi různých proudů posthumanistického myšlení (Braidotti a Hlavajova 2018) a vlnou ekokritického divadla, jež v posledních letech zaplavuje i česká jeviště (Juráni 2019). V pozadí mé komparace se skrývají otázky porovnatelnosti obou jevištních děl, jakým způsobem s daným diskurzem souvisejí a zda jej nějak posouvají či obohacují. Okrajově se obě inscenace i tato studie vedle tématu hub v kontextu současné performativní kultury dotýkají specifických interakcí a intraakcí<sup>1</sup> mezi postmoderní a archaickou kulturní identitou, a to se zvláštním ohledem na národní oblibu sběru hub. Vyrůstající nejasnosti se pokouším usouvztažnit zejména s antropologickým ohledáváním spletených vztahů lidí a hub, jež ve svých publikacích nabízí Anne Lowenhaupt Tsing (Tsing 2012 a 2015).

Tsing v článku „Unruly Edges: Mushrooms as Companion Species“ píše o houbách jako o lidských doprovodných druzích, organismech žijících „na neklidných okrajích“ světa (Tsing 2012), který ve své knize *The Mushroom at the End of the World* dále popisuje jako ruiny kapitalistické postindustriální společnosti (Tsing 2015). Tamtéž líčí mnohočetné vztahy hub a lidí na příkladu nejdražší tržní houby – čirůvky matsutake a komunit hledačů, překupníků, obchodníků, lesníků a vědců řady odvětví, které jsou s touto houbou spjaté prostřednictvím komplikované sítě tržních i mimotržních vztahů. Tsing si všímá zejména mnohvrstevnatého a často paradoxního poměru mezi

1 Na okraj pojmu intraakce viz Karen Barad (Barad 2007). Pojem intraakce nepojímá „agenci“ („agency“) jako vrozenou vlastnost jedinců či lidí, kterou je třeba vykonávat, ale jako „dynamismus sil“, ve kterém se všechny označené „věci“ neustále mění a rozptylují, ovlivňují a působí v neoddělitelném sepětí (Barad 2007, 141).

(systémovou) kapitalistickou destrukcí a kolaborativními strategiemi přežití hub i na ně navázaných organismů a komunit (Tsing 2015).

Důležitým rámcem je pro mě dále koncept asymetrické fáze umění, kterou ve své eseji „Art in the Age of Asymmetry: Hegel, Ecology, Aesthetics“ formuluje Timothy Morton. Morton zde vychází z Hegelových tří forem umění (symbolické, klasické a romantické) a přidává k nim čtvrtou, asymetrickou, která je „konfrontací lidského a ne-lidského“ (Morton 2012, 131). Asymetrická fáze<sup>2</sup> se podle Mortona jednotlivým formám u Hegela v něčem podobá: stejně jako u symbolické formy i zde dominuje svět objektů mimo lidský dosah, stejně jako u klasické formy má stejnou moc jako objekty i duch, a i v asymetrické fázi se objevuje ironie, podobně jako u romantické formy (Morton 2012, 131–132). Důležitější jsou ale posuny a odlišnosti: nárůst znalostí díky vědě a dominance objektů nad lidským duchem a vztahem k nim. Jak shrnuje Morton: „Vracíme se k animismu, ale k animismu *sous rature*: k ~~animismu~~. V asymetrické fázi se otvírá budoucnost, je to ale budoucnost bez nás“ (Morton 2012, 132).

Právě tváří v tvář této temné vizi ale dochází k rozšíření okruhu vnímajících bytostí:

[V]idíme, že i nelidské bytosti jsou naplněny nekonečným vnitřním prostorem. Někteří z nás jsou ochotni tuto vnitřní nekonečnost přiznat určitým druhům vnímajících bytostí. Někteří jsou ochotni ji přiznat všem vnímajícím bytostem. Někteří jsou ochotni ji přiznat všem formám života (to byl můj postoj v *The Ecological Thought*). A někteří jdou ještě dál a jsou ochotni ji přiznat všem nelidským bytostem vůbec, bez jakýchkoli dalších otázek (Morton 2012, 132).

Morton si dále všímá tří základních estetických rysů asymetrické fáze (1–3). Umění nově zahrnující „spolupráci lidských a mimolidských aktérů“ (3) se v ní stává „démonickou silou“ (1) a vyznačuje se rysem „pokrytectví“ (2), v němž lze postřehnout prvky „a) slabosti“ a „b) ironie“ pramenící z nepatřičnosti situace „konce světa“ – probíhající klimatické katastrofy (Morton 2012, s. 134–139). Domnívám se, že všechny tyto aspekty lze mít na paměti při čtení komplexních inscenačních tvarů, které představím na dalších stránkách tohoto textu.

### Houby se představují

Samotný obraz houby je provokativní. Ze světa této třetí říše organismů vzešla řada impulzů, které zproblematizovaly dominantní diskurz v biologických vědách opírající se o evoluční teorii. Vedle vztahů evoluční

konkurence jednotlivých druhů právě království hub umožnilo nahlédnout silné mezidruhové vztahy: symbiózu, mutualismus a paralelní přenos genů. V řadě případů (a nejde jen o známé lišejníky, tedy symbiózu houby a řasy či sinice) houby rozpouštějí hranice biologického druhu v nejpodivnějších intraakcích a asamblážích živé i neživé hmoty (viz např. Tsing 2015). I když se houby spolu s bakteriemi a dalšími skupinami organismů v rámci asambláží živé přírody dále propojují například s lidským tělem (zdravým i nemocným), zdá se, že jak mycelia, tak plodnice hub inspirují i tím, co nám není dáno: svou neurčitou proměnlivostí a zvláštní svobodou danou jejich bezpodmínečnou přizpůsobivostí prostředí.

Tvar plodnice houby povstává náhle, jak podotýká Zdeněk Neubauer v textu, z něhož pochází motto této studie, a je tak předobrazem jakékoli inspirace. Není náhodný, má velkou schopnost regenerovat a radikálně se proměňovat v nepřetržité intra(re)aktivní komunikaci s prostředím.

Jak píše Anne Lowenhaupt Tsing:

Lidská těla získávají určitou formu v rané fázi našich životů. [...] Neumíme vytvořit končetiny navíc a stále máme jen ten mozek, který jsme vždy měli. Naproti tomu houby rostou a mění svou formu po celý svůj život. [...] Mnohé jsou „potenciálně nesmrtelné“, umírají kvůli nemoci, zranění nebo nedostatku zdrojů, ale ne stárím. I tento drobný fakt nás může upozornit na to, jak je naše přemýšlení o existenci a vědomostech závislé na uzavřené životní formě a na stárnutí. Málokdy si představujeme život bez těchto limitů, a pokud ano, bloudíme směrem k magii (Tsing 2015, 47).

Zdá se, že „neurčitost hub“ (Tsing 2015, 47) a naše touha po nesmrtelnosti – třeba i nesmrtelnosti vyjadřované v úsilí o uměleckou formu – se opravdu splétají a chtějí nás zavést mimo dosah racionální analýzy, do oblasti magie, jež je základním, rituálním předpokladem divadla. Jelikož rituál ve světle poznatků přírodních věd nemůžeme považovat za vlastní jen lidskému druhu, je tento předpoklad také jeho biologickou daností (viz Motal 2019).

V souladu s mortonovským konceptem asymetrické fáze umění můžeme tyto magické vlastnosti uzemnit v nově uchopeném pojmu nekonečna, které již není abstraktním úběžníkem lidské touhy, ale temnou daností matérie hyperobjektů, stírajících hranice mezi procesem zobrazení a jeho předmětem, hmotou a duchem, člověkem a přírodou.

Hyperobjekty představují objevy modernity: ekonomické síly, nevědomí, evoluce, biosféra, globální oteplování. Nejprve je detekujeme na našich přístrojích. Následně si teprve uvědomíme, že se nacházíme uvnitř nich. Poté se hyperobjekty nabourají do sociálního, psychického a estetického prostoru (Morton 2012, 133). Archaické houby, které dlouhodobě vzdorovaly lidské domestikaci (srov. Tsing 2012, 144) jsou tady, aby svědčily o hyperobjektech

a jejich intraakcích s námi: at' už jde o kolonialismus, kapitalismus, klimatickou změnu. Podávají svědectví nejen o ekosystémech, ale i o lidské civilizaci a přežívání rozmanitých komunit v postindustriální společnosti.

Důležitým aspektem hub jsou jejich ekosystémové vazby zejména v rámci lesních biotopů. Původní krajina lesů, remízků a různých houštin nacházející se u nás ve 21. století na příslovečném okraji krajiny zemědělské a průmyslové je zdrojem našich posledních kontaktů s přírodou. Často se jedná o člověkem změněnou přírodu hospodářských lesů, o sekundární divočinu různých náletů, případně – a nejpřesněji – jde o „třetí přírodu“, tedy tu, „která zvládá přežívat navzdory kapitalismu“ (Tsing 2015, 11). Mizení a rozpad ekosystémů se často stávají zřetelnými právě díky nebezpečné kontaminaci, nárůstu patogenů, bujení a/nebo mizení určitých druhů hub. Mnohdy jde přitom o druhy, které dříve představovaly příznivé prostředí – živnou půdu – pro houbaře a jejich (nejen zájmové) využití. Schopnost hub akumulovat různé chemické látky včetně radioaktivních může znamenat ohrožení na nich potravně závislých lidí i zvířat, je ale také ekosystémovou službou, která umožňuje obnovu lesa a dnes také nachází uplatnění v lidmi řízených biotechnologických aplikacích. Nakonec mají houby vztah především k nám lidem: jako citlivé lakmusové papírky „jsou indikátorem stavu lidstva“ (Tsing 2012, 144).

Všechny tyto vlastnosti a role předurčují houby k tomu, aby našly své uplatnění v rámci posthumanisticky a/nebo ekokriticky orientované dramaturgie, což dokládají právě i dále analyzované inscenace.

Inscenace *na houby* a *Houby* od sebe dělí třináct let, během kterých lze sledovat jak kontinuitu, tak vývoj řady tendencí současného českého nezávislého divadla, k jehož průkopníkům bezesporu patří soubor Handa Gote. Jeho inscenace *Houby* měla premiéru 20. 11. 2008 v dnes již neexistující Hale II a informace o ní je možné čerpat pouze z videozáznamu a částečně ze svědectví aktérů a diváků. Inscenace *na houby* Chemického divadla byla premiérována 4. 12. 2021 v žižkovském prostoru Punctum – Krásovka a dosud se dočkala (k červnu 2023) celkem 16 uvedení. Popis obou inscenací se nejprve pokusím kontextualizovat porovnáním tvůrčích východisek obou nezávislých souborů.

### Handa Gote versus Chemické divadlo

Název souboru Handa Gote odkazuje na japonský výraz pro pájku a v rázovité a neustále se vyvíjející poetice souboru evokuje práci jak s odkazy na hnutí DIY a specificky české fenomény chatařství, chalupářství či trampingu, tak na cargo kult (viz např. Lawrence 1964, Lindstrom 1993), zen-buddhismus, minimalismus, elektronickou hudbu, nová média i celou řadu dalších, často velmi nesourodých fenoménů (Bačíková 2016, 26–32). Sami členové skupiny svoji estetiku často označují za „dřevní“ a zdůrazňují fascinaci světem

„archaických“, například analogových technologií, fenomény recyklace či upcyklungu (elektronického odpadu) apod. (Bačíková 2016, 26–32).

Název souboru Chemické divadlo se váže jak k rezervovanosti vůči „fyzickému divadlu“, tak ke světu poezie, alchymie či spíše chemie v komplexním smyslu. Dle manifestačních prohlášení na vlastní webové stránce Chemické divadlo „hledá alternativy ke světu řízenému velkými korporacemi a koncerny“ (Chemické divadlo, nd.).

Skupina Handa Gote ve webové formulaci své estetické vize uvádí, že „se zajímá o koncept postdramatického a postspektakulárního divadla, o nelineární způsoby vyprávění a aplikování zkušeností soudobé hudby a vizuálního umění v divadle“ (Handa Gote, nd). Handa Gote „využívají kreativním způsobem technologie“ a „ve většině svých projektů pracují s mediální archeologií a v pracích blízcích se dokumentárnímu divadlu se intenzivně zabývají tzv. malými dějinami“ (Handa Gote, nd.).

Chemické divadlo deklaruje, že „chce být divadlem reaktivním a experimentujícím“ (Chemické divadlo, nd.), což je – ve zjevně radikálnější formě – v případě souboru Handa Gote obsaženo už v doplňujícím podtitulu Research and Development.

Ve formulaci jeho estetiky je text uvedený na webu Chemického divadla méně sdělný, přesto by šlo na příkladech konkrétních inscenací dovodit, že právě zájem o nelineární způsoby vyprávění a postdramatické divadelní formy jsou tím, co obě uskupení výrazně sblížuje, stejně jako práce s fragmentárními nebo chybějícími textovými předlohami i příslovečné „chemické spojování“ či „pájení“ nesouvislých materiálů, nacházených často v průběhu celého výzkumného či inscenačního procesu (jak dokládá geneze projektů Chemického divadla *Pivo, hlína, pavlišov, těžba snů, gomora ekocida* a řady dalších). V případě Handa Gote lze mluvit o „divadle smíšených médií“ / „mixed media theatre“ (Ferklová 2015, 49), což se u Chemického divadla, které (alespoň donedávna) výrazněji pracovalo s plochami textu a obecně méně pracuje s tancem a využívá méně druhů technologií, může jevit jako problematičtější označení.

Handa Gote si zakládají na principech „devised theatre“ (jak o něm píše například Bicat a Baldwin 2002). Koncentrovaně pracují vždy ve velké synergii zúčastněných, důsledně uplatňují také DIY přístup k práci, kdy většina členů týmu působí zároveň jako herci, technici, hudebníci i další profese. Naproti tomu Chemické divadlo pracuje se širším okruhem herců i dalších spolupracovníků, proto z praktických produkčních (někdy nouzových) důvodů trvá na užším vymezení tvůrčích rolí. Soubor navíc kromě autora-režiséra a členů produkčního týmu v současnosti nedisponuje kmenovými členy, kteří by se podíleli na všech počinech, naopak přechází k výrazně projektovému fungování. To na jedné straně stimuluje hledání nových spojení a přístupů, na druhé straně však může inhibovat původně zamýšlenou instituci

nezávislého divadla jako tvůrčí laboratoře a sklouzávat k nezamýšlené provozní rutině.

Oba soubory mají na svém kontě řadu inscenací, které mapují změněné a měnící se vztahy mezi jednotlivcem, lidskou civilizací a přírodou. Tyto inscenace lze vnímat jako kontinuální snahu vést diskusi o hyperobjektech epochy antropocénu: kapitalismu, znečištění, kolonialismu či klimatické změně. V případě tvorby Handa Gote můžeme namátkově zmínit inscenace *Rain Dance* (2009), *Prales* (2012), *MISSION* (2013) nebo *Vzpomínky na Togoland* (2021). V případě tvorby Chemického divadla jde například o inscenace *Šumava láska* (2017), *pytel na odpadky*, (v šoku) *ten černý pytel na odpadky* (2018), *do tmy* (2018), *gomora ekocida* (2019), *těžba snů* (2022) nebo *Pivo, hlína, pavlišov* (2023). Zmínit lze také inscenaci *K antropocénu* (rež. Vojtěch Bárta), která měla v roce 2018 premiéru v brněnském HaDivadle.

### Handa Gote: *Houby*

Jevištní dění začíná přiznaným příchodem lidských postav/těl/aktérů/performerů do řídké osvětleného jevištního prostoru, jemuž dominuje jediný objekt: velká hromada substrátu smíchaného s mulčovací kůrou ve tvaru kuželu. Přichází aktéři se bez velkých okolků dají do praktického jevištního úkolu a rozhrabou hlínu po vymezené čtvercové ploše. Doslova tímto „vymezují hřiště“, vytvářejí fikční prostor, v jehož rámci budou ztělesněny jejich vize.

Již toto instalované a posléze akční a radikálně antiiluzivní otevření imaginativního jevištního světa upozaduje roli herců jako nositelů divadelního významu. Protagonistou se de facto stává objekt – hromada, specificky nasvícená, s charakteristickou vlhkou vůní asociující les. Tento objekt posléze ztrácí původní tvar a stává se hmotou – půdou jeviště.

Až ruku v ruce s touto metamorfózou a jí vyvolanými čichovými vjemy nastupují další staticky působící složky: reprodukováný zvuk – záznam hlasu Johna Cage – a meotarová projekce českého překladu jeho slov. Hlas a písmena ovládají scénu, zatímco performeři snad zamyšleně, snad důležitě, slavnostně a pietně postávají kolem a mlčí. V tematické struktuře se s „paměťovou stopou“ tohoto „hlasu ze záhrobí“ objevuje odkaz Johna Cage, amatérského mykologa, hudebníka a nadžánrového umělce – vizionáře, jemuž je celá inscenace věnována.

Na ploše Cagem vyprávěné anekdoty do hry vniká také vztah hub, japonské a západní kultury. Text vypráví o zápolení s překladem jednoho klasického japonského haiku o čirůvce matsutake z pera Macua Bašó (Cage 1990). Bašóův citovaný originál je do češtiny v titulcích přeložen jako: „List neznámého stromu, lepší se na houbu“. Jak se dále dozvídáme ze záznamu hlasu a textu titulků, jeden z Cageových japonských přátel není s překladem spokojen. Po dvou dnech přemítání přijde s alternativním překladem: „Čirůvka netuší,





Obr. 1. Handa Gote: *Houby*, 2008. Foto Roman Vaněk.

že se na ni přilepil list.“ Cage však není spokojen ani s touto verzí a po dalším dlouhém přemýšlení nabízí svoji verzi: „Jaký list? Jaká houba?“ (Cage 1990).

Na záznamu je znát, že se diváci tomuto „vtipu“ smějí. Smích v tomto případě zjevně vzniká v příznačném *mezi* – nejen mezi češtinou a japonštinou, ale především mezi kulturou a přírodou, „v sympoiesis“ mezi „slovem a světem“ (Haraway 2017, 58), na hranici, při liminálním a neurčitém setkání s celkem, který obsahuje zároveň vůni a její prchavost, o níž v souvislosti s říší hub píše Anne Lowenhaupt Tsing:

Vůně je prchavá. Její účinky nás překvapují. Nevíme, jak moc lze vůni vyjádřit slovy, dokonce i když jsou naše reakce silné a jisté. Lidé dýchají a cítí zároveň a popisovat vůni se zdá být skoro stejně těžké jako popsat vzduch. Ale vůně, na rozdíl od vzduchu, je znamením přítomnosti jiného, na které právě reagujeme. Reakce nás vždycky dostane k něčemu novému, již nejsme víc sami sebou – nebo přinejmenším nejsme těmi, kterými jsme byli. Jsme to my v konfrontaci s jiným. Setkání jsou ve své povaze neurčitá. Jsme nepředvídatelně proměnění. Může být vůně, ve své prchavosti, užitečným průvodcem k neurčitosti setkání? (Tsing 2015, 47).

Právě vůně, její prchavost a neurčitost setkání spolu s chthonickou, podsvětlní tmou či příšeřím (Neubauer 2008) a vlhkem nejlépe charakterizují svět hub, které – v provázanosti s lidskými aktéry – nejsou v celé inscenaci pojednávány jako objekty, ale jako subjekty, jež nelze zvnějšku jednoznačně definovat.



Lze říct, že cílem aktérů–performerů v představení *Houby* je vytvoření prostoru, ve kterém je tato provázanost zpřítomňována a zároveň komentována s využitím zcizujících postupů, jež rituálněji působící pasáže vždy znovu vrací k faktické materialitě divadla jako „smíšeného média“.

Představení je plné metamorfóz, které odkazují nejen na přírodu a na její tajemství – mycelium, spóry a plodnice hub –, ale i na houbovitě prchavou/unikavou tvorbu Johna Cage zasvěcenou (podobně jako performance Handa Gote) ritualizovanému prožívání okamžiku, včetně jeho náhodných, neurčitých a předem nedefinovatelných aspektů. Tento koncept lze jistě stopovat k tvorbě Antonina Artauda, pro nějž byly zejména halucinogenní houby velkou inspirací (viz Krutak 2014) a s jehož dílem jsou Handa Gote i John Cage dobře obeznámeni i spřízněni. V jednom výjevu se ze spacáku pomalými housenkovitými či snad houbovitými pohyby vyklube „houbař“ (Tomáš Procházka), jenž je posléze spatřen (tedy nalezen), prohlížen a jako muzejní exponát oprašován „vědcem“ v bílém plášti (Robert Smolík), v jiném obraze dřívější exponát svlečený do půl těla a ve stavu, který má zřejmě evokovat náboženský trans, odříkává latinské a české názvy hub a horečnatě se posypává a potírá rozbahněným substrátem. Jinde jsme svědky proměny, kryté ironicky vytvořenou „pravěkou zástěnou“ ze dřeva a kožešin (asociující jak běžné převlékací kabinky, tak akce „inženýrského“ divadla AKHE), za níž se Veronika Švábová za zvuků rituální hudby sibiřských šamanů stává ne-lidskou bytostí asociující jak svět bezobratlých (tykadla), tak víl (bílé šatičky) a jejich bájných průvodců – skřítků a hub. Jak vzápětí zjistíme, tato proměna souvisí se světem psychogenních vizí. Veronika Švábová pracuje s výraznou hlasovou stylizací textového materiálu nalezeného na internetovém fóru, líčícího psychedelické zkušenosti uživatelů halucinogenních „houbiček“. Je příznačné, že popisovaná zkušenost se posouvá od antropomorfovaných vjemů přírody („stěbla trávy... jako by na mě sahalý malý dětský ručičky“) k pokusu nahlédnout sebe sama („doporučuji si vzít s sebou zrcátko, ale pozor, jedno už jsem takhle roztřískala“).

Všechny tyto výjevy jsou vždy nejméně dvojznačné: performeři ve své mimice, pohybech, gestech, práci s kostýmy a rekvizitami i ve spolupráci s technickými složkami spojují prvky odpovídající světu lidí a jejich sféry s chthonickou přírodou hub. Hudba i výtvarno oscilují mezi úderem dřevěnou palicí a gongem, třením kožešiny a umělým zvukem laptopu, lidé působí naprogramovaně, zatímco umělé objekty jsou po scéně popotahovány pomocí provázků a lanek, což vytváří dojem podivné organičnosti. Navozená atmosféra relativizuje lidské postavy a zvláštním způsobem – v tomto případě v odkazu na východní filozofie (na mysl přichází zejména *Kniha proměn*) – nastoluje nadhled nad životem a jeho zánikem. Vědomí koloběhu a provázanosti rozmanitých forem života zde představuje základní předpoklad nahlédnutí lidských bytostí jako součástí člověka přesahujících ekosystémů.

Je zřejmé, že smyslem takového pájení není jen běžná travestie, ale systematické zpochybňování, porušování a rozpouštění hranic mezi lidskými



Obr. 2. Veronika Švábová v inscenaci *Houby*, 2008. Foto Roman Mikeš.

těly, jejich protetickými doplňky (kostýmy, rekvizitami, technikou), přírodní materií a jinými organismy. Takováto práce formálně poučená brechtovskými postupy a reflektující i artaudovský koncept „těla bez orgánů“ (Artaud 1947, 287) vede ke zpochybňování lidského speciesismu a otevírá obzory jiným kontextům, například posthumanistickému konceptu „stávání se s“/„becoming with“, který do oblasti environmentálních společenských věd uvedla Donna Haraway (Haraway 2007).<sup>3</sup> Právě takovéto způsoby nediskurzivního uvažování přinášejí nový pocit sounáležitosti s přírodními substancemi a organismy, včetně našich doprovodných druhů (companion species), a můžeme je tak považovat za užitečné rhizomatické výhonky propojené se širším proudem ekokritického divadla, tak jak o něm souborně a v nám blízkém kontextu píše mj. Milo Juráni (2019).

### Chemické divadlo: *na houby*

Pro inscenaci *na houby* bylo záměrně zvoleno uvedení v prostorách hudebního klubu Punctum-Krásovka, který disponuje kvalitní zvukovou technikou. Inscenace *na houby* začíná, stejně jako *Houby*, ze tmy – tmy, která v tomto případě ožívá nejprve syčením mlhostroje, vůní divadelní mlhy, kroky aktérů ve tmě, a až poté je animována lidskými hlasy. Jevištní prostor i hlasy v něm

3 Zmínku si v tomto kontextu zaslouží také deleuzovsko-guattariovské pojetí asambláže, z něhož ostatně vychází i Tsing. (viz Deleuze–Guattari 1980).



Obr. 3. Chemické divadlo: *na houby*, 2021. Foto Zuzana Lazarová.

jsou v zajetí techniky, podobně jako u Handa Gote. Lze říct, že po většinu jevištního času jsou hlavní hereckou rekvizitou, scénickým prvkem, a často též součástí postav čtyři mikrofony na stojanech, na ně připojená akustická zařízení a zvukařská technika. Umělý zvuk a světlo vytvářejí podvojný prostor, na jehož reálných i pomyslných okrajích, kde se lidská těla/postavy/aktéři/performéři pokoušejí z vymezeného rámce osvobodit, vznikají konflikty, které se často intra-aktivně dotýkají hranic „lidskosti“ postav.

Teprve v průběhu tohoto úvodního obrazu si jednotliví aktéři (jde o čtyři performery–herce a psa, které v dalším textu označím písmeny A až E) – mluvčí a sólisté zvukového koncertu – rozsvěcují čelovky, které jsou však spíše než k osvětlení scény používány k oslnění diváků a celkovému znejasnění. Hlasy těchto výrazně technizovaných „jevištních těl“ za pomoci echa a loopů vytvářejí dynamickou akustickou kompozici, pomyslný snímek nepřítomného, a přesto odkazovaného prostoru, jímž je krajina českých lesů. Volání houbařů je silně stylizováno a navozuje až operní pocit. Inspirací k textové složce i jejímu provedení je zde způsob, jakým se houbaří – zejména větší rodinné skupiny – orientují v lese. Toto „volání do divočiny“ je myslím obecně známé a přístupné houbařským nadšencům i náhodným návštěvníkům českých lesů. Dochází k prolínání realit několika lidských entit, které zastupují několik skupin houbařů. Díky neurčitému prostředí tmy a tušené mlhy je záměrně znejasňováno, kdo koho proč hledá, ztrácí nebo nachází. Opět je hned zkraje inscenace tematizováno samotné hledání – místa, prostoru, lidí i hub. Zjevným záměrem dialogů přitom je, aby byl podtext hledání hub odhalen co nejpozději – ve chvíli, kdy se tak stane, se diváci podobně jako



Obr. 4. Marie Ladrová (Aktorka D) v inscenaci *na houby*. Chemické divadlo, 2021. Foto Zuzana Lazarová.

u Handa Gote směji nepatřičnosti situace, jež běžný výjev (hledání hub) stylizuje do sci-fi podoby.

V tomto způsobu práce můžeme opět vidět snahu o promýšlení aktérů-performerů v jejich neindividualistické otevřenosti, intraakci či deleuzovsko-guattariovské asambláži lidských a mimolidských prvků. Performeři představující lidské postavy neexistují sami o sobě, ale jsou součástí asambláže techniky, prostoru, světla, zvuku (ozvěn) a dalších mimolidsky působících objektů.

Za vizuální expozici inscenace, náhle osvětlené políčko pomyslného filmu, místo, kde se performeři vynořují ze tmy a nabývají konkrétnějších obrysů, lze považovat pasáž, ve které dochází k nálezu „houby“. Aktér A (Martin Krupa) vybavený hledačkou kovů se podél zadní zdi prostoru vydává směrem, kde se nachází pracovní stůl, u něhož sedí Aktérka D (Marie Ladrová). Zvuk detektoru kovů indikuje přítomnost houby: Aktérka D-houba navíc na přibližující se detektor reaguje tónem podobné intenzity. V tomto okamžiku je pomocí světelné změny exponována postava, která má celou hlavu i obličej překryty nápadným kloboukem inspirovaným plodnicemi tropických hub. Aktérka pomalu vstává, a asociuje tak růst houby ze země, obřadně snímá svůj klobouk a zavěšuje jej na zadní stěnu. Světlem je zároveň odhalována její tvář a kostým, posléze ji vidíme, jak hraje na archaicky působící flétnu a akustický nástroj těremin. Aktérka D má v kompozici inscenace specifickou



roli – vaří. Nejenže naživo produkuje hudbu, ale také vytváří jídlo, staročeskou houbovou bramboračku. Obě činnosti se přitom prolínají – zvuky vznikající během zpracování potravin (škrabání a krájení zeleniny a hub, vaření vody) jsou snímány looperem a dále smyčkovány, zatímco vibrace hudby se „propisují“ do připravované polévky, jež je nakonec – v rámci momentu společného sdílení po představení – nabídnuta divákům. Hlavním prvkem jejího kostýmu je bílá kombinéza – malířský overal. Ten výrazně zahraje v závěrečném obraze, kdy je kostým doplněn nasazením kapuce a uzavřením celoobličejové masky.

V celém rámci postavy či těla D je zdůrazněna spojitost se světem nástrojů a strojů, respektive techniky. Aktérku spoluutváří pestré nahromadění předmětů protetické povahy (Haraway 1985) – „vesmírný“ overal, kuchyňské prkénko, nůž, vaříč, těremin či looper. Aktérka D výrazným způsobem přetváří své prostředí a přeměňuje energii destrukce v produktivní výsledek – píseň, bramborovou polévku. Přesto, anebo právě proto však na sebe na konci bere podobu hroznivé masky, v autorském záměru ztělesňující „Trestající Matku Přírodu“ – čirou a od původní postavy odpoutanou intraaktivní asambláž přesahující významy lidských, mimolidských a technických prvků až k odkazu na hyperobjekty ekologických krizí.

Při uzavření overalu Aktérka D zároveň důmyslným odtržením kostýmu na suchý zip exponuje své reálné řádlo a na konci obrazu spustí motorovou pilu. Odhalený prs v kompozici této živé sochy je zdůrazněním ženskosti, aluzí na Amazonky či ekofeministické protestní akce, jež je (podobně jako například na Delacroixově obraze *Svoboda vede lid na barikády*) v napětí s elementy, které vnímáme spíše jako „mužské“ – s motorovou pilou, zápachem benzínu a ohlušujícím rámem. Tato asambláž se v jediném obraze pokouší shrnout vyznění inscenace: příroda, člověk a technika prorůstají a srůstají do jediného celku. V jeho eko-hororovém rámci si lidská postava prostřednictvím techniky – prodloužené ruky trestající přírody – podřezává pomyslné „větve pod nohama“. Zvuk motorové pily řídí světelnou změnu a dovádí představení na konec, nebo – při cyklickém vnímání času – do doby před jeho začátek; do tmy neboli „tam, kde všichni byli na houbách“.

### Kostýmy, rekvizity a stávání se

Mnohvrstevnaté zrcadlení a prorůstání světů ve výše popisovaném principu intra-aktivní asambláže je dále exponováno v kostýmech „mluvících“ protagonistů A, B a C, jejichž autorkou je Petra Vlachynská, která je zároveň scénografkou představení. Kostýmy jsou ušité na míru a záměrně koncipované jako módní kolekce svého druhu. Kombinace legín, triček, mikin a tenisek asociuje outdoorové sportovní vybavení, které i při důrazu na pohodlnost a volnost pohybu nepostrádá jednoznačně stylizovaný, módní tón. Ten je dále vyostřen obrázky na tričkách, jejichž předlohou se staly fotografie zobrazující fantastické tvary méně známých či tropických druhů hub.

Praktičnost a pohodlnost kostýmů stojí v kontrastu k archaicky působícím pokrývkám hlavy, které jsou vyrobené z vydlabaných pecňů chleba netradičních velikostí, asociují klobouky hub, komplikují herecký pohyb a propůjčují aktérům až nepřirozeně sošné vzezření.

Kostýmy nemají za cíl protagonisty charakterizovat, naopak vytvářejí svébytnou realitu, která dále zesiluje otázku po identitě aktérů – otázku, jejíž zodpovězení není jednoduché, protože aktéři nejsou v průběhu hry jednoznačně vymezení individuálními hereckými postavami, ale stávají se součástí hry na „stávání se“.

„Stávání se“ zde souvisí s klasickým tématem proměn, jak je v aluzích na Cageovu tvorbu nebo *Knihu proměn* přináší inscenace souboru Handa Gote. Chemické divadlo ale důsledněji pracuje s hypertextovými materiály – vedle pasáží, jež byly vytvořeny při psaní metodou blízkou volnému proudu vědomí a které odpovídají změtím hlasů nebo naopak sborovým básním pracujícím s jednotlivými hlasy a chórem, se do hry dostávají útržky citací z internetových diskusí i přímé přepisy z internetových blogů, videí, „analogových“ úředních dokumentů, anekdot či rodinných historek, které text v průběhu příprav a zkoušení houbovitě vstřebával. Svět hub, „internetu lesa“ (wood wide web, Simard a kol. 1997), je nepřímě konfrontován s internetem v pojetí naší civilizace a obojí se vzájemně prorůstá, míchá, škvíří a akusticky, vizuálně a senzoricky smyčkuje.

Toto prorůstání a „stávání se“, „becoming“ i „becoming with“ je nejvýrazněji znázorněno v případě Aktéra B (Martin Krupa). Z blíže neurčeného performa-aktéra/houbaře postupně na scéně vyrůstá postava vědce-podivína (jež má konkrétní předobrazy z řad českých mykologů). Tento poněkud bizarní „fachidiot“ formou přednášky vykládá změt' názorů na společnost, kulturu, politiku i přírodu. Jeho zájem o houby záměrně podtrhuje pasáže, ve kterých z textu i obrazu vysvítá až pubertální naivita protagonisty, jeho neukotvené emoce, dětinský egoismus a zjevné narcistní rysy.

Zároveň však v průběhu jeho promluv dochází k poruchám koordinace pohybu a zejména řeči: ta se zasekává, nejprve na místech, kde dochází k obsesivnímu využívání různých odborných zkratk. Tato porucha postupně prorůstá do celého jazyka a těla: stává se vadou, se kterou je bojováno, těžce skrývaným vnitřním tématem jakéhokoli aktérova projevu.

Jeho postavu opět dotváří a expresionisticky deformuje využití technických prostředků: detektoru kovů a mrazáku. Ten je zabudován uvnitř kostýmu a tvoří gigantické hranaté břicho rýsující se pod zapnutou mikinou. Jejím rozepnutím později dojde k odhalení i odvržení této (jinak nepřehlédnutelné) technické vycpávky: B přitom mluví o vzorcích hub kontaminovaných těžkými kovy a tyto vzorky následně demonstroe. Z mrazáku se vysype jen hromádka pilin, světélkujících v UV světle. Zatímco mrazák, nyní již nepotřebný kus odpadu, je využit v dalším dění jako kulisa průmyslové skládky, dochází právě



v této vyprázdněné scéně k plné destrukci jazyka. Vidíme aktéra načrtávajícího jevištní postavu, která se slovy „to zvládneš“ uprostřed zadýchávání a čím dál méně artikulovaných zvuků svádí boj jak o jazyk, tak o zbytky jakékoli integrity. Z kapsy mikiny nakonec vytáhne náhubek a svíjí se s ním na zemi.

„Divoká prasata jsou radioaktivní, neboť ve zvýšené míře konzumují podzimní houbičku jelenku obecnou,“ pronáší B a chrochtá, zatímco se válí v hromadě pilin. Teprve nyní je přeměna dovršena. Z vědce-podivína v růžové mikině se bizarní metamorfózou či (trans)mutací stává „kus“ zvěře – růžovoučké prase, které se nakonec v táhlém zvuku detektoru vyvalí z hromady pilin. Zvuk detektoru náhle ustrne, odhaluje se temný determinismus člověka-přírody: pokus o osvobození at' tím či oním směrem končí nezdarem.

Všechny rekvizity, a zejména detektor kovů, s nímž je pracováno i v rovině svérázného zvukového instrumentu, zdůrazňují protetickou povahu těchto prvků, jež od začátku až do posledního tónu narušují a problematizují hranice mezi lidmi, technikou a změněnou a měnící se přírodou.

Zatímco principem Aktéra B je postupně se rozšiřující trhlina mezi tělem herce a jeho vnitřním „zvířecím“ ozářením, poruchou či infekcí, v případě Aktérky C (Zuzana Kantorová), jejíž scénická přítomnost je konkrétně inspirovaná tvorbou youtuberek věnujících se natáčení houbařských videí (např. kanálem Šumavská houbička), se dotýkáme limitů lidské existence z jiné strany. Spíše než o zápas s biologickou anomálií, poruchou či nemocí, jež oběť přeměňuje ve zvíře, jde tady o vliv kyberprostoru, internetu a nových médií, o jazyk a způsob projevu. Z internetového prostoru je převzata jak většina textového obsahu, tak je z něj abstrahován odlidštěný způsob mluvy založený na rychlém, takřka automatickém chrlení informací. Zatímco postava vytvářená Aktérem B je formována „televizně“, pomocí principu střihu (i zdrojové texty Aktéra B jsou z internetu, pocházejí ovšem z archaičtější fungující blogosféry), v případě Aktérky C je hlavním kompozičním principem proud asociující toky dat v modernějších médiích kanálů a vlogů – kadence mající tendenci k rytmickému přehlčení, ale tím pádem také k přehřátí a zastavení. Aktérka C své promluvy doprovází neustálým obsedantním cvičením, což vrcholí u scény s rotopedem, který je odhalen uprostřed hromady pilin jako absurdní gymnastický nástroj. Zde, v prostoru postapokalyptické „lesní tělocvičny“ také dochází k přehřátí a výpadku – pádu postavy do pilin, v jejichž hromadě se v jednu chvíli také pláží v němé, bezvědomé a mimozemsky působící měňavkovité choreografii.

Vedle vědce a youtuberky, kteří jsou předlohami k monologům Aktérů B a C, působí Aktér A (Matěj Nechvátal) spíše skicovitě. Je snahou o vytvoření *de facto* neexistující sociologické kategorie – tzv. běžného houbaře. Právě toto nastavení umožňuje vznik konfliktních situací a také reflexi některých jevů, například houbařské, ale též typicky „české“ závisti, furianství, pivní kultury a latentního sexismu. Houby jsou (příznačně právě proto, že nejsou) české téma. Apropriací hub Čechy je reflektována uvnitř obecnějšího jevu: apropriací přírody lidmi.



Obr. 5. Martin Krupa (Aktér B) v inscenaci *na houby*. Chemické divadlo, 2021. Foto Zuzana Lazarová.

V několika obrazech se ovšem rozdíl mezi postavami příznačně mažou. Je to například výjev, ve kterém se ze stropu spustí houbařské košíky, v nichž houbaři naleznou alkoholické nápoje umožňující přípravu lidového alkoholického koktejlu „Cesta do lesa“. A jsou to také choreografie (vzniklé ve spolupráci s Eliškou Brtnickou) vyjadřující nejasnou rozechvělost a transcendentní touhu po splynutí s přírodním řádem – a to způsobem, jenž spíše než lidské pohyby asociuje hledání, stávání se lidmi, v zápasu mezi bezmocnou prenatalitou a fyzickou tíhou a omezeností lidského těla.

„Stávání se“ v podobě zápasu ohledává dlouhá pasáž předznamenávající konec inscenace. Performeři zde vytvářejí živý obraz, jenž je překryt akustickým ambientem – zvuky a od těl „oddělenými“ nahrávkami hlasů odříkávajících pasáže poetizovaných textů a posléze naopak „dokumentární“, „ready made“ citace z houbařských fór. Své kostýmy si performeři olepují gafou a stávají se jakýmsi bonsajemi – kombinací mrtvých větví a klád s lidskými těly. Hra aktérů-performerů nejprve připomíná chvění větví ve větru, které se s narůstající zátěží přírodního materiálu stává čím dál obtížnější, těžkopádnější a statictější.

Diváci jsou svědky zápasu lidských těl s přírodní hmotou – vidí, jak performeři zápasí s tíhou a jak jsou touto tíhou překonáváni a udoláváni. Aktéři přesto snášejí svůj úděl a usilují o vzpřímený postoj.

Z této podivné fyzické meditace nakonec vyrůstá poslední promluva. Její páteř tvoří slovenský text nalezený při příležitosti workshopu na festivalu

Ekolaboratórium ve Starej Ľubovni v městských lesnických knihách. Jde v něm o tradiční principy hospodaření v lese, spíše však odkazuje k (lidskému druhu vlastní) tendenci k pořádku a čistotě a v použitém lexiku připomíná dikci totalitních systémů. Hospodaření v lese („čistky“, „prerezávky“, „odstraňovanie nežádoucích jedincov“ atd.) zde připomíná logiku průmyslové výroby a také koncentračních táborů.

V dramaturgické linii tento text jednoznačně navazuje na narážky, které se vinou jako motivická nit celou inscenací a které z různých úhlů nahlíží téma zániku, přesahujícího svým rozměrem zánik, jenž bývá v přírodě moderován mycelii hub: rozměr klimatické krize, jež i v tradičně houbařských Čechách vede k mizení celých lesů. Snad proto nepřekvapí, že v programu k inscenaci je citována báseň Milana Kozelky *Houbaři*, jejíž refrén dal také titul dokumentu Apoleny Rychlíkové *Češi jsou výběrní houbaři* z roku 2020.

#### K divadlu hub: závěrečné shrnutí

Obě sledované inscenace mají přes třináctiletý odstup mnoho společného, a to at' již popisovanou unikavostí/prchavostí obrazů a vůní, s nimiž je na jevišti pracováno, performativností přerůstající v otevřený přístup k zobrazování lidských a mimo-lidských světů či všudypřítomnou intra-aktivitou a splétáním asambláží. Obě inscenace nenáhodně hledají souvislosti mezi internetem lesa – myceliárních sítí hub – a sítí internetu. Příbuzné rysy se objevují i v estetických strategiích stavících na spojování přírodních materiálů, techniky a dalších umělých prvků, což je, například v kostýmech, výrazněji vyjádřeno v inscenaci Chemického divadla.

Je příznačné, že v reakci na gradaci klimatické i ekologické krize a při snaze o odpovídající gradaci ekokritických témat inscenace *na houby* ve více rovinách vyjádření výrazněji exponovala témata spjatá s kontaminací, změnami přírody, odpadky, kůrovcovou krizí, mizením lesů. Tato témata nejsou v inscenaci Handa Gote exponována přímo, její ekokritický potenciál to však nemění: lidské postavy jsou i v ní nahlíženy jako součást přírody, jež se spíše než psychologií řídí feromony, vůněmi, pudy, neurčitými a nevypočitatelnými vztahy.

Na obě inscenace lze vztáhnout Mortonovy teze o asymetrické fázi umění, zmíněné v úvodu: nacházíme v nich prvky „umění jako démonické síly“, „pokrytectví“, „ironie“ i „slabosti umění“ (tváří v tvář klimatické katastrofě, viz Morton 2012, 131–132). Obě inscenace se nacházejí „uvnitř nejméně jednoho hyperobjektu“ (klimatické/ekologické změny, kapitalismu, Morton 2017, 137), a mohou je tak nahlédnout jediné parciálně, nepřesně, v souvztažnosti s nimi, „zevnitř“. Vztah mezi procesem a předmětem zobrazení není jen porušen, ale nadobro zrušen – vše, co jakkoli souvisí s jevištní realitou, se stává pouhým nepřímým odkazem, linkem, který může a nemusí uvíznout ve vyhledávací – přítomné recepci a pozdější paměťové stopě diváků. Právě

v takovémto přístupu – radikálním rozostření obrazu–reality vedoucí k (sebe) reflexi komplexity našich vztahů – lze hledat předpoklad ekokritické reflexe světa komplikovaného „umělou“ realitou nových médií.

Anna Lowenhaupt Tsing vystihuje intimitu vztahů lidských a mimolidských aktérů, když píše, že i když je prodají, „houby se stávají součástí sběračů, tak jako kdyby je snědli“ (Tsing 2015, 121). V inscenaci *na houby* v jedné z akustických smyček zazní: „Nesbíráme houby, ale naopak: houby sbírají nás“. Houby–obrazy hub nás mohou ponoukat k takovému divadlu, které i lidskou postavu považuje jen za možnost, ne předem uzavřenou danost. Možnost, která je stejně jako ekosystémy, jejichž jsme součástí, vystavena vnějším tlakům. Možnost existence, jež je v případě lidského druhu mnohem křehčí než pevně spletená síť mycelií hub. Naše touhy, údy, kusy různých látek a cizorodé větve se splétají v touze najít nové formy života – třeba takové, které by více odpovídaly poměrům na měnící se planetě. Na planetě, která se přiblížila svým limitům, za nimiž se lidstvu otevírá „nová budoucnost: budoucnost bez nás“ (Morton 2012, 132).

Vznik textu byl podpořen grantem v rámci Studentské grantové soutěže DAMU „*Na houby*: ekokritika v teorii a praxi divadelní tvorby“ v roce 2021.

Vojtěch Bárta (1985) vystudoval dramaturgii činoherního divadla na DAMU, studuje ve čtvrtém ročníku doktorského studijního programu Teorie a praxe alternativní divadelní tvorby na KALD DAMU. V letech 2011–2013 byl dramaturgem Činoherního studia v Ústí nad Labem, jako dramaturg, režisér a autor spolupracoval s A Studiem Rubín, Divadlem X10, Pražským komorním divadlem v Divadle Komedie, HaDivadlem, Českým rozhlasem a řadou dalších divadel a institucí. Od roku 2014 je uměleckým šéfem nezávislého divadelního souboru Chemické divadlo. Ve své práci se věnuje především ekologickým a sociálním tématům v jejich vzájemné souvztáznosti.

## Abstrakt

Předložená studie se zabývá zobrazením ne-lidských světů na příkladu inscenací *na houby* (Chemické divadlo, 2021) a *Houby* (Handa Gote, 2008), které sledovaly vztahy mezi říší hub, přírodou, technikou a lidmi. Obě inscenace jsou souvztažněné s ekokritickými a posthumanistickými tendencemi v současném estetickém a antropologickém diskurzu, zejména s antropologickým ohledáváním tématu v pojetí Anne Lowenhaupt Tsing a s konceptem asymetrické fázi umění Timothyho Mortona. Studie se snaží hledat cesty k divadlu nové budoucnosti – mortonovské „budoucnosti bez nás“.

klíčová slova: ekokritika, posthumanismus, divadlo, houby, Timothy Morton, Anne Lowenhaupt Tsing, Chemické divadlo, Handa Gote

## Abstract

The presented paper examines the depiction of non-human worlds in the theatrical productions about mushrooms, namely *na houby* (Chemical Theatre, 2021) and *Houby* (Handa Gote, 2008), which address the relationships between the realm of fungi, nature, technology and humans. Both productions are addressed from the perspective of ecocritical and posthumanist tendencies in contemporary aesthetic and anthropological discourse, particularly Anne Lowenhaupt Tsing's anthropological consideration of the subject and Timothy Morton's concept of the asymmetrical phase of art. The paper looks for ways leading to the theatre of the new future – the Mortonian „future without us“.

Keywords: ecocriticism, posthumanism, theatre, mushrooms, Timothy Morton, Anne Lowenhaupt Tsing, Chemické divadlo, Handa Gote

## Seznam zdrojů

Artaud, Antonin. (1947) 1987. „Skoncovat s Božím soudem“. Přeložil Jan Kopecký. In Jan Kopecký, ed. *Divadlo Antonina Artauda: Život, dílo, sny*. Praha: Kult. dům hl. m. Prahy, Čes. vysokošk. ústředí SSM, Brno: Měst. kult. středisko S. K. Neumanna.

Bačiková, Lucia. 2015. *Divadelná tvorba multimediálneho súboru Handa Gote Research & Development*. Bakalárska diplomová práca, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. <https://is.muni.cz/th/ows9/>.

Barad, Karen. 2007. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham, NC: Duke University Press.

Bicat, Tina a Chris Baldwin, eds. 2002. *Devised and Collaborative Theatre*. Ramsbury Marlborough: Crowood Press.

Braidotti, Rosi a Maria Hlavajova, eds. 2014. *Posthuman Glossary*. Londýn: Bloomsbury Academic.

Cage, John, 1990. „Mushroom Haiku,“ YouTube. Navštíveno 25. června, 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=XNzVQ8wRCB0>.

Deleuze, Gilles a Félix Guattari. (1980) 2010. *Tisíc plošin*. Přeložila Marie Caruccio Caporale. Praha: Herrmann & synové.

Ferklová, Kateřina. 2015. *Rodinný film – uvádění a recepce rodinného filmu ve veřejném prostoru*. Diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně. <https://is.muni.cz/th/guud0/>.

Handa Gote. Nd. „O Handa Gote.“ Navštíveno 25. června, 2023. <http://handagote.com/handa-gote/>.

Handa Gote. 2008. *Houby*. Praha: Alta. <https://www.facebook.com/watch/?v=474785320241035>.

Haraway, Donna. 2007. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago, IL, Bristol: Prickly Paradigm Press.

———. (1985) 1991. „A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century.“ In Donna Haraway. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, 149–181. New York: Routledge.

Chemické divadlo. Nd. „O nás“. Navštíveno 25. června, 2023. <https://chemickedivadlo.cz/o-nas/>.

Chemické divadlo, 2021. *na houby*. Praha: Punctum – Krásovka. Záznam inscenace v osobním archivu autora.

Juráni, Milo. 2019. „The Natural Environment Is More Than Just Décor: Ecocritical Points of Departure in Contemporary Theatre Studies, the First Step in Quest of Slovak Eco-dramaturgy.“ *Slovenské divadlo* 67 (3): 224–239.

Krutak, Lars. 2014. (Sur)real or Unreal: Antonin Artaud in the Sierra Tarahumara of Mexico“. *Journal of Surrealism and the Americas* 8 (1): 28–55.

Lawrence, Peter. 1964. *Road Belong Cargo: A Study of the Cargo Movement in the Southern Madang District, New Guinea*. Manchester: Manchester University Press.

Lindstrom, Lamont. 1993. *Cargo Cult: Strange Stories of Desire from Melanesia and Beyond*. Honolulu, HI: University of Hawai'i Press.

Morton, Timothy. 2009. *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, MA: Harvard University Press.



———. 2012. „Art in the Age of Asymmetry: Hegel, Objects, Aesthetics.“ *Evental Aesthetics*, 1 (1): 121–142.

Motal, Jan. 2019. „Behind the Curtain of Phylogeny: From Theatrical Anthropocentrism to Interspecies Appreciation.“ *Slovenské divadlo* 67(3): 240–257.

Neubauer, Zdeněk. 2001. „O houbách (autobiologické zamyšlení).“ *Vhled*, 3. [https://www.vhled.cz/Archiv/Casopis\\_Vhled\(cislo3\)/Vstupni\\_stranka/Zivot\\_a\\_tvar/O\\_houbach.html](https://www.vhled.cz/Archiv/Casopis_Vhled(cislo3)/Vstupni_stranka/Zivot_a_tvar/O_houbach.html).

Procházka, Tomáš. 2008. „Handa Gote – Houby.“ Rozhovor vedla Kateřina Dolenská. *Český rozhlas – Vltava*, 20. listopadu 2008. <https://vltava.rozhlas.cz/handa-gote-houby-5126475>

Simard, Suzanne W. a kol. 1997. „Net Transfer of Carbon between Tree Species with Shared Ectomycorrhizal Fungi.“ *Nature*, 388: 579–582.

Tsing, Anna Lowenhaupt. 2012. „Unruly Edges: Mushrooms as Companion Species“. *Environmental Humanities* 1 (1): 141–154.

———. 2015. *The Mushroom at the End of the World*. Princeton, NJ: Princeton University Press.