

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
DIVADELNÍ FAKULTA

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Praha, 2019

Jindřiška Dudziaková

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra činoherního divadla

Herectví činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

HLEDÁNÍ AUTENTICITY V IMERZIVNÍM DIVADLE

DIVADLO JAKO MÉDIUM OSOBNÍHO TÉMATU

Jindřiška Dudziaková

Vedoucí práce: Mrg. Tomáš Pavelka

Oponent práce: Ondřej Vetchý

Datum obhajoby: 21.6.2019

Přidělovaný akademický titul: MgA

Praha, 2019

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Department of Dramatic Theatre

Acting of Dramatic Theatre

DIPLOMA THESIS

**THE SEARCH FOR AUTHENTICITY IN IMMERSIVE
THEATRE**

THEATRE AS A MEDIUM OF PERSONAL TOPICS

Jindřiška Dudziaková

Supervision: Mrg. Tomáš Pavelka

Opponent: Ondřej Vetchý

Date of Advocacy: 21.6.2019

Assigned academic degree: MgA

Praha, 2019

ABSTRAKT ČJ

Ve své práci *Hledání autenticity v imerzivním divadle (Divadlo jako médium osobního tématu)* se snažím reflektovat své zkušenosti v souborech na opačném konci spektra – v Národním divadle a v nezávislém souboru *Pomezí*. Cílem této práce pro mě bylo pojmenovat, co mají tyto dva rozdílné druhy divadla společného, a jít tak až k jádru divadla jako média. V první části práce vycházím z knihy Ireny Žantovské *Divadlo jako komunikační médium*. Pracuji s tezí, která definuje výjimečné postavení divadla mezi médii právě specifickou mírou a způsobem komunikace. Konkurenceschopnost, „živost“ a aktuálnost divadla jako média v současném zahlceném světě, stejně jako Žantovská, příkládám lidské potřebě kontaktu a transcendence. Právě proto se v práci věnuji fenoménu imerzivního divadla, který posouvá hranice komunikace a participace mezi tvůrci a divákem. Imerzivní divadlo zcela zásadně zviditelňuje základní princip komunikace, a tedy i divadla, sdílení. Proto je druhá, nejrozsáhlejší kapitola věnována právě jemu. Snažím se v ní vystihnout, jak rozdílná může být inscenace imerzivního divadla od inscenace tradiční, ale i to, jak využívá stejných principů a má podobné cíle. Jako modelový příklad používám inscenaci *Pomezí* stejnojmenného souboru. V druhé kapitole se věnuji také tématu autenticity, které mě provází už od začátku studia na DAMU. Nahlížím na autenticitu nejen jako na kvalitu hereckého projevu, ale také jako na ryzost, ve smyslu jedné z životních met. Téma autenticity mě přivedlo ke třetí kapitole, která nese název *Osobní téma*. V ní shrnuji, jakým způsobem mi divadlo jako médium umožňuje se projevit a jaké místo a funkci zaujímá v mém vnímání společnosti a hodnotovém žebříčku.

ABSTRAKT AJ

In my thesis *The Search for Authenticity in Immersive Theatre (Theatre as a medium of personal topics)* I am trying to reflect my experience as a member of two very different entities – in the National Theatre and in the independent theatre group Pomezí. The goal of this thesis is to describe, what these diverse types of theatre have in common, and to go to the core of theatre as a medium. In the first chapter, I draw inspiration from the book by Irena Žantovská called *Theatre as a medium of communication*. I work with the idea that defines the unique position of theatre in media through the specific amount and type of communication. I am convinced, that the competitiveness, „liveness“ and topicality of theatre as a medium originates from the human need for contact and transcendence. Therefore, I focus on the phenomenon of immersive theatre, which redefines the boundaries of communication and participation between artists and audience members. Immersive theatre highlights the basic principle of communication and of theatre itself – sharing. That is why the second, most extensive chapter is dedicated to this topic. I´m trying to compare the differences between plays of immersive theatre and classical ones, but also their similarities in principles and goals. As a model subject, I use the project Pomezí made by the theatre group of the same name. In the second chapter, I focus also on the topic of authenticity, which followed throughout my studies at DAMU. I see authenticity not just as the quality of acting, but also as sincerity, which became one of my life goals. The topic of authenticity led me to the third chapter, which is called *Personal topic*. In this chapter, I summarize the ways in which theatre enables me to express myself and what place and function it holds in my perception of society and my personal values.

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji všem svým pedagogům na DAMU, především MgA Danielu Špinarovi, Ladislavu Mrkvičkovi, Petře Špalkové, MgA Marii Štípkové a doc. Mgr. Martinu Packovi. Děkuji také vedoucímu práce Tomáši Pavelkovi za spolupráci, Jitce Goriaux-Pelechové, PhD. a své sestře Marii König Dudziakové, PhD. za laskavé konzultace. Děkuji všem svým blízkým, kteří za mnou stojí, ačkoliv jsem se rozhodla dělat právě tohle zaměstnání.

OBSAH

ÚVOD.....	1
1. DIVADLO JAKO MÉDIUM	3
1.1. MÉDIA A KOMUNIKACE	3
1.2 MASOVÁ KULTURA, GLOBALIZACE.....	7
1.3 MOŽNOSTI A SPECIFIKA DIVADLA JAKO MÉDIA	8
2. IMERZIVNÍ DIVADLO	11
2.1 POKUS O DEFINICI POJMU	11
2.2 IMERZIVNÍ DIVADLO JAKO MÉDIUM, JEHO SPECIFIKA	16
2.3 POMEZÍ	20
2.4 SPECIFIKA HERECKÉHO PROJEVU	22
2.4.1 PROCES ZKOUŠENÍ	22
2.4.2 KVALITY	24
2.5 AUTENTICITA.....	25
2.5.1 PŘÍKLADY SETKÁNÍ HERCE A DIVÁKA	26
2.5.2 INTERAKCE.....	28
2.5.3 HLEDÁNÍ AUTENTICITY	30
2.6 RIZIKO IMERZIVNÍHO DIVADLA JAKO ŽÁNRU	31
3. OSOBNÍ TÉMA	34
3.1 DIVADLO CONTINUO	36
3.2 POSLÁNÍ	38
ZÁVĚR.....	41
SOUPIS CITACÍ POUŽITÝCH PRAMENŮ	43

ÚVOD

Divadlo navzdory dosavadnímu vývoji zůstává stále živé, ač možná bojuje o své místo i o diváky. Nepřestává mě to fascinovat. V době, kdy jsme zábavě, emocím, komunikaci, téměř všemu, co divadlo poskytuje, vzdálení několik kliknutí, stále přežívá. Vezmeme-li v úvahu současné tendence zrychlování, dostupnosti a zahlcení mediálního prostoru, mělo by divadlo celkem logicky zajít, vyhynout. Neděje se tak, divadlo je do jisté míry schopné absorbovat některé vlivy jiných médií a vyvíjet se přesto nezávisle, jako nějaký prastarý endemický živočišný druh. Je neuvěřitelné, že divadlo má tuhle schopnost obstát. Jev, jehož vznik lze datovat do tribální analfabetické fáze vývoje lidského společenství a komunikace. Odvozujeme-li vznik divadla z rituálu, můžeme předpokládat, že divadlo-rituál je starší než jazyk, starší než signály. Je to něco tak silného, protože je to tak staré, hárá¹ to v kostech každého člověka. Co divadlo má nebo nabízí jiného, exkluzivního, že to nemůže být nahrazeno ničím jiným? Lidský kontakt. Přežívá podle mě i proto, že lidé baží po tomhle transcendentálním rozměru, ale hlavně po rozměru lidského kontaktu. Sociální, společenský, spirituální rozměr komunikace a kontaktu.

„Náš vztah k médiím má povahu vzájemné a reciproční konstituce: my vytváříme média a média vytvářejí nás.“²

V souvislosti se současnou dobou masových médií bychom o divadle měli hovořit a přemýšlet jako o (uměleckém) komunikačním médiu. Může nám to

¹ „Herec se pídí po zvuku zašlé tradice a kritici a publikum jakbysmet. Pozbyli jsme všechen smysl pro rituál a obřad – ať se pojil k vánočním svátkům, narozením či pohřbům – toliko slova nám zůstala, a staré pudy nám hárají v morku kostí.“ BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Přeložil Alois BEJBLÍK. Praha: Panorama, 1988, s. 63

² ŽANTOVSKÁ, Irena. *Divadlo jako komunikační médium*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012, s. 22

pomoci lépe definovat a obsáhnout jeho silné i slabé stránky a soustředit se na specifika, která jej mohou vůči ostatním médiím zvýhodnit. *„Divadlo dokázalo svoji jedinečnost a specifčnost svého postavení v rámci komplexu lidské kultury uhájit v době nástupu tisku, filmu, a vysílacích médií, divadlo jistě dokáže svoji jedinečnost jako zcela zvláštního komunikačního aktu obhájit i ve věku masivního nástupu technologií nových médií. Celá naše společnost dnes vstupuje do nové etapy globalizovaného vývoje, ve které právě kultura a kulturní projevy mohou být chápány a využívány jako jeden z ústředních prvků, jejichž řízená modelace bude hrát nezastupitelnou úlohu při přejímání nových, všeobecně přijatelných obsahů, symbolů, norem a pojmových kategorií. Divadlo jako médium komunikace nemůže v tomto procesu zůstat stranou.“*³

Vzpomínám si, jak jsem před několika lety vysvětlovala své babičce fungování e-mailu. Napadlo mě, že v průběhu jejího dlouhého života se změnilo neuvěřitelně mnoho. Svět, ve kterém už poštu nepřináší listonoš na koni, ale optické kabely, však navzdory všem drastickým změnám stále zůstává „mým světem“. Zároveň vidím, jak se během mého krátkého života technologie změnilly natolik, že pravděpodobně budu (vyvarujeme-li se globálního ekologického kolapsu) stárnout v úplně jiném světě, než do jakého jsem se narodila. Těžko říct, zda mu budu rozumět a budu se k němu umět vztáhnout, zda zůstane „mým světem“. Nedělám si iluze. Je možné, že pokrok postoupí takovým tempem, že moje vnoučata už mi nic nového nevysvětlí, generačně-technická propast se rozečlene, jako nikdy předtím. Jisté je to, že tu pravděpodobně v nějaké formě bude divadlo. To je dobré. Rozhodně to není tak, že bych bez divadla nedokázala žít. Víím ale, že nedokážu žít s jedničkami a nulami.

³ ŽANTOVSKÁ, Irena. Divadlo jako komunikační médium. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012, s. 9

1. DIVADLO JAKO MÉDIUM

1.1. MÉDIA A KOMUNIKACE

Na Nové scéně Národního divadla letos vznikla inscenace *Za krásu!*, pocta české divadelní ikoně Karlovi Hugo Hilarovi. V rámci diskuse s diváky po veřejné generálce se dramaturgyně Marta Ljubková zmínila o paradoxu, na který narazila při práci na textu. O Hilarovi toho víme mnoho z jeho rozsáhlé literární pozůstalosti a deníkových záznamů, čerpáme z jeho teoretických statí, podivujeme se nad jeho režijní metodou. Nikdo však už neví, jaká byla jeho skutečná práce. I kdyby existoval záznam, nebo fotografie z představení, neřeknou nám, jak Hilarovy inscenace působily, jaké místo zaujímaly v dobovém kulturním kontextu, jaké na ně chodilo publikum, co si odnášelo domů. Tvorba, na které si jako divadelníci nejvíce zakládáme, nevyhnutelně vybledne a zmizí, nezůstane tu neměnná jako obraz nebo socha. Tahle pomíjivost je krásný a zároveň smutný rys divadla a každého živého umění. Netvoříme-li pro další generace, pro uchování, proč tvoříme? Abychom se vyjádřili, protože nám to činí potěšení, protože máme potřebu mluvit a být slyšeni, protože chceme komunikovat. Ivo Osolobě definuje divadlo jako komunikaci komunikací o komunikaci. Komunikace je základním, nezastupitelným a nevylučitelným stavebním kamenem divadla.

Teoretik komunikace James Carey definoval komunikaci jako „*symbolický proces, jímž je utvářena, udržována, opravována a přetvářena realita*“⁶. Mimochodem tak definoval i funkci umění (divadla) ve společnosti. Uvažujeme-li

⁶ McQUAIL, Denis. Úvod do teorie masové komunikace. Přeložil Jan JIRÁK, přeložil Marcel KABÁT. Praha: Portál, 1999

o komunikaci jako o elementárním prvku divadla, musíme přemýšlet o divadle jako o médiu. Pojem *média* je jedním z nejskloňovanějších slov současnosti. Obvykle se médii označuje tisk, rozhlas, televize a telematická média, („nová“ , nebo také digitální média). Slovo médium latinsky znamená střed nebo prostředník, zprostředkující činitel – něco, co něco nabízí a umožňuje, zpravidla nějaké sdělení. Média můžeme dělit na primární a sekundární (McQuail, 1999). Komunikace by byla nemožná bez média, které ji zprostředkovává, primárním médiem je tedy kód, v jakém se komunikace odehrává – písmo, jazyk. V případě divadla bychom mohli o primárním médiu mluvit jako o kombinaci jazyka, vizuálních symbolů a odkazů k nějakému sdílenému kontextu. Mluvíme-li o „specifickém divadelním jazyce“ nějakého režiséra, nebo o „osobité poetice“ nějaké inscenace, mluvíme o tomto primárním médiu. Sekundárními médii pak označujeme to, co používáme, aby bylo sdělení přeneseno na co největší vzdálenost, co nejdélší dobu a k co nejvíce příjemcům. Sekundárními médii jsou písmo, tisk, analogové a digitální záznamy, vysílací techniky a počítačové sítě. Sekundárním médiem divadla je představení, nese však s sebou nevýhodu své „smrtnosti“. Veškeré pokusy o zaznamenání nebo remediaci divadelního představení vždy odstraní rozměr jedinečnosti a bezprostřednosti. V divadle ale přece nejde jen o dorozumívání, přenos informace. V šedesátých letech napsal mediální analytik Marshall McLuhan knihu s názvem *Medium is the message*. Zjevná typografická chyba nabídla ale několik slovních hříček. *Massage* (masáž), *mass age* (masový věk), *mess age* (věk zmatku, nepořádku), *message* (zpráva). McLuhan tak díky tiskařskému šotku geniálně jednoduše popsal jednu z důležitých vlastností médií: *„Ten titul má přitáhnout pozornost k faktu, že médium není něco neutrálního – něco s lidmi dělá. Uchopí je. Tře je, masíruje je,*

naráží a bouchá do nich, skoro jako chiropraktik. A tohle pocuchání, které společnost od média dostane, je záměrem toho titulu."⁷

Vznik divadla tradičně odvozujeme ze dvou možných zdrojů. Prvním zdrojem je vypravěčství (předávání příběhů) druhým pak rituál (náboženský obřad). „Vypravěčská“ teorie se soustředí především na sdělení, poskytnutí nějaké informace a opomíjí tím nejdůležitější aspekt divadla. Tímto aspektem je sdílení. V současném kontextu už o divadle nemusíme přemýšlet jako o něčem náboženském, ale jako o něčem společenském, co nese rysy a symboliku obřadu, prožívání a víceméně neměnné opakování určité činnosti (Žantovská, 2012). Stejně jako v divadelní teorii se tento rozdíl sdělení a sdílení objevuje i v teorii médií. Ta pracuje se čtyřmi modely komunikace (McQuial, 1999), pro divadlo jsou relevantní tři z nich. První model je model transakční, neboli přenosový, který nahlíží na komunikaci jako na proces přenosu. Druhý model, rituálový, neboli výrazový pak zkoumá komunikaci jako akt reprezentování sdílených přesvědčení. Jeho cílem je oblast prožívání. *„Sdělení rituálové komunikace je obvykle skryté a nejednoznačné a závisí na asociacích a symbolech, jež si účastníci nevybírají, ale které jsou k dispozici v kultuře.*“ Třetí, propagační model, zohledňuje v komunikaci aspekt předvádění se, upoutávání pozornosti a vyvolávání emocí. Pokud divadlo primitivně definujeme jako situaci, kdy někdo něco dělá, a někdo jiný se na něj přitom dívá, je tento aspekt od divadla jako komunikačního média samozřejmě neoddelitelný. *„Divadelní komunikace v sobě spojuje obvykle vícero konceptů, chce zároveň bavit i*

⁷ MCLUHAN, Marshall. *The medium is the message*. Harmondsworth: Penguin Books, 1966

*vytvářet významy, složit jako místo setkávání, inspirovat k novému poznání, odkazovat k paralelním interpretacím*⁸

Myšlenka divadla jako komunikačního média není jen teoretickou odbočkou v učebnici žurnalistiky. Svůj způsob práce, tzv. „induktivní režii“ na ní zakládá německý režisér Thomas Ostermeier. *„Induktivní metoda, kterou následuji v svých režiiích je způsob práce, jejíž esencí je komunikace s materiálem. Jako divadelní režisér komunikujete se dvěma základními materiály: látkou vašeho textu a přítomností – přítomností samou, a přítomností vašich herců, vašeho tvůrčího týmu, vašeho publika. (...) Režie je komunikace s textem, s látkou, s prostorem, s herci a jejich možnostmi. Je to komunikace mezi všemi těmito rozdílnými elementy, a z této souhry vznikne něco nového. Něco, co žádná ze stran nemůže vědět dopředu. Toto třetí, nepojmenovatelné cosi, nemůže být vypočítáno, naplánováno nebo režírováno, může pouze vyústit z ryzího setkání.*“⁹

*„Divadlo je tedy médium ze své podstaty, ze způsobu přenosu, je mediálním komunikačním prostředkem mezi jevištěm a hledištěm, mezi jeho tvůrci a divákem, médiem, které působí ve veřejném prostoru.“*¹⁰ O divadelním představení pak můžeme mluvit jako o *„specifické formě převážně záměrné sociální skupinové komunikace, která je zvláštním typem umělecké a mediální komunikace, jejímž podstatným prvkem je interaktivita.*“¹¹

⁸ ŽANTOVSKÁ, Irena. Divadlo jako komunikační médium. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012, s. 27

⁹ BOENISCH, Peter M. a Thomas OSTERMEIER. *The Theatre of Thomas Ostermeier*. 1. Londýn a New York: Taylor and Francis, 2016, s. 132-155

¹⁰ ŽANTOVSKÁ, Irena. Divadlo jako komunikační médium. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012, s. 45

¹¹ Tamtéž, s. 20

1.2 MASOVÁ KULTURA, GLOBALIZACE

Ve dvacátých a třicátých letech dvacátého století vznikla na poli sociologie teorie tzv. masové společnosti, potažmo masové kultury. Tento pojem úzce souvisí se společenským a technickým vývojem té doby – v poválečné rozdrobené Evropě probíhala velká vlna migrace, a vlivem celoevropské snahy o ekonomický restart a masivní industrializace se lidé začali stahovat do velkých měst. Vznikla tak velká koncentrace individualit, vykořeněných ze svých původních místních, příbuzenských (někdy i jazykových a kulturních) vazeb, žijících na jednom místě. Poněkud uměle se tak začala vytvářet „masová kultura“, která by fungovala jako jednotící prvek. Masová kultura měla nabídnout něco všeobecně přitažlivého, co by fungovalo a bylo srozumitelné pro základnu rozdílných příjemců. Něco, co by zaplnilo místo po tradiční „lidové kultuře“. Ta je v rámci této teze (McQuial, 1999) postavena jako přímý protiklad masové kultury. Lidová kultura je původní, představující integritu a jednoduchost. Vznikala neuvědoměle, užívala tradiční formy, materiály a témata a byla bezprostředně zapojena do každodenního života. Masová kultura není tradiční, ale ani elitní, má být dostupná všem, je homogenizovaná, komercializovaná a globální. Je pozoruhodné, že v době nástupu moderních technologií divadlo dokázalo obhájit své postavení v rámci kultury, a přitom zcela nepodlehnout tomuto zobecňování a „zestejňování“ v rámci masové společnosti.

„Zdá se, že počátek 21. století je z hlediska kulturního vývoje další velkou přelomovou dobou a podoba i technologie médií se budou lámat stejně výrazně jako na počátku 20. století. Nástup moderní divadlo využilo neuvěřitelným způsobem, dokázalo s typově i žánrově zcela obrodit a soustředit kolem sebe řadu avantgardních umělců té doby. (...) Pro současnou etapu nastupující globalizace se původně očekávaný jednosměrný model kulturního imperialismu ukázal jako částečně překonaný (...) Představa synchronizace kultury se tak

propojuje s otázkou kultivace publika a faktor interaktivity, který je divadlu vlastní, se stává jedním z klíčových prvků dalšího vývoje na mediálním poli."¹²

V úvodu předchozí kapitoly jsem zmínila otázku pomíjivosti divadla, respektive dramatického díla (Zich, 1931). S tímto jevem zároveň jde ruku v ruce extrémní adaptabilita divadla a schopnost velmi rychle reagovat na aktuální společenské, politické a kulturní změny. Tato flexibilita by mohla být jedním z klíčů k přežívání divadla jako fenoménu. *„Ostatně síla divadla a jeho dlouhověkost souvisí právě s jeho schopností v každé době znovu redefinovat svoji společenskou úlohu a uhájit své postavení sice doplňujícího, avšak neopomenutelného mediálního fenoménu v rámci komplexu lidské kultury, tváří v tvář bouřlivému vývoji toho kterého nejtypičtějšího média jako dominantního představitele své doby. Vývoj divadla do jisté míry dokládá tzv. Rieplův zákon, že „nově přicházející média stará nikdy nepotlačí, nýbrž je nutí, aby přijala nové úkoly a hodnotové oblasti.“¹³*

1.3 MOŽNOSTI A SPECIFIKA DIVADLA JAKO MÉDIA

Divadlo je celostním médiem, vnímáme ho audiovizuálně. Je kolektivní, jak ze strany tvůrců, tak ze strany diváků. Je médiem situačním, odehrává se v konkrétním čase. V rámci komunikačního procesu, který se v divadle děje, je přítomna jakási dvojlomnost, dvojznačnost. Uvedu příklad. Na jevišti se objeví jablko. Dokud se na něj nikdo nedívá, je to prostě kus ovoce, ale když se na něj podívá divák, může ho v rámci daného jevištního jazyka vidět například jako dědičný hřích. Jablko je tedy v jednu chvíli zároveň jablkem a metafyzickým dědičným hříchem, dle Císařovy teorie „dvojí podstaty divadla“ originálem a

¹² ŽANTOVSKÁ, Irena. Divadlo jako komunikační médium. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012, s. 23

¹³ Tamtéž, s. 44

zároveň znakem. V jiné inscenaci s jiným jevištním jazykem může být jablko v jiném kontextu znakem něčeho jiného, nebo vůbec ničeho. Vždy ale musí být někdo, kdo tam to jablko dá, a někdo, kdo se na něj bude dívat. Reálným prostorem bude divadlo, divák se ale bude nacházet v například rajske zahradě. Představení bude trvat řekněme 90 minut, ale během něj na jevišti uplyne třeba dvacet let. Toto všechno je možné, protože přijmeme kontext divadelní reality, dohodu mezi tvůrcem a divákem. Když to sepíšu, zdá se mi tato všeobecně přijímaná konvence vlastně neuvěřitelně bizarní a neuchopitelná. Je pravda, že divadlo se často dotýká věcí, které nemůžeme jednoduše pochopit. Stejně jako nějaký prastarý rituál nám může pomoci k odsunutí všednosti a zprostředkování jisté míry transcendence, *plnohodnotného zjevení neviditelné myšlenky*¹⁴. Pro Václava Havla prý bylo *„divadlo komunikace se silami, které řídí svět, jedním ze způsobů, jímž se uskutečňuje naprosto bazální lidská schopnost zobecnění či porozumění skrytému řádu věci, přičemž důležitou je kolektivita divadelního zážitku: divadlo předpokládá určitou komunitu, která ho společně zakouší a jejíž zážitek je právě touto okolností významně předurčen.*“¹⁵ Se sdílením a kolektivitou úzce souvisí také již zmiňovaná interaktivita. *„Přitom právě interakce je tu pro divadlo erbovním pojmem, neboť divadlo není než interakcí živých lidí, interakčním společenstvím, jako jediné umění je zdobí specifikum živého elementu a interaktivní komunikace face-to-face vprostřed dnešního, tak nečekaně a tak prudce proměněného světa v prostor mediální a virtuální, v prostor jen zdánlivě živý a důsledně odosobnělý. A tato interakce probíhá v určitém makrostrukturálním kontextu, ještě širších interakcích*“¹⁶

¹⁴ BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Přeložil Alois BEJBLÍK. Praha: Panorama, 1988, s. 71

¹⁵ DVOŘÁK, Jan. *Kreativní management pro divadlo, aneb, O divadle jinak: kapitoly k tématu realizace divadla*. 2. vyd. Praha: Pražská scéna, 2004. s. 20-21

¹⁶ KLÍMA, Miloslav. *Divadlo a interakce*. 1. Praha: Pražská scéna, 2006. ISBN 80-86102-51-3. s. 51

Kromě těchto specifických aspektů si divadlo v průběhu svého vývoje „vypůjčuje“ i od jiných médií. *„(...) Možná také v této vlastnosti, v této schopnosti navázat na sebe prostředky ostatních masových komunikačních prostředků, spočívá jedinečnost divadla jako zvláštního komunikačního aktu. (...) A vlastně využívat netradiční postupy inscenování a používat nové prvky na své divadelní půdě. Tento proces vzájemně intervenujících prvků otevřel prostor pro další alternativní proudy divadelního vývoje.“*¹⁷ K této teorii bych přidala své přesvědčení, že divadlo stále drží své místo i díky svému interaktivnímu, kolektivnímu a v neposlední řadě také jistému spirituálnímu rozměru, díky lidské potřebě transcendence. Tohle žádné jiné médium, ani komunikační, ani umělecké, v této míře nenabízí. Je to zároveň to, co mě na divadle nejvíce zajímá, láká a naplňuje.

Žantovská v již uvedené citaci tvrdí, že do budoucna je pro vývoj divadla klíčový prvek interaktivity. *„Takže zbývá jen odvaha k prolomení bariéry vlastního média a k razantnějšímu postupu do sféry postpostmoderní doby“*¹⁸ Proto je další část mé diplomové práce věnována imerzivnímu divadlu, jako pokusu o ohledání bariér divadelního média.

¹⁷ ŽANTOVSKÁ, Irena. Divadlo jako komunikační médium. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012, s. 61

¹⁸ Tamtéž, s. 23

2. IMERZIVNÍ DIVADLO

2.1 POKUS O DEFINICI POJMU

Ohledně užívání termínu „imerzivní divadlo“ se již od prvních uvedení inscenací tohoto fenoménu vede mnoho sporů. V současné době se toto označení stává trendy marketingovou nálepkou pro všechno, co se neodehrává v tradičním kukátkovém hledišti, v kamenném divadle, nebo zahrnuje sebemenší míru divácké interakce.

Imerzivnímu divadlu bývá krom nálepky zaručující vysokou návštěvnost často vytýkáno jeho pochybné „novátorství“. Od jednoho staršího kolegy jsem slyšela povzdech, že co dřív bylo site-specific, je teď imerzivní, a my, zástupci generace masově rozšířených adventure počítačových her, musíme mít stále něco zdánlivě nového a nejlépe interaktivního. Některé z principů imerzivního divadla mají skutečně mnoho společného s počítačovými hrami: *„Termín imerze pochází z oblasti teorie nových médií, konkrétně virtuální reality a později herních studií orientovaných na počítačové hry (v nichž zaznamenal značný ohlas). Zde označuje specifickou kvalitu tohoto média, totiž schopnost (psychicky) přenést osobu do virtuálního prostředí. Často se ale při adaptaci tohoto termínu do divadelního kontextu zapomíná na rozdíly mezi těmito dvěma médii. Fikční světy zprostředkované počítačem jsou uživatelům přístupné skrze kooperaci distančních a interaktivních prvků (monitor + klávesnice s myší/jiný ovladač), takže dosažení imerze zde znamená překonání těchto nezbytných technických pomůcek ve prospěch fikčního světa a jeho prožívání. Oproti tomu divadelní*

médium funguje na principu přímé, nezprostředkované a obousměrné komunikace."¹⁹

Imerzivní divadlo je ale, jakkoli pro svoji zmíněnou „novost“ uniká obecné definici, stále svébytným pojmem. Často bývá chybně zaměňováno se site-specific²⁰, jehož kontextem a tématem je samo místo které jej vymezuje. Tento termín bývá obvykle spojován s industriálními prostory nebo ožíváním chátrajících památek (například *Příliš tichý nos* Egona Tobiáše a Jana Nebeského v paláci na pražské Nekázance), site-specific se však může odehrávat i v tradičních divadelních prostorách. Pokud by například bylo představení Mikuláškova ročníku herectví KALD *Prodaná nevěsta (na prknech Prozatímního, Stavovského a Národního divadla v letech 1868-2018)* uváděno ve Stavovském nebo Národním divadle, tedy v prostorech nejtradičnějších, jednalo by se vlastně o site-specific. Oproti tomuto u imerzivního divadla se téma inscenace neshoduje s tématem, který nese prostor, v němž se odehrává. Prostor pak bývá pomocí scénografického řešení - výtvarné instalace proměněn v prostředí fikčního světa.

Interaktivní divadlo bývá také jeden z pojmů, který je na imerzivní divadlo nepřesně aplikován. Interaktivita (herec/divák) je bezpochyby jedním ze základních a nezbytných principů imerzivního divadla. Existuje ovšem (samozřejmě ve značně odlišné míře) v každém typu divadla. Interaktivita je ve všech polích, kde se jako pojem objevuje, zobecňována jako schopnost vzájemného působení dvou či více subjektů nebo veličin. Nemusí se tedy jednat

¹⁹ BRYCHTA, Lukáš. *PRINCIPY A POSTUPY V SOUČASNÝCH INTERAKTIVNÍCH INSCENACÍCH TZV. IMERZIVNÍHO DIVADLA: Na základě autorské inscenace Letec - l'Aviateur*. Praha, 2015. Bakalářská. AMU. Vedoucí práce MgA. Tomáš Žižka.

²⁰ „Akce, které se dějí a odehrávají v aktivním propojení s daným přírodním, duchovním, sociálním či politickým nábojem, poznávají jeho charakter a reagují na něj, ale také zároveň přináší aktuální sdělení“ - ŽIŽKA, Tomáš a VÁCLAV CÍLEK. *Umění místa: katalog studentských projektů 2010-2012*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2012.

rovnou o přímý rozhovor postavy s divákem v prostředí kamrlíku na košťata metr krát metr. I v případě nejkonzervativnějších inscenací využívajících principu čtvrté stěny je divák přítomen, a každé jeho nervózní odkašlání, dojaté posmrknutí, každý záchvat smíchu nebo odchod ze sálu je interakcí. Každé divadlo tedy je a dokonce musí být ve své podstatě divadlem interaktivním.²¹ Předstírat, že tomu tak není, by bylo přinejmenším legrační. Nazývat imerzivní divadlo interaktivním divadlem je sice velmi zavádějící, avšak pochopitelné. Vrátime-li se totiž zpět k teorii počítačových her a virtuálních realit, najdeme velmi dobře popsán princip oné tolik skloňované „interakce“. Je jím „agence“, schopnost hráče/diváka zasahovat do fikčního světa, a schopnost tohoto světa zásahy reflektovat, zjednodušeně řečeno interakce divák/prostředí. Tento jev je pro imerzivní divadlo tak specifický a zásadní, že se není čemu divit, když jím bývá označován celý fenomén imerzivního divadla.

Pomocí výše popsaných příkladů toho, co imerzivní divadlo není, pro mě vykrytalizoval klíč k této definici toho, co imerzivní divadlo je. Z mého pojetí je jím slovo prostředí. U imerzivního divadla nemluvíme o prostoru (jevištním, fyzickém) jako u tradičního divadla nebo site-specific. Mluvíme o prostředí, specificky se chovajícím, specificky připraveném i nahlíženém. Nikoli virtuálním, jako u počítačových her a VR, ale skutečným, hmotným, zakoušeným. Nikoli pasivním, ale nabízejícím – umožňuje se volně pohybovat²² a přitom prozkoumávat a odhalovat své zákonitosti a možnosti. Tím, že divák tyto možnosti využije, se stává součástí představení. Nejbližše slovu prostředí má v

²¹ „(...) Každý účastník divadelního představení, ať už je na straně těch, kteří předvádějí, nebo těch, kteří se dívají, se nutně – už jen na základě své fyzické přítomnosti – zapojuje do modelování průběhudivadelní komunikace. Proto je také (v různé míře) odpovědný za její vývoj i komunikační výstupy.“ Žantovská, 2012, s.19

²² Divák není veden od obrazu k obrazu, cesta každého diváka je individuální a nahodilá, a jeho pohyb je skutečně svobodný. Vedení diváků z místa na místo, tzv. Promenade performance často využívá Divadlo Continuo ve svých letních site-specific projektech.

tomto smyslu zřejmě „dramatický prostor“ - to, co si divák utváří za imaginaci ze souboru nabízené narativní složky a (audio)vizuálních podnětů. V imerzivním divadle utváří tuto imaginaci ještě z interakcí (nebo jejich možností), které mu prostředí inscenace nabízí. Prostředí je tedy (nebo může být) průsečíkem všech divadelních složek imerzivního divadla. Z hlediska hierarchie složek se tedy na místo, které v u klasické interpretační činohry zaujímá režie, dostává prostředí. Moje definice toho, co to imerzivní divadlo vlastně je, tedy zní:

Divadelní tvar tvořený narativní, hereckou, režijní, výtvarnou a hudební složkou, obsahující navíc herní/interaktivní složku, jejímž nositelem je herec a prostředí vytvářené předchozími složkami. Divák je nejen v prostředí fyzicky přítomen, ale také je jím psychicky absorbován. Vzhledem k povaze prostředí tvar očekává a zahrnuje divákovu participaci, která je nedílnou součástí takového tvaru.

Slovo „immerse“ v angličtině znamená „ponořit do kapaliny“ nebo „pohroužit“. Oba dva české překlady naznačují cíle této intermediální formy – hluboké zaujetí fiktivním světem, který nabízí.

Divadelní teoretici se často zabývají úvahou, zda je imerzivní divadlo skutečně divadlo. Nemyslím si, že pokud se poruší premisa, že se vždy jeden musí celou dobu dívat, jak druhý něco dělá, přestává to být divadlo. Divákovi se dává větší možnost interakce, ale stále zůstává divákem. V průběhu představení se role samozřejmě mohou proměnit – pokud je divák pozorován jiným divákem, může se v jeho očích jevit jako herec. Pokud herec pozoruje diváka, může se na chvíli stát sám divákem. Ačkoliv se některé inscenace, které jsem nazkoušela, snaží s tímto principem „hereckého diváctví“ a „diváckého herectví“ různě

pracovat, toto rozdělení zatím nikdy nezmizelo. Když by se hypoteticky za určitých okolností podařilo tyto role odstranit, nebylo by to divadlo, ale hra. Chybí sice nástroje k přesnému pojmenování imerzivního divadla, samo překračuje a rozmazává konvenční hranice, divadlo to dle mého názoru rozhodně je. Krátce po premiéře projektu *Pomezí*, o kterém se detailně zmiňuji později, vypsali časopis Svět a divadlo anketu ohledně diváckých zážitků z tohoto představení. *Pomezí* je dle mého názoru mimořádně dobrý název, který může poskytnout vodítko k odpovědi – divadlo na pomezí žánrů, divadlo na pomezí hry. Mezi otázkami ankety SADu byla i právě tato úvaha. Divadelní teoretička Karolina Plicková ve své odpovědi v podstatě shrnula a popsala principy, které výše nastiňuji, z diváckého hlediska.

„Divadlo to bezpochyby je, ovšem propletené ještě herními a výtvarnými aspekty. Kdybych to mohla říci hodně ze široka, pak mám dojem, že divadelní, případně dramatickou situací se v případě takového imerzivního projektu stává v podstatě celá budova – a hlavním aktérem sám divák. (...) Na mě osobně mělo Pomezí od začátku silný „metadivadelní“ efekt. V tom smyslu, že jsem se záhy přistihla, že rezignuji na sledování příběhové linky (respektive linek), nechávám se plně obklopit fikčním světem (ačkoli stále vnímám jeho umělost), bavím se tím, jak moc si můžu vlastními divácko-herními strategiemi nastavit celý zážitek na míru – a zejména se mi stále vracela otázka po podstatě, vnitřních principech a smyslu divadla jako takového. (...) Ačkoliv si divák na základě pozorování konkrétních postav/herců v daných prostředích může začít rozvíjet svůj vlastní příběh a promýšlet jeho možnosti a ačkoliv je mu částečně umožněno vstupovat do děje, stále zůstává divákem – ocitnuvším se uprostřed divadelní, inscenované reality, kterou ovšem zažívá psychosomaticky, bez fyzického odstupu, který platí při tradičním uspořádání herců a publika např. v kukátkovém sále. Řekla bych

tedy, že *Pomezí* (a možná dokonce každé imerzivní představení) může být pro diváka – kromě jiného – i 3D zážitkovou esejí o divadle a podstatě divadelní iluze."²³

2.2 IMERZIVNÍ DIVADLO JAKO MÉDIUM, JEHO SPECIFIKA

Jak jsem nastínila výše, herní/interaktivní prvek je složkou, která imerzivní divadlo odlišuje od tradičního divadla. Tato aktivizace a zapojení diváka je také největším specifikem tohoto tvaru. Spočívá nejen v agenci prostředí, ale také ve volnosti pohybu a z ní vyplývající nutnosti neustále volit a rozhodovat se – kam divák půjde, co bude sledovat, jak zareaguje na otázku herce apod. Vzhledem k volnému pohybu publika a struktuře, kdy se odehrává více dějů na více místech současně, divák nikdy nemůže vidět všechno, a děj vnímá zpravidla jako fragmenty. V době, kdy je většinové publikum navzdory současnému trendu klipovitosti²⁴ stále posedlé narativitou a lineárností, tím často vzniká velká frustrace. Divák uvyklý tomu, že je mu vše předkládáno jasně a jednoznačně, bývá nazlobený, protože „se nedověděl všechno“, „nebyl si jistý, jak to dopadlo“, „nechápal“. Je to škoda, protože tím bohužel mívá velký prostor pro vlastní imaginaci a interpretaci, který mu imerzivní divadlo nabízí. V této „interpretační rovině“ můžeme u imerzivního divadla mluvit o tzv. „divácké dramaturgii“²⁵, jak to nazývá Tomáš Loužný ve svém článku a před ním Ivo Kristián Kubák v publikaci *Imerzivní divadlo a média*²⁶. Vezme-li v úvahu to, že divák mírou a

²³ *Svět a divadlo*. Praha, 2017, 2017(3).

²⁴ „Každé médium s sebou přináší určitou podobu využívání intelektuálních schopností. V orální kultuře to byla paměť, v období knihtisku vysvětlování, pak následovalo období showbyznysu. Dominance obrazových médií vyvolala povrchní a nesouvislé vnímání informací.“ JIRÁK, Jan a Barbara KÖPPLOVÁ. *Média a společnost*. Praha: Portál, 2003. str 20

²⁵ LOUŽNÝ, Tomáš. Sugestivní, náročné i laciné. *Imerzivní divadlo z pohledu poučeného diváka*. A2. 2018, 2018(2), 1.

²⁶ „Imerzivní divadlo je tedy laicky řečeno divadlo, které člověka zcela obklopuje, divadlo bez rampy mezi hledištěm a jevištěm, alternativní realita, v níž divák

povahou své aktivity přímo ovlivňuje to, co uvidí a co se dozví, můžeme mluvit v extrémním případě až o jisté formě autorství. Lépe to však vystihuje možnost personalizace diváckého zážitku. Zpravidla k ní dochází až při několikanásobné návštěvě inscenace. Opakované návštěvy nejsou u imerzivního divadla ničím neobvyklým, naopak.²⁷ Zmínila jsem také český překlad slova „immerse“, tedy „zcela ponořit do kapaliny“. V souvislosti s tím se mi líbí přemýšlet o fikčním světě imerzivní inscenace jako o tekutině. O úloze diváka se potom dá mluvit pomocí Archimedova zákona hydrostatiky. *„Těleso ponořené do kapaliny je nadnášeno silou, která se rovná hmotnosti kapaliny tělesem vytlačené.“* Divácký zážitek se rovná míře uplatněného diváckého zapojení. Lukáš Brychta to popisuje takto: *„Vlastní inscenace ID nemají jednoznačné sdělení, spíše se pokoušejí vytvořit dostatečně sensoricky i významově bohaté prostředí, které bude vycházet ze sdílených premis, ale které bude nabízet značnou volnost interpretace. Oproti uměleckým médiím, která divákovi umožňují obsáhnout je ve svém celku, imerzivní divadlo spíše iniciuje vznik osobních fikčních (diegetických) světů jednotlivých diváků, které se do jednoho ústředního skládají jen volně. Každý divák také svůj vlastní dojem vytváří na základě osobních preferencí či osobních předpokladů. Tento všeobecný jev má ale v případě imerzivního divadla, podobně jako například u larpů, možnost výrazněji odlišit různé divácké zážitky i následné interpretace. Jedno představení tak může – a často tak činí – evokovat vznik zcela jiného díla v divákově mysli.“²⁸*

přistupuje na herní principy a pravidla a sám si určuje svoji dramaturgii vnímání pohybem po prostoru, který musí být dostatečně rozsáhlý, aby se v něm – jako v realitě – mohly odehrávat paralelní děje, ale dostatečně koncentrovaný, aby se v jeho rámci dal odvyprávět kompaktní příběh.“ KUBÁK, Ivo Kristián. Imerzivní divadlo a média Přeložil Valerie TALACKO. Praha, 2015.

²⁷ To bývá také imerzivnímu divadlu vyčítáno – záměrně nekompletní příběh, který zvědavého diváka nutí přijít znova a znova, aby se dozvěděl všechno.

²⁸ KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce 8 a půl: Modré stránky*. 1. Praha: Pražská scéna, 2015, s.78

Divácké zapojení nemusí nutně znamenat fyzickou aktivitu, běhání po prostoru a jeho prohledávání. Jde o správně namířenou pozornost²⁹. Lukáš Brychta ve své práci „*Typologie diváckého zájmu v imerzivním divadle*“ popisuje pomocí několika tabulek princip, kdy divák dělí svou pozornost a zájem mezi tři aspekty, narativ, hru a prostředí. Pro „*imerzivní způsob recepce*“³⁰ je důležité zaujetí pro herní aspekt. Divák zaujatý všemi třemi složkami využívá naplno nabízený potenciál. Věnuje-li se divák hře a narativu, nebo hře a prostředí, je stále aktivní a fokusovaný. Divák zaujatý narativem a prostředím sice nevyužívá herní aspekt, nevylučuje ho to ale zcela z kolem probíhajícího dění. Ze své herecké zkušenosti vím, že typ diváka lze identifikovat zhruba do pěti minut pozorování. Dala jsem jim vlastní názvy: *nadšenec*, *lovec*, *průzkumník* a *samotář*. *Nadšenec* se projevuje roztržštěnou pozorností a zároveň silným zaujetím, jako dítě, když si hraje. Chvíli se věnuje herecké akci, chvíli prohrabává doplňující materiály, chvíli bloudí prostorem, ale vždy s maximální pozorností. Viditelně si užívá svoji roli a zkoumá její hranice. *Lovec* je nejvíce zaujatý narativem, proto neustále „loví“ herce a hereckou akci. Nejspokojenější je u scén s více herci, kdy se toho může z jejich interakcí nejvíce dozvědět. Po skončení takové scény je zoufalý, protože neví, kterého z herců následovat, aby mu něco neuteklo. Hledá materiály objasňující minulost a vztahy postav. *Průzkumník* využívá naplno možností prostředí, podívá se do každého šuplíku, hledá „quest“ - rád plní úkoly zadané hercem. Najde-li klíč, okamžitě hledá zámek, který odemkne. *Samotář* nevyužívá herních prvků a interakce ho spíše vyvádí z míry. Je ale schopen se ponořit do inscenované reality, často sám podniká výpravy prostorem a spíše čeká, na co narazí.

²⁹ DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007.

³⁰ BRYCHTA, Lukáš (2015). *Typologie diváckého zájmu v imerzivním divadle*. In Petr Zvěřina (ed.). *Teritoria umění: Studentská vědecká konference AMU 2014*. Praha: NAMU, s. 79-103. (v tisku)

Imerzivní divadlo jako specifické médium bychom mohli popsat také pomocí rozdělení druhů uměleckých médií³¹. Pasivní média jako literatura nebo film mají nosič, strukturu vedoucí k vytvoření estetického objektu, jsou neměnné a jejich recipient je nijak neovlivňuje. Aktivní média, kterými se stává live art, veřejné čtení, hudební koncert, divadelní představení, nabízí recipientovi možnost dílo ovlivnit svou přítomností, ale ne se podílet na konstituci. Interaktivní média tolik nerozlišují mezi diváky a umělci, mezi původci a recipienty – aby dílo mohlo být vnímané a kompletní, musí se recipient stát jeho součástí a interagovat s ním. Bezprostřední umění pak můžeme zařadit jako podkategorii interaktivních médií. Je jím umění v bezprostřední situaci, na základě co největší míry improvizace. Imerzivní divadlo se pohybuje na ploše aktivního, interaktivního a bezprostředního média. Jednotlivá média (kniha, film, obraz, fotografie, skladba, inscenace, happening atd.) nabízí různou míru imerze a její různé typy (Brychta, *Modré stránky*, str. 78). Jsou jimi (a.) kinestetická imerze, zahrnující pohyb prostředím a jeho kontrolu (skrz nabízenou agenci) a (b.) imerze prostorová, tedy zaujetí prostorem, orientací v něm a jeho průzkumem. Tyto dva druhy jsou podle mého názoru unikátní, a jiná umělecká média je nenabízí. Následující druhy jsou přítomny na různé škále i v ostatních médiích. Je to (a.) sdílená imerze, spočívající v silném sociálním aspektu, který imerzivní divadlo má (podobně jako všechny hry) – jde o vztahy mezi všemi agenty, a vědomí, že každý čin se odehrává v určitém sociálním kontextu. (b.) Narativní imerzi, zaujetí příběhem a postavami dobře známe z „klasického“ dramatu a literatury. Stejně tak (c.) afektivní imerzi, v podobě emotivního zapojení do díla, postav, světa, častěji přítomné i u výtvarného umění. V imerzivním divadle však může být přítomna i v podobě vztahu mezi postavou a hráčem, nebo vztahu mezi dvěma hráči. Tento rozměr je obohacen i o rozměr možnosti tyto vztahy v průběhu

³¹ KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce 8 a půl: Modré stránky*. 1. Praha: Pražská scéna, 2015, s.71

rozvíjet. Posledním druhem je (d.) ludická (herní) imerze, využívající herní aspekty díla, nutnost dělat rozhodnutí, zaujmout stanovisko vůči nastoleným pravidlům, respektovat herní principy a mechanismy. V případě *Pomezí* šlo také o pohyb v detektivní rovině díla – pátrání po důkazech, vyptávání se postav, kompletace příběhu. Tento případ je v kontextu uměleckých médií také poměrně ojedinělý. Plošně je možno prohlásit, že atraktivita imerzivního divadla jako média spočívá v tom, jak dokáže kombinovat různá typy médií, a typy imerze, které tato média nabízí.

2.3 POMEZÍ

Mým prvním setkáním s imerzivním divadlem byla v únoru 2015 inscenace *Letec/L'Aviateur* tvůrčího týmu dvou režisérů, Lukáše Brychty a Štěpána Tretiaga, a dramaturgyně Kateřiny Součkové. Ve vybydleném domě na Nekázance se odehrával načrtnutý příběh Antoina de Saint-Exupéryho a žen v jeho životě. Narativní složka byla však upozaděna a situace měly spíše obrazovou podobu. Atmosferická výtvarná složka výrazně převládala, nápaditá scénografie mísila precizní iluzivnost s hravými, poetickými a někdy téměř surrealistickými prvky. Nejvíce mi utkvěla v paměti místnost s podlahou zasypanou silnou vrstvou podzimního spadaného listí, uprostřed které stál salonní sekretář, stůl a několik židlí. Role prostoru se v mém vnímání proměnila, najednou místnost představovala nějaké metafyzické místo, ve kterém mi byla dána možnost existovat, skutečně tam *být* a vzít ho za své. Především díky interakci s herci jsem se cítila být opravdu přítomna, součástí něčeho. Bylo to jako být uvnitř filmu, knížky, na výstavě a v divadle zároveň. Vyvolalo to ve mně silné a velké pocity, a uvědomila jsem si, že tohle je možná to, proč bych chtěla dělat divadlo.

Druhým projektem týmu Brychta/Tretiag/Součková bylo *Pomezí*, kterého jsem byla od sezony 2016/17 také součástí. Několik měsíců po první premiéře projektu jsem k příležitosti upravené a obnovené premiéry přezkušovala roli Agáty jako alternaci ke spolužačce z KALD, Lumíře Přichystalové. V průběhu reprízování *Pomezí* vznikl stejnojmenný soubor, pod jehož hlavičkou vzniklo dosud dalších pět inscenací. V současné době je *Pomezí* v Čechách jediným tělesem, které se soustavně zabývá imerzivním divadlem. Herecký soubor tvoří lidé poskládaní z různých prostředí, mající odlišnou přípravu i zkušenosti. Pro moji práci mělo obrovský přínos setkání s herci a performery, kteří neprošli tradičním činoherním tréninkem. Myslím si, že pro tento soubor (a současně zkoušení i divadelní formu jako takovou) je různorodost členů důležitá a občerstvující. S procesem zkoušení, tedy spíše vydobývání postav a obrazů z kolektivního autorského „podvědomí“ projektu jako celku, jsem se setkala se stejným tvůrčím týmem ještě při několika dalších projektech. Od června 2017 se jednou za rok na různých místech (usedlost Mazanka na Bulovce, Valdštějnská lodžie v Jičíně, zasypaný lom na Černém mostě) reprízuje *Pozvání*, exteriérová inscenace inspirovaná barokní zahradní slavností. *Dům v jabloních*, uváděný od dubna 2018 v modernistické Winternitzově vile na Smíchově, je detektivní příběh z vyšší společenské vrstvy Československa třicátých let, který pracuje s časovými rovinami. Pro exkluzivní prostor Národního muzea – knihovnu Vojty Náprstka v Náprstkově muzeu na Betlémském náměstí vznikl v listopadu 2018 divadelně-vzdělávací formát *Popel a náprstky*. Kontinuálně probíhá projekt *One on one*, zabývající se komorními kusy, především pro jednoho herce a jednoho diváka. Na podzim 2019 v rámci *One on one* plánuji vlastní autorskou inscenaci inspirovanou korespondencí mého pradědečka z první světové války. *Pomezí* pro mě mělo ale zcela zásadní význam, jak osobní, tak profesní. Lze ho také vhodně použít jako

modelový příklad tvorby celého souboru, budu se tedy dále věnovat především jemu.

2.4 SPECIFIKA HERECKÉHO PROJEVU

Pomezí byla inscenace, která se během dvou let a zhruba osmdesáti repríz stala velmi populární a navštěvovanou. Odehrávala se po dobu zhruba tří hodin v rozlehlém třípodlažním domě na Florenci. Ten představoval malé městečko v lesích na česko-německo-polských hranicích, dobové zařazení odpovídalo počátku třicátých let dvacátého století (na historické reálie týkající se světové války nebyl kladen důraz, nebo se vůbec nezmiňovaly). Po celou dobu se návštěvník mohl pohybovat dle své vůle a vybírat si, čemu bude věnovat svou pozornost. Ve zhruba třiceti místnostech, navozujících pomocí kombinace hyperrealistické a symbolické výpravy různá prostředí (cukrárna, les, kino, soukromé byty, náměstí, kaple, koloniál apod.) probíhaly záměrně paralelní, kontinuální herecké akce. Každá z postav měla svůj vlastní lineární příběh, kterým si během představení prošla, a jejich osudy se navzájem přímo ovlivňovaly. Scénografie rovněž obsahovala velké množství více či méně ukrytých textových materiálů, které bylo možné objevovat a skrze ně dešifrovat část narativní vrstvy. Divácká interakce byla omezena požadavkem mlčení s výjimkou případu, kdy herec sám iniciuje rozhovor. V rámci dobrého sociálního cítění diváka však bylo možné interakce rozvíjet i jinak a jindy, a ne pouze po vybídnutí ze strany herce.

2.4.1 PROCES ZKOUŠENÍ

Zkoušení se zahajuje seznámením všech herců se scénosledem, spíše hrubým scénářem, ne dramatickým textem. Každá postava má předepsaný svůj oblouk, několik pevných situací, ve kterých dochází k dílčím dějovým posunům.

Menší doplňující scény zpravidla vznikají v pozdější fázi, nebo společně s diváckými interakcemi až v průběhu inscenování. Po seznámení následuje série dlouhých rozhovorů nad postavou a následný samostatný sběr materiálu a rešerše. Pracuje se vždy s velkým množstvím odkazů k literatuře, výtvarnému umění, filmu, či popkultuře. To vše slouží k tomu, aby se co nejlépe vymyslela velmi detailní historie, pozadí a charakter každé postavy a jejich vzájemná provázanost. Bez tohoto by nebylo možné improvizovat a být uvěřitelný. Samotné zkoušení pak probíhá formou improvizací vycházející z několika zadaných impulsů, hereckých etud a cvičení. Jednotlivé scény jsou záměrně navrhované tak, aby se navzájem odlišovaly ve způsobu použitých scénických prostředků (důrazy na dialog, pohyb či obraz). Zřídka existuje scénář či daný text, zkouší se pokud možno vždy jinak, se změněným zadáním, a i později při uvádění není kladen důraz na fixaci a přesné provedení aranžmá. Herec zná své výchozí body, zadání a úkol (předat informaci, emoci, rekvizitu...) a zbytek je improvizace ve smluvených mantinelech.³² Herec nikdy nevystupuje z postavy a bere do hry co nejvíc věcí ze skutečnosti. Po technické stránce se musí držet časových intervalů určených pro jednotlivé scény, aby tak nekazil časování a dynamiku paralelních scén. K tomu využívá systém impulsů, neboli narážek – jsou jimi zvukové signály v soundscapu inscenace, nebo logické návaznosti pohybu postav prostorem. K formování postav i celé inscenace dochází, vzhledem k značně otevřené struktuře, v jisté míře prakticky neustále. Je tedy nutné, aby herec byl pozorný k celku a dle potřeby byl schopen učinit dílčí změny.

³² Ne jako při inscenacích bristické skupiny SIGNA, kdy herci neví, jak představení skončí. SIGNA je společně s Punchdrunk výrazným vlivem a inspirací pro Pomezí.

2.4.2 KVALITY

Kýženu kvalitou hereckého projevu je přirozenost a spontaneita, neboť na interakci s divákem se nelze dopředu připravit. Nároky na herce popisuje režisér souboru Lukáš Brychta: *„Hlavním požadavkem na herectví se zdá být koncentrace a flexibilita. To by nebylo nic neobvyklého, ale těmto nárokům je třeba rozumět ve vztahu ke specifickým podmínkám imerzivního divadla. Herec je neustále „na scéně,“ musí hrát, ať už má kolem sebe dav diváků, diváka jednoho, a nebo žádného. Nikdy nemůže tušit, kdy do prostoru, kde se zrovna nachází, někdo vstoupí, a tudíž není možné hrát jen někdy. Zároveň mu toto nepřerušované nasazení pomáhá udržet kontinuitu postavy. (...) Jelikož je hranice mezi herci a diváky rozrušena, může docházet, a ostatně často dochází, k záměrné či nezáměrné interakci, a to nejenom ze strany herce. Divákům je dána značná svoboda, a herec tak musí být schopen reagovat na nenadálé situace, které v důsledku toho vznikají a (ideálně) v rámci role si s nimi musí poradit. Herec musí být neustále koncentrovaný na svou roli, na probíhající jednání i celkovou situaci, jelikož jakékoli rozvolnění soustředění³³ divák okamžitě zaznamená. Zároveň je třeba být flexibilní vůči jakýmkoli nenadálým událostem (které do jisté míry tvoří celý průběh představení) a dokázat do své akce zahrnout různorodé impulsy. Flexibilitu, respektive schopnost improvizovat také vyžaduje samotný fakt, že herec ztvárňuje svou postavu neustále, i mimo vlastní scény.“³⁴* Tyto požadavky jsou, troufám si tvrdit, společné všem imerzivním inscenacím, a společně s charismatem nebo osobnostním vyzařováním zcela zásadní pro to, aby herec v tomto specifickém tvaru obstál.

³³ Na tomto místě je nutné zmínt Donnellanovu poznámku o rozdílu mezi pozorností a soustředěním. Soustředění člověk vztahuje ke svému já a je obrácen do sebe, ale pozornost vede k citlivému vnímání podnětů zvenčí. (DONNELLAN, Declan. Herec a jeho cíl. Praha: Brkola, 2007.)

³⁴ BRYCHTA, Lukáš. *PRINCIPY A POSTUPY V SOUČASNÝCH INTERAKTIVNÍCH INSCENACÍCH TZV. IMERZIVNÍHO DIVADLA: Na základě autorské inscenace Letec - l'Aviateur*. Praha, 2015. Bakalářská. AMU. Vedoucí práce MgA. Tomáš Žižka.

2.5 AUTENTICITA

Otázka autenticity a spontaneity na jevišti mne zaměstnává už nějakou dobu, a stále si s ní lámou hlavu. Po určité době se i v takto proměnlivé (zároveň přesně nastavené) struktuře divadelního tvaru začne objevovat fáze určitého zevšednění, či přesněji z pohodlnění. Častokrát už máme poměrně podrobně ustálené scénáře, gesta, akce. Umožňuje nám to jednotlivé scény vylepšovat a cizelovat v „činoherním“ slova smyslu. Můžeme lépe pracovat s temporytmem, vybudovat matematicky náfázaný gag, nebo použít přesně mířenou slovní hříčku. Nemohu se ale zbavit dojmu, že tím sebe i diváky o něco ochuzujeme, děláme kopie kdysi odimprovizovaných scén, ve kterých došlo k „divadelnímu zázraku“ - dokonalému momentu „tady a teď“, momentu stoprocentní pozornosti, to vše v přítomnosti či přímo za účasti diváka. Tyto kopie mohou být dobře odvedené, funkční, řemeslně precizní – avšak ve všech těchto slovech cítím lezavý náznak jakéhosi pomalého a nenápadného otupování, „zmrtevování“³⁵. Bojím se, aby tato zmrtvělost nepřešla také do scén samotných.

Ocitáme se v pasti – fixování nám nabízí možnost zdokonalování, zároveň je i jakousi „zbabělou“ komfortní zónou, kam se často utíkáme, chceme-li sáhnout po něčem osvědčeném, na co budou diváci pravděpodobně dobře reagovat, budou responzivní a bdělí. Tato možnost je obzvlášť velkým lákadlem u situací s komickým potenciálem. Máme tu něco ozkoušeného, v čem se cítíme pohodlně, a jdeme si najisto pro smích publika, aniž bychom se museli vystavovat jakémukoliv riziku spojenému s nově budovanou scénou. Častokrát se za to stydím, ale lákadlo je to opravdu velmi svůdné. Sama mu, ač nerada, často podléhám, i v situaci, kdy mám velikou svobodu v tom, co mohu dělat. Fakt, že situace se usadila v nějaké formě a dlouhodobě v ní funguje, přeci nemůže

³⁵ BROOK, Peter. Prázdný prostor. Přeložil Alois BEJBLÍK. Praha: Panorama, 1988., s.19-23

znamenat, že to je to jediné možné řešení, ta jediná správná verze. Určitě existuje bezpočet jiných stejně, možná i více funkčních a zábavných možností.

I přes snahu aplikovat Brooka nebo Meisnera a jeho „repetition exercise“, kdy mi mělo opakování přinést stav osvobození od obsahové složky a možnost experimentovat s formou, mi ponechávání stále sice umožňuje technickou kvalitu, ale hrozí zmrtněním. Snaha udržet věci stále skutečně autentické zase přináší riziko neúspěchu a chybného kroku v dramaturgickém rámci. Dosud nevím, kterou cestou se vydávat. Bojím se vyprázdněnosti a chtěla bych dělat něco skutečně přítomného. Nesnáším ale, když se na jevišti něco za každou cenu „vyrábí“. Bourat něco, co je dobré, jen proto, že mi to už přijde málo a potřebuji pořád znovu to nové, živé, okamžité, také nechci. Mnohokrát se mi stalo, že jsem se v zájmu pravdivosti a novosti nějaké scény dostala svou vlastní vinou do nudné, nepříjemné, či zcela banální situace, která zklamala mě a nezajímala nebo zmátla diváky. Klíčem k autenticitě mi tedy zůstala jen snaha o bezprostřednost, neusilování o dokonalost, maximální pozornost sama k sobě a k okolí.

2.5.1 PŘÍKLADY SETKÁNÍ HERCE A DIVÁKA

Vzhledem k volnému pohybu diváků po prostoru může nastat situace, kdy se herec ocitne úplně sám. Nemůže ale přestat hrát, neboť je neustále „na scéně“. Jsou to momenty, které lze využít kontemplačním, nebo konsolidačním způsobem, a to jak za herce, tak za postavu. Z prozaického hlediska je možné si vydechnout a zaradovat se ze své konečně prázdné osobní zóny, nebo si naopak povzdechnout, že asi nejsem dost zajímavý/á na to, aby mě diváci sledovali neustále. Z trochu poetičtějšího hlediska je možné v „hluchém místě“ nabrat

materiál pro další hraní. Velkou výhodou je, že to není vymyšlení „na sucho“ jako někde v šatně před představením, ale je nám tímto umožněno využít koncentraci, přítomnost sebe v postavě a nepřítomnost nikoho jiného v inspirativním prostoru k pátrání po nových impulsech. Přijde-li jiný herec, a jsme nuceni odehrát scénu bez jediného diváka (byť tento případ bývá velmi výjimečný), ocitám se před jednou z největších zkoušek – nevystoupit z postavy, nic nekomentovat a místo toho s vážnou tváří, věcně a bez šizení odehrát scénu, aniž by bylo komu ji hrát. Přijde-li však místo herce jeden osamocený divák, nastává moje nejoblíbenější situace, nesoucí s sebou možnosti interakce „jeden na jednoho“. Nutnost bleskově analyzovat typ diváka, jeho ochotu k interakci, a následně se pokoušet ho vyprovokovat a neznatelně regulovat směr, kterým se vydáme. Nesmírně si užívám individualitu tohoto setkání, a s ní podprahové uvědomění si, že všechno, co v tuto chvíli říkám, si zcela nepokrytě vymýšlím. Baví mě ohledávat hranici uvěřitelnosti a pravděpodobnosti, tohle tricksterství, balancování na hraně, lehké znejišťování diváka, nebo naopak nastolení spiklenectví či absolutní důvěry. Je to křehká hra tady a teď, vyžadující sázky z obou stran. *„Hraní je mnohem složitější než herectví. Vyžaduje plnou pozornost a přítomnost stále, v každém jediném momentu. Je to opak jakékoliv jistoty. (...) Je třeba nesoustředit se na to být kreativní, ale být komunikativní“*³⁶ Často to bývá docela těžká práce. Jak říká Brook, nestačí jen vykřiknout „Žij!“ a už se zrodí život.³⁷ Můj oblíbený úryvek z knihy Jiřího Havelky *Zmrazit čerstvé ovoce* popisuje tenhle proces a částečně pojmenovává důvod, pro který může být tento typ setkání tak divácky atraktivní. *„Hra je zdrojem přítomnosti. A bez přítomnosti není divadlo. (...) Stejně jako se papír proměňuje hořením na popel, spaluje se představení „zakoušením“, zážitkem ze hry na...Na co se spaluje? Co je vlastně*

³⁶ BOENISCH, Peter M. a Thomas OSTERMEIER. *The Theatre of Thomas Ostermeier*. 1. Londýn a New York: Taylor and Francis, 2016, s. 132-155

³⁷ BROOK, Peter. Prázdný prostor. Přeložil Alois BEJBLÍK. Praha: Panorama, 1988., s. 77

smyslem? (...) Spaluje se na rozkoš. Rozkoš ze hry."³⁸ V závislosti na velikosti prostoru se podle mého názoru už více jak pět diváků stává masou, pro kterou je možno hrát jako v klasickém divadle bez čtvrté stěny. Čtvrtou stěnu si vlastně v imerzivním divadle nastavuje herec i divák na zcela individuální vzdálenost. Méně než pět diváků je pak dobrým počtem, se kterým se dá probírat nějaké rozhodnutí nebo volba. Vzniká dost prostoru na to, aby se každý vyjádřil, a někdy z toho může vzejít i zajímavá polemika mezi diváky samotnými, kteří spolu začnou komunikovat a vytvářet nové vazby.

2.5.2 INTERAKCE

Mnoho lidí, divadelníků především, zarytě tvrdí, že nenávidí interakci na divadle. Obyčejně si společně s touhle větou představíme, jak herec na jevišti při emočně vypjatém monologu poulí oči na diváka, kterého si vybral uprostřed čtvrté řady, a vehementně se v něm snaží cosi vyvolat. Nebo ještě nepříjemnější situaci, kdy je divák vytažen na jeviště, a před všemi ostatními musí něco říct, udělat, nebo je prostě pozorován. V imerzivním divadle toto divácké trauma zpravidla nevzniká, neboť diváci jsou decentralizováni, nevyskytují se u jednotlivých scén v takovém počtu, a navíc mají všichni stejnou pozici. Nejde tak o vyčlenění a exponování jedince oproti davu, které vytváří onen děs. Navíc interakci může iniciovat jak herec, tak divák, což také napomáhá odstranění tohoto bloku. Interakce se tak stává méně obávanou tím, že jsou pro ni nastavené vhodné podmínky. Dokonce může být i velmi osobní a hluboká. Mám takovýchto zážitků několik, pravděpodobně už dotyčné aktéry/diváky nikdy neuvidím, ale stalo se mezi námi něco nečekaného a výjimečného. Nikdy mě nepřestalo ohromovat, jakou má bezprostřední divadlo moc. O dvojlomnosti této

³⁸ HAVELKA, Jiří. Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce. Praha: Nakladatelství AMU, 2012, s.35

moci vypovídá tento úryvek ze zmiňované ankety časopisu SAD ohledné diváckých zážitků z představení *Pomezí*: „Děláte všechno. (...) Když se otkáte, začnete se neomaleně pást očima, čumět a šmírovat, leze hercům div ne do obličeje nebo si je vychutnáváte ze skrytu skrze záclonu, najdete si mezi nimi své oblíbence a neoblíbeným zlomyslně odcházíte uprostřed etudy, zbavíte se respektu k soukromí a soukromému vlastnictví, lezete všude jak do chlíva, prohrabujete skříňe a šuplíky, čtete cizí korespondenci, chováte se vlastně strašně, jako sváteční lovci, burani, voyeuři, kleptomani, drbny a policajti dohromady.“ „(...)Pochopíte, že pomezí nemusí být nutně lineární, může tvořit ohraničenou plochu, může být pastí. Pak se v důsledku toho objeví obranný mechanismus transu, měníte se (k horšímu), kladete si otázku, co kdyby tohle představení trvalo šest hodin, co by se dělo? A je vám jasné, že by došlo na násilí, a ono se najednou začne zhmotňovat v hereckých akcích kolem, všude narážíte na násilné chování a projevy deviace. Herci si nasazují masky a tenhle příliv anonymity ve vás posílí pocit, že násilí není jen tak nebezpečné a hraniční, že je vlastně oprávněné. „Už jsem připraven uhodit někoho pěstí?“ ptáte se sami sebe „nejlépe snad některou ze slabých, hysterických žen?“ Těší vás, že provinční městečko nebylo vnitřně rozvráceno už před vaším příchodem, jak velí dnešní trend, ale stalo se to až před vašima očima, díky tomu se může proměnit v místo, které je pro vás odepsané (i s těmi lidmi v něm), a logickým vyústěním těchto pocitů může být přesvědčení, že by už při vašem odchodu měl dům skrývající město začít hořet a po něm dokonale vyhořet.“³⁹

Fascinuje mě, že stejně jako jsem já coby herečka často při improvizacích a hraní nalézala netušené stránky vlastní (herecké) osobnosti, odkrývali tyto vrstvy i diváci. Navzdory tomuto extrémně znějícímu úryvku jsem se nikdy při

³⁹ *Svět a divadlo*. Praha, 2017, 2017(3). Do ankety přispěl Miroslav Vojtíšek.

představení necítla ohrožená nebo obtěžovaná, v domě se neustále pohybovali naši režiséři nebo asistenti, a navíc jsem velmi důvěřovala vlastnímu citu pro navazované interakce. Dosud nevím jak, ale vždy se mi dařilo vybírat diváky, kteří o to stáli (i když tak na první pohled nevystupovali) a hranici blízkosti flexibilně přizpůsobovat dané situaci. Jak říká dramaturgyně Kateřina Součková: *„Pokud si sám jako divák utvářím vlastní příběh, tak si i určuji hranice svého chování. Když si svobodně volím cestu, tak mi můj přístup poskytuje zpětné zrcadlo.“*⁴⁰ To stejné platí i pro herce. I když jsem odcházela po třech hodinách hraní úplně vyčerpaná, měla jsem pocit, že energie, kterou jsem tam nechala, se neztratila, ale přešla rovnou do ostatních přítomných, nebo zůstala v prostoru, a při příštím hraní se sama odněkud vyloupila. Podobně jako u diváků přeneseně platí Archimedův zákon, u herců platí zákon zachování energie. Nic se nikdy neztratí, jen se přemění v jinou formu.

2.5.3 HLEDÁNÍ AUTENTICITY

Usilujeme-li o autenticitu, usilujeme vlastně o ryzí moment čistého, ničím nenarušeného „ted' a tady“, moment pravdivě prožité přítomnosti. Divadlo je vždy stylizované, založené na předstírání, na lži, je to jeho podstata. Objeví-li se na divadle moment pravdy, musí nutně popřít tuto skutečnost divadla. Odhalí a odmaskuje tím nikoliv naše vlastní jednotlivé existence, ale jednu kolektivní existenci, lidství. Fakt, že ať stojíme na kterékoliv straně čtvrté stěny, jsme „jen“ lidmi, se stejnými potřebami a tužbami. Ten moment „ted' a tady“ je sice to nejprostější, ale zároveň to nejvzácnější, co nám divadlo může nabídnout. Je velmi křehký a vzácný, nelze si ho nárokovat nebo přivlastňovat. Nezbyvá, než

⁴⁰ *Svět a divadlo*. Praha, 2017, 2017(3).

na něj čekat, připravit mu všemi dostupnými prostředky cestu a umět ho rozpoznat, přivítat, prožít a propustit.

2.6 RIZIKO IMERZIVNÍHO DIVADLA JAKO ŽÁNRU

Protože imerzivní divadlo záměrně nikdy nenabízí jednoznačný celek, který by bylo možné jasně interpretovat, nemohou o jeho kvalitách rozhodnout kritici. O kvalitě rozhoduje divák, prozaicky řečeno divácká návštěvnost inscenace. To je zároveň i velkým úskalím. V případě Pomezí se velmi rychle rozběhlo slovo o tom, že inscenace stojí za vidění a během několika měsíců byly všechny oznamované reprízy vždy vyprodány v řádu sekund. Za nějaký čas se také proměnilo publikum – mezi naše vrstevníky a diváky z řad „divadelní obce“ se začali mísit i diváci jiného žánru, kteří se přišli podívat na jakousi senzaci. Zásadní úloha, kterou má divák, přilákala také fanoušky larpů⁴¹, interaktivita prostředí a přítomnost „questů“ zase milovníky nyní tolik populárních únikových her. Věkový průměr se příliš nezměnil, neboť imerzivní divadlo tohoto typu stále klade na diváky nároky co se týče fyzické zdatnosti (opakovaný pohyb po schodech, nedokonale osvětlené prostory apod.) a v tomto případě je pro uchopení komunikačního kódu inscenace důležitá také sdílená kulturní generační zkušenost. Forma využívající fragmentární naraci také zapříčinila to, že se diváci vraceli opakovaně, ve snaze ji zkompletovat a rozklíčovat. Divák, který přišel už se znalostí prostředí a principů, měl nezdědka tendence se chovat bezohledně, řešil sám pro sebe nějakou záhadu, a probíhající herecké akce ignoroval, nebo rušil, celá inscenovaná realita jakoby v tu chvíli existovala jen pro jeho zábavu a potěšení. V nezřídčných případech na sebe bral stylizovanou roli jakési extrémní

⁴¹ Live action role-play, zkráceně larp – tématizovaná hra obsahující divadelní prvky, účastníci akceptují její pravidla a berou na sebe roli, ve které pak jednájí v rámci více či méně připraveného scénáře (role-playing)

verze sama sebe, a začal exhibovat před herci i před ostatními diváky. Mnohokrát jsem si v těchto případech vzpomněla na americký seriál Westworld – antiutopickou sérii, odehrávající se ve futuristickém zábavním parku. Ten představuje svět filmového „divokého západu“, který obývají speciálně naprogramovaní dokonalí roboti, od lidí k nerozeznání. Každý robot má ve své paměti nahranou svoji identitu, svůj příběh a jednoduchou zápletku. Lidé do tohoto parku přijdou, dostanou tématický oděv, a mohou se zde chovat podle vlastní vůle, vzít na sebe jakoukoli roli si usmyslí a všemožně se realizovat. Mohou si v tomhle bezpečném světě, kde se jim nemůže nic stát, beztrestně vyzkoušet, jaké to je, někoho znásilnit, zabít, neexistují žádná tabu. Na konci každého dne jsou poškození roboti opraveni, je jim resetována paměť, a jsou posláni znovu hrát svůj part. Pointa je samozřejmě (trochu předvídatelně) v tom, že roboti jsou tak sofistikovaně navrženi a dokonalí, že začnou vykazovat systémové chyby – takzvané glitche, začnou projevovat známky vlastní vůle, odchylky od příběhových linek a resety paměti přestanou fungovat. Cítila jsem se trochu jako nějaký takovýto robot. Panenka na klíček. Automat, do kterého se hodí pětikoruna, a začne vyprávět vtip. Viděla jsem, že daný člověk ve mně v tu chvíli nevidí lidskou bytost, ale nástroj nebo předmět, který mu okamžitě má poskytnout zábavu.

Imerzivnímu divadlu jako formě hrozí podle mého názoru dva scénáře. První je ten, že jej zničí divácká poptávka po spektaklu, nenasytnost po zážitcích, které imerzivní divadlo nabízí. Druhý scénář je obdobný, jen v něm destrukci představují sami tvůrci, v touze po uchvácení toho zatím ještě neoposlouchaného názvu a lákavé obchodní značce, kterou zaručuje. Tak se to stalo v několika britských případech, adaptacích literárních klasik jako Velký Gatsby a Alenka v říši divů. Imerzivní divadlo se tak může těmito pokusy zředit až do formy

komerční pouťové atrakce. Pokud si ho nefinancujete sami v rámci nezávislého souboru, může být imerzivní divadlo zřejmě velmi výnosným byznysem. Přála bych si, aby se tomuto žánru vyhnul konzum, jak hmotný, tak „zážitkový“, a zůstala mu překvapivost a nepředvídatelnost. Tomáš Loužný ve svém zmíněném článku dále podotýká: *„Teoreticky je ovšem jen otázka času, kdy si i komerční divadla, oplývající většími rozpočtovými možnostmi, uvědomí, že imerzivní inscenace jsou v dlouhodobém časovém horizontu finančně rentabilní a nemusí vznikat jen na půdě nezávislé scény“*⁴²

Antropoložka Ivana Rumanová napsala pro časopis A2: *„Imerzivne divadlo predáva zážitok, ale zároveň hlása, že nejde o produkt, ale o politický program aktivizácie diváka, jeho vytrhnutie zo spárov konzumerizmu a premenu na spoluautora.“* Nejsem tak skalním zastáncem tohoto radikálního názoru, ale souhlasím. Nejsem si jistá, kam imerzivní divadlo směřuje. Byla bych ráda, kdyby se podařilo udržet jeho bezprostřední kouzlo. Nemyslím si, že bychom kvůli němu měli ihned zatracovat kukátková jeviště. Je totiž možné, že se časem (znovu) naučíme vidět i v tradičním divadle, to, co nás na tom imerzivním láká. *„Hodně diváků Pomezí mi říká, jak je skvělé, že vzniklo jiné divadlo, živé oproti tomu kukátkovému, které je pro ně z nějakého důvodu vyčichlé. Forma imerzivního divadla jim prý dává pocit, že tohle je to pravé a že divadlo může ožít jenom skrz jejich fyzickou přítomnost v představení. Jenže to je princip divadla jako média obecně. Jenom tady se to víc nabízí.“*⁴³

⁴² LOUŽNÝ, Tomáš. Sugestivní, náročné i laciné. Imerzivní divadlo z pohledu poučeného diváka. A2. 2018, 2018(2), 1.

⁴³ Svět a divadlo. Praha, 2017, 2017(3).

3. OSOBNÍ TÉMA

Nacházím se ve fázi, kdy jsem nováčkem v Národním divadle a dlouhodobým členem „alternativního“ divadelního souboru *Pomezí*. Nechci zasahovat do vášnivé debaty o tom, co je to činohra a co alterna a co je lepší. Tahle debata je už trochu vyšeptalým, ačkoliv stále docela roztomilým koloritem naší alma mater. Nemyslím si, že existuje něco jako činoherní a alternativní herectví. Přejde mi to podobně legrační, jako kdyby někdo mluvil o dvou protichůdných způsobech vaření. Není přece žádné „velké vaření“ a „malé vaření“. Je to prostě vaření. Můžete vařit pro různý počet lidí, pro různé příležitosti, na nejlepším sporáku v michelinské restauraci nebo na vandru na ohni, můžete mít k dispozici různé ingredience. Ale vždycky budete prostě vařit, nic míň, nic víc. Navíc i to samotné označení „alternativní“⁴⁴ u nás definované především obdobím normalizace, kdy přilnulo prakticky k čemukoli neoficiálnímu, neortodoxnímu, co stálo mimo formalizované struktury, ke kontra-kultuře undergroundu. Kazimierz Braun definuje toto označení jako imaginární konstrukt, který popisuje divadlo stranící jinakosti proti univerzalitě, neregulární, neodpovídající normě. V době post-postdramatické, kdy žijeme v široce globalizovaném světě, dle mého názoru toto označení u divadla postrádá smysl. Můžeme mluvit o divadlech s různými (uměleckými, výrazovými) prostředky, divadle mainstreamovém a divadle mimo hlavní proud. Nemyslím si, že mainstream musí být za každou cenu sprosté slovo. Označuje jen, pro jak široké publikum tvoříte. Myslím si, že v prostředí, kdy nejsme cenzurováni a děláme divadlo jako výdělečnou činnost za stálý plat, nemá význam používat slovo „alternativní“ jako nějakou vlajku jinakosti.

44

KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce*, 1. Praha: Pražská scéna, 2006, s.51

Práce na opačných stranách spektra je pro mě nesmírně důležitá a vnáší do mého osobního i profesního života potřebnou dynamiku. *Pomezí* mě naučilo už během studia na DAMU mnoho zcela zásadních věcí, troufám si říci, že v jistém ohledu i více, než škola sama. Každé představení imerzivního divadla je v určitém smyslu zkouškou, vytváří a uchovává ideální podmínky. „*Zkoušky jsou unikátní příležitostí vytvářet zkušenosti v bezpečném a zajištěném prostoru a poté tyto zkušenosti třídit a organizovat.*“⁴⁵ Proto se mi povedlo se během intenzivního reprízování docela rychle „otřkat“ a nabrat herecké sebevědomí. Především jsem se ale naučila odpovědnosti k celku. Tím, že jsme málokdy pracovali s napsanými dialogy, jsem tvořila postavu i pomocí toho, co říká, ne pouze jakým způsobem to říká. V takovéto situaci přece nejsem „pouze“ hercem, jsem také sama sobě v danou chvíli trochu dramatikem, trochu dramaturgem, trochu režisérem. Ta svoboda je krásná, ale nese s sebou velkou odpovědnost. Jako herečka v takovémto útvaru bych měla věnovat pozornost i určitým motivickým prvkům, které by se měly v celém představení objevovat, a jejich provázanosti. Představení musím udržet pevně v mysli a nahlížet na něj jako na komplex. Odpovědnost k celku teď v angažmá v Národním divadle cítím v trochu jiném smyslu. Diváků je najednou třeba tisíc, a na bezprostřední momenty „jeden na jednoho“ není prostor ani čas. Ne, že bych chtěla navazovat kontakt s publikem, kdy se mi zlíbí, nebo bořit princip čtvrté stěny. Nemůžu ale předstírat, že tam nejsou. Thomas Ostermeier říká, že v současném divadle se pro herce „*hlavní okolností stává to, že jsem performer, sdílející prostor se svým publikem.*“⁴⁶ Tisícíhlavé publikum má tisíc jistých očekávání, a já mám odpovědnost tato očekávání (ne)naplnit.

⁴⁵ BOENISCH, Peter M. a Thomas OSTERMEIER. *The Theatre of Thomas Ostermeier*. 1. Londýn a New York: Taylor and Francis, 2016, s. 132-155

⁴⁶ BOENISCH, Peter M. a Thomas OSTERMEIER. *The Theatre of Thomas Ostermeier*. 1. Londýn a New York: Taylor and Francis, 2016, s. 132-155

3.1 DIVADLO CONTINUO

Když jsem dostala nabídku jít do angažmá do Národního divadla, dostala jsem taky hrozný strach, že určitě okamžitě zakrním, zvyknu si na tu obrovskou scénu a ustrnu na jednom místě. Vidina červených sametů a zlatého portálu mě omráčila, a dodala mi pocit, že už si nikdy nezkusím nic čerstvého a odvážného. Odjela jsem tedy na pětitédenní mezinárodní projekt pořádaný divadlem Continuo. Když se podívám zpátky, musím říci, že jsem vlastně více odvážných a čerstvých věcí zažila mezi těmi zlatými portály. Stala jsem se obětí přesvědčení, že všechno „činoherní“ je neinvenční a nudné. Jeden ze silných dojmů, které jsem si odvezla, by se dal vystihnout nejlépe slovy, kterými Peter Brook popisuje dobové happeningy: *„Tato svobodná forma bývá přechasto spoutána posedlostí stejnými symboly. Mouka, svítek, role papíru, oblékání, svlékání, převlékání, zase svlékání, výměna šatů, máčení, stříkání, kropení, objímání, válení, svíjení. Cítíte, že kdyby se happening stal životním způsobem, pak i ten nejnudnější život by s ním kontrastoval jako fantastický happening“*⁴⁷. Ke konci pobytu mě pak nejvíce frustroval neustálý fyzický kontakt, kdy jakoby se moje tělo stalo společným tělem, jakýmsi materiálem, který je možno po libosti používat, dotýkat, ohýbat. Zůstala se mnou ale jedna velmi promluva, kterou k nám měli už na začátku. *„Divadlo je nepřetržitá krize, a záleží na nás, jak tuto krizi využijeme pro náš tvůrčí proces. Na konci se vás zeptáme:*

Co byl tvůj největší problém, a co jsi udělal pro to, abys to změnil?“

Výsledná inscenace neměla být v režii principála a hlavního režiséra souboru Pavla Štůrače, jak tomu bylo posledních dvacet let, ale nově byla svěřena osmi mladým účastníkům projektu. Část z nich nebyla ve své běžné praxi režiséry, ale

⁴⁷ BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Přeložil Alois BEJBLÍK. Praha: Panorama, 1988, s. 76

performery, scénografy, dramaturgy. Toto se ukázalo být projektu osudným. Tématem byly historické události z let končících číslem osm. V plánu bylo osm osmiminutových scén, které se vzájemně budou prolínat, doplňovat, krýt. Zamýšleno bylo i rozsáhlé použití dobových rozhlasových záznamů. V roce významného českého výročí 100 let od založení Československa se očekával drobný průřez českou historií, podle vzoru pořadu České televize Osudové osmičky. K mému velkému překvapení byla však témata každého režiséra „z jiného soudku“ a ani se primárně nesoustředila na události evropské historie. Mezi tématy se objevil bizarní příběh zapomenutého japonského vojáka v džungli, který dále bojoval, ačkoliv válka skončila, kauza únosu italského premiéra Alda Mora, atentát na Martina Luthera Kinga, ruská okupace Československa, vynález LSD, stvoření prvního klonu – embrya z lidských a kravských buněk.

Scéna, na které jsem pracovala nejraději, byla ta o klonování. Polská režisérka Aga Blaszak běžně pracuje s hybridními loutkami, a podobně použila mě a jednoho polského herce. Pracovali jsme na spojení herectví, pohybu a animace loutky. Společně jsme ve dvou, spojeni speciálním textilním kostýmem, představovali tvora, který by mohl vzniknout, kdyby lidsko-kravský klon nebyl zničen. Na začátku pobytu se každý večer vedly dlouhé debaty, sloužící k seznámení s tématem, jeho pochopení a případnému rozporování. Měly za cíl nás inspirovat k přemýšlení a analýze jednotlivých podtémat a ožehavých otázek s ním spojených, nezřídka kdy se však zvrhly v prosté kontraargumentace pouze pro debatování. Během úvodních debat jsme se s tímto týmem hodně věnovali tématu odpovědnosti za stvoření, antropocentrismu. Konverzace se velmi rychle stočila k významu umělecké tvorby, stvoření, a padla otázka, zda je umělecká

tvorba sama o sobě odpovědnost nebo privilegium. Tahle otázka mě provází od té doby neustále.

Na Continuu jsem si sama pro sebe vytvořila pojem „obecné contemporary válení po zemi“ - je to takový specifický druh hysterického formalismu, zmítání se s vážným výrazem v obličeji po podlaze, pětkrát nařaděná Pina Bausch, dvakrát nařaděná Marina Abramovic, proces pro proces. Ve fyzickém divadle je to něco jako vehementní předstírání autentického záchvatu pláče v činohře. Samozřejmě, že jsem ho často dělala já sama, opakovala a kopírovala jsem pohyby, které se mi zdály patřit do daného kontextu. Pokaždé, když jsem se „obecného contemporary válení po zemi“ dopustila, nebo jsem ho viděla u některých mých kolegů, myslela jsem na to, že i tohle trochu legrační „obecné contemporary válení po zemi“ je obrovské privilegium. Na to, jak nevýslovně šťastní musíme být, že naší největší starostí v daný moment je, jestli se zazmítáme jednou nebo dvakrát, a naší největší hrozbou to, že divák nepochopí, co jsme tím chtěli říci. Letní projekt divadla Continuo pro mě byl (ačkoliv jsem na něm výše nenechala nit suchou) nesmírně osvětlující, a jsem za tuto zkušenost velice vděčná. Uvědomila jsem si, jak moc je důležitá pokora a ocenění našeho místa, jak moc jsem vděčná za to, že dělám to, co dělám. I když je to někdy „obecné contemporary válení na zemi“.

3.2 POSLÁNÍ

Nemůžu vystát, když někdo říká „divadlo je řehole“ nebo „je to posláním“. Máme možnost dělat to, co nás baví a naplňuje a společnost je nakloněna nám za to dávat peníze. Nic neobětují, nepokládám nic na žádný oltář. Nikdo mě nikam *neposlal*, abych byla herečkou. Mohla bych místo toho dělat třeba

pokladní. Byla bych sice asi docela nešťastná pokladní, ale byla by to moje volba. Stejně jako být herečkou byla moje volba. Protože jsem měla tu požehnanou možnost tuhle volbu udělat. Jsem na to hrdá a cítím to ne jako řeholi, ne jako poslání, ale jako privilegium. Na letním projektu divadla Continuo jsem potkala několik umělců z jiných zemí, jejichž tvorba je nějakým způsobem omezena, buď společensko-politickou situací, nebo přímo cenzurou. U nás bych si mohla na jevišti vytáhnout odkudkoliv jakoukoliv vlajku, a nikdo mě za to do vězení nepošle, a pronásledovat mě za to budou akorát tak špatné komentáře na serveru i-divadlo.cz.

Často přemýšlím o tom, zda v této době není být hercem tak trochu přežitkem. Mohla bych uklízet pláže, vyprošťovat lidi z laviny, zachraňovat tulení mláďata z ropných skvrn nebo být prostě už zmíněná pokladní. Ale já ne. Já jsem herečka. Čas od času cítím nutnost si tuhle životní volbu sama před sebou ospravedlnit. Thomas Ostermeier píše: *„Fundamentální role divadla v naší kultuře je vyprávět příběhy o nás, o našich životech, o našich problémech, o naší společnosti. Proto divadlo existuje. Postavy na scéně jsou naši reprezentanti, kteří se chovají, jednají a rozhodují v našem zastoupení. Unikátní a jedinečná kvalita divadla nakonec nesídlí ve virtuosních výkonech, úhledné a atraktivní estetice, ani v spektakulárním designu a speciálních efektech. Místo toho je výsledkem faktu, že jsme schopni najít v tom, co se odehrává na jevišti, něco ze svých vlastních životů. Toho, že můžeme rozpoznat sami sebe, i když – a možná právě když – jsme nevěděli, že jsme takoví, nebo něčeho takového schopní. Divadlo dosahuje svého vrcholu tehdy, když se stane cestou do naší vlastní lidské propasti, kde – jako herci, režiséři a publikum – o sobě objevujeme věci, které jsme nevěděli, a které jsme si neuměli představit. Věci, které jsme si možná ani nechtěli představovat. Cílem divadla je porozumět světu skrz hru, a učinit objevy o*

lidském chování. (...) Je tu důležitý politický, ne-li etický aspekt. V současnosti stále více ztrácíme cit pro druhého. Je to závažná nemoc naší doby. Přestali jsme vidět možnost druhých nás obohacovat, možnost realizovat onen třetí nepojmenovatelný termín popsany dříve, skrz souhrn mne samého a toho druhého. Náš svět se otáčí výhradně kolem našeho individuálního já, a pokud ostatní vůbec zaregistrujeme, je to v mezích našeho osobního zisku a profitu, nebo jako nebezpečí, nepřítel nebo narušitel, který musí být držen zpátky, pokud nutno hrubou silou a násilím. ⁴⁸

Pláže potřebují lidi, kteří by je uklidili. Uklízeči pláží potřebují psychology, kterým by se svěřili, co za svinčik na těch plážích je. Psychologové pak společně s uklízeči pláží mohou jít do divadla, a podívat se na příběh o tom, že dělat kdekoli jakýkoli svinčik (klidně metaforický), nepřináší nic dobrého. Uleví si ve slastném katarzním momentu, kterým se zároveň obhájí i potřeba divadla. Pokud na představení budou i lidé, kteří ten svinčik vyrábějí, tím lépe. Můžu si myslet, že to, co dělám, má funkci jakéhosi subjektivního kritického aparátu s terapeutickým potenciálem osobnostního a společenského rozvoje. Až bude padat lavina, asi nejspíš nebudu tím, kdo ji zastaví. Ale můžu být alespoň tím, kdo zakřičí, že padá.

⁴⁸ BOENISCH, Peter M. a Thomas OSTERMEIER. *The Theatre of Thomas Ostermeier*. 1. Londýn a New York: Taylor and Francis, 2016, s. 132-155

ZÁVĚR

Ve své postupové práci v druhém ročníku jsem se vztahovala k divadlu jako hře.

„Když jsem byla malá, bývala jsem vášnivým hráčem. Pohlcená tím aktem jsem si vydržela hrát velmi dlouho, zapomněla jíst a pít, a po několika hodinách padla únavou s blaženým pocitem, jak jsem si dobře pohrála. (Ten pocit je takový šťavnatý, a jde cítit někde vzadu na horním patře.) Když se mi pak později stala ta zvláštní věc, a ono to „přestalo jít“, byla jsem z toho hrozně zklamaná. Objevila jsem ale, že stejnou možnost pohlčení a okouzlení nabízí literatura. Trávila jsem se svými hrdiny spoustu času v jejich světě, který jsem si na chvíli směla vypůjčit a pobývat v něm. Jen tentokrát už to nebyli plyšový medvědi, ale postavy klasických románů. Toužím po tom, abych někdy zažila v herectví něco, co by bylo kombinací těchto dvou věcí – fascinaci slovem, které vytvoří lidi, příběhy a klidně světy, a něčeho tak intenzivního a sytého, jako je dětská hra. Se stejným imanentním životem a energií dětské hry bych si s pokorou chtěla vypůjčit kousek toho zvláštního světa dramatu, vzít ho za svůj, existovat v něm a umožnit někomu, aby to se mnou sdílel. A potom mít ten pocit na horním patře.“⁴⁹

Během tří let, které od postupových zkoušek uběhly, jsem vypustila literaturu a její imaginární světy jako výchozí bod pro divadlo. Také díky zkušenostem s imerzivním divadlem, fyzickým divadlem a divadlem v netradičních prostorách jsem se posunula k vnímání divadla jako komunikace, zprostředkování kontaktu. Je to fáze více soustředěná mimo mě jako herečku. Za pár let se budu možná této práci smát pro její naivitu a nepřesnost, neohrabanou filosofující snahu

⁴⁹ Z postupové práce „Individuální výkon a partnerská souhra“ v druhém ročníku.

postihnout důvod, proč divadlo dělám, stejně jako se teď shovívavě usmívám nad svou starou postupovou prací. Na některé otázky se nedá odpovědět.

Co byl tvůj největší problém?

„Vždycky zas začíná nová sezóna a v samém shonu není čas položit si nejzákladnější otázku, jež se ptá po smyslu celé té struktury. Proč vůbec divadlo? K čemu? Není to anachronismus, vysloužilá podivnost, přežívající jako starý pomník nebo zapomenutý zvyk? Proč tleskáme a čemu? Má divadlo nějaké místo v našem životě? Jaké může mít funkce? Čemu by mohlo sloužit? Co objevit? Jaké jsou jeho zvláštní vlastnosti?“⁵⁰

Co jsi udělal pro to, abys to změnil?

Napsala jsem tuhle práci.

⁵⁰ BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Přeložil Alois BEJBLÍK. Praha: Panorama, 1988, s. 53

SOUPIS CITACÍ POUŽITÝCH PRAMENŮ

BOENISCH, Peter M. a Thomas OSTERMEIER. *The Theatre of Thomas Ostermeier*.

1. Londýn a New York: Taylor and Francis, 2016. ISBN 1138914479.

BROOK, Peter. *Prázdný prostor*. Přeložil Alois BEJBLÍK. Praha: Panorama, 1988.

BRYCHTA, Lukáš. *PRINCIPY A POSTUPY V SOUČASNÝCH INTERAKTIVNÍCH INSCENACÍCH TZV. IMERZIVNÍHO DIVADLA: Na základě autorské inscenace Letec - l'Aviateur*. Praha, 2015. Bakalářská. AMU. Vedoucí práce MgA. Tomáš Žižka.

BRYCHTA, Lukáš. *Typologie diváckého zájmu v imerzivním divadle*. In Petr Zvěřina (ed.). *Teritoria umění: Studentská vědecká konference AMU 2014*. Praha: NAMU, s. 76-101

DVOŘÁK, Jan. *Kreativní management pro divadlo, aneb, O divadle jinak: kapitoly k tématu realizace divadla*. 2. vyd. Praha: Pražská scéna, 2004. Teatrologie. ISBN 80-86102-53-X.

DONNELLAN, Declan. *Herec a jeho cíl*. Praha: Brkola, 2007. ISBN 978-80-903842-1-7.

HAVELKA, Jiří. *Zmrazit čerstvé ovoce: útržky úvah o divadelní zkoušce*. Praha: Nakladatelství AMU, 2012. ISBN 978-80-7331-222-0.

JIRÁK, Jan a Barbara KÖPPLOVÁ. *Média a společnost*. Praha: Portál, 2003. ISBN 80-7178-697-7.

KLÍMA, Miloslav a kol. *Divadlo a interakce 8 a půl: Modré stránky*. 1. Praha: Pražská scéna, 2015. ISBN: 978-80-86102-91-7.

KLÍMA, Miloslav. *Divadlo a interakce*. 1. Praha: Pražská scéna, 2006. ISBN 80-86102-51-3.

KUBÁK, Ivo Kristián. *Imerzivní divadlo a média: Immersive theatre and media : Golem: Meyerink, Štvanice, Cube*. Přeložil Valerie TALACKO. V Praze: Pražská scéna ve spolupráci s Tygr v tísní, z.s., a s Výzkumným pracovištěm katedry alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2015. ISBN 978-80-86102-94-8.

LOUŽNÝ, Tomáš. *Sugestivní, náročné i laciné. Imerzivní divadlo z pohledu poučeného diváka*. A2. 2018, 2018(2), 1.

MCLUHAN, Marshall. *The medium is the message*. Harmondsworth: Penguin Books, 1966. ISBN 0-14-002816-1.

McQUAIL, Denis. *Úvod do teorie masové komunikace*. Přeložil Jan JIRÁK, přeložil Marcel KABÁT. Praha: Portál, 1999. ISBN 80-7178-200-9.

RUMANOVÁ, Ivana. *Pózovanie so štvrtou stenou: O prekračovaní hraníc medzi umením a životom*. A2. Praha, 2018, 2018(2), 1.

Svět a divadlo. Praha, 2017, 2017(3).

ŽANTOVSKÁ, Irena. *Divadlo jako komunikační médium*. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012. ISBN 978-80-7331-243-5.

ŽIŽKA, Tomáš a Václav CÍLEK. *Umění místa: katalog studentských projektů 2010-2012*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2012. ISBN 978-80-7331-226-8.