

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Teorie a praxe divadelní tvorby

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**DIVÁK NA HRANĚ HRY A KAŽDODENNOSTI**

**K teoretickým názorům na diváctví v divadle**

**Lukáš Brychta**

Vedoucí práce: prof. Mgr. Jaroslav Etlík

Oponent práce:

Datum obhajoby: 22. 9. 2021

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic Arts

Theory and Practice of Theatrical Art

**DOCTORAL THESIS**

**THE SPECTATOR ON THE BORDER OF PLAY AND  
EVERYDAY**

**Towards the theoretical approaches of spectatorship in  
theatre**

**Lukáš Brychta**

Thesis advisor: prof. Mgr. Jaroslav Etlík

Opponents:

Date of thesis defense: September 22<sup>nd</sup>, 2021

Academic title granted: Ph.D.

Prague, 2021

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

**DIVÁK NA HRANĚ HRY A KAŽDODENNOSTI  
K teoretickým názledům na diváctví v divadle**

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 28. června 2021

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## ABSTRAKT

Cílem práce je představit teoretické kontexty uvažování o divákovi v divadle. Práce vychází především z českého strukturálně-sémiotického teoretického uvažování o divadle, které dále rozšiřuje o vybraná témata z německého a anglo-amerického kontextu. Různé možnosti při uvažování o divákovi nastiňuje především skrze otázky 1) specifické divadelní mediality, 2) specifické divadelní materiality, 3) specifického charakteru konstituce a realizace divadelního představení a 4) samotného divadelního diváctví nahlíženého skrze divadelní funkce a možnosti divákova zapojení do fikčního světa.

První kapitola představuje výchozí impuls mediálního chápání divadla z teorie Otakara Zicha a dále rozvádí jednotlivé aspekty divadelní mediality jako jsou auratičnost (Benjamin), živost (Auslander) či nezáznamovost, zpětnovazebnost a mnohovazebnost (Latour). Druhá kapitola nahlíží na divadelní materialitu především z fenomenologického hlediska: začíná jedním z konstitutivních náhledů německých divadelní studií od Maxe Herrmanna, pokračuje jeho rozvinutím Erikou Fischer-Lichte a končí revizí inspirovanou Alicí Koubovou. Třetí kapitola se věnuje uvažování o vztahu diváka a představení, a to skrze principy vzájemné komunikace (Osolsobě), různých rovin vnímání (Etlík) i sociologické teorie rámcování (Goffman), aby v závěru nabídla návrh na rozlišení divadelního aktu, situace a události. Čtvrtá kapitola nahlíží na diváctví především ze dvou hledisek: jako na funkci komplementární k té herecké a skrze možnosti divákova zapojení do představení i skrze způsoby, jakými při něm může být vnímán.

## ABSTRACT

The aim of this thesis is to present the theoretical context of thinking about the spectator in the theatre. The thesis is based mainly on the Czech structurally-semiotic theoretical thinking about theatre, which are further expanded by selected topics from the German and Anglo-American context. It outlines various possibilities of viewing the spectator using the questions of 1) the specific theatrical mediality, 2) the specific theatrical materiality, 3) the specific nature of the constitution and realization of a theatrical performance and 4) the theatrical spectatorship itself examine through theatrical functions and possibilities of spectator's involvement in the fictional world.

The first chapter presents the media understanding of theatre from its initial impulse from Otakar Zich's theory and further elaborates on individual aspects of theatrical mediality such as auraticism (Benjamin), liveness (Auslander) or unrecordability, feedback and multi-linkage (Latour). The second chapter views theatrical materiality primarily from a phenomenological point of view: it begins with one of the constitutive influences of German theatre studies by Max Herrmann, continues with its development by Erika Fischer-Lichte and ends with a revision inspired by Alice Koubová. The third chapter deals with considering the relationship between the spectator and the performance, through the principles of mutual communication (Osolsobě), different levels of perception (Etlík) and sociological theory of framing (Goffman) to conclude a proposal of distinguish a theatrical act, a situation and an event. The fourth chapter looks at the spectatorship mainly from two points of view: its function as a complement to the acting, and the possibilities of the spectator's participation in the performance and the ways in which it can be perceived.

## PODĚKOVÁNÍ

Především bych rád poděkoval své rodině za dlouhodobou všestrannou podporu během mých studií, která mi umožnila se věnovat nejen doktorskému výzkumu, ale i jednotlivým tvůrčím projektům na něj napojených.

Speciálně bych poděkoval všem, se kterými jsem mohl spolupracovat na jednotlivých inscenacích v rámci divadla Pomezí, bez nichž by nemohl vzniknout myšlenkový rámec, který jsem při uvažování o pozici diváka zužitkoval. Zvláště pak Káče a Štěpánovi za neuvěřitelné nasazení při přípravách i uvádění jednotlivých projektů a jejich podrobné rozbory.

Rád bych poděkoval za podporu během studia a konzultace při jednotlivých fázích doktorského výzkumu školiteli a vedoucímu práce prof. Jaroslavu Etlíkovi i dalším pedagogům, jejichž názor mě v průběhu studia ovlivnil.

Velký dík patří Báře za podporu při psaní práce i za pochopení pro průběžnou práci na jednotlivých inscenacích.

# Obsah

1 Úvod.....	9
1.1 Iniciace a dosavadní výzkum.....	10
1.2 Teoretická a metodologická východiska.....	14
1.3 Struktura práce.....	16
2 K divadelní medialitě.....	20
2.1 Emancipace divadla: Zakládající pre-sémiotika Otakara Zicha jako předzvěst divadelní mediality.....	22
2.2 Specifičnost divadelní mediality a z ní vyplývající auratičnost.....	29
2.3 Živost a nezáznamovost jako charakteristika divadelního média.....	31
2.4 Zpětnovazebnost jako charakteristika divadelního média.....	35
2.5 Mnohovazebnost jako charakteristika divadelního média.....	39
3 K divadelní materialitě.....	48
3.1 Emancipace divadla podruhé: Materiálně-mediální náhled Maxe Herrmanna v počátcích německé divadelní vědy.....	49
3.2 Modality představení v uvažování Eriky Fischer-Lichte: Prosakující materialita.....	53
3.3 Mezi divadlem a performance: Nejednoznačná materialita.....	58
3.4 Tělo ve fenomenologické a poststrukturalistické perspektivě: Základ divadelní materiality.....	65
3.5 Divák a jeho tělesnost: Materialita žité situace.....	73
4 K divadelnímu představení.....	79
4.1 Představení jako mnohonásobný komunikační akt.....	82
4.2 Představení jako duální vnímání dvojího řádu.....	88
4.2.1 Neviditelný herec.....	90
4.2.2 Zakoušející divák.....	94
4.3 Představení jako rámcovaná skutečnost.....	104
4.3.1 Rámcování divadelního představení.....	107
4.4 Představení jako divadelní akt, situace či událost.....	113
5 K divadelnímu diváctví.....	120
5.1 Divák jako funkce.....	123
5.1.1 Iniciace divácké funkce.....	126
5.1.2 Expirace divácké funkce.....	132
5.2 Divák jako součást fikčního světa.....	138
5.2.1 Divák ve vztahu k představení a inscenaci.....	143
5.2.1 Divák ve vztahu k dramaturgii a režii.....	145
6 Závěr (Divák jako dispozitiv).....	149
7 Literatura.....	153
8 Citované inscenace / akce.....	176



# 1 Úvod

Tato práce by mohla začít citátem Jerzy Grotowského (1990: 32) z jeho stati *K chudému divadlu*: „Může divadlo existovat bez publika? Aby mohlo vzniknout představení, musíme mít alespoň jednoho diváka.“ Citát jsem si vypůjčil z úvodu jedné z nemnoha knih, které se systematicky snažily vypořádat s tématem diváka v divadle, zde konkrétně z *Theatre Audiences* od Susan Bennett (1997: 1). Studium divadla, ale i uvažování o jeho tvorbě, se ve valné většině velmi intenzivně zabývalo i zabývá všemi ostatními komponenty divadla, než je divák, a to navzdory tomu, že je již minimálně od poloviny 20. století považován za neoddělitelnou součást divadelního představení.<sup>1</sup> Ve většině případů ovšem figuruje v pozici jakési konstanty, které si jsou všichni vědomi, ale málokdo se jí nad rámec jistého konstatování dále nezabývá. Perspektiva, ze které je psaná tato práce, se zakládá na přesvědčení, že diváka můžeme chápat jako ústřední komponent divadelního umění, respektive divadla jako média.

Druhá vlivná práce na téma diváctví, *The Audience* od Herberta Blaua, přichází s názorem, že „se divák děje“ (Blau 1990: 25) během představení. Tento názor bychom mohli chápat jako kladoucí odlišný akcent na vzájemnou podmíněnost diváka a divadla oproti výše uvedenému Grotowského citátu. Blau tvrdí nikoli to, že je pro vznik divadelního představení potřeba divák, ale to, že divák představením vzniká. Tuto vzájemnou závislost vznikající mezi divákem a představením bychom mohli chápat podobně, jako debatu o prvenství slepice či vejce. Tím nechci tvrdit, že nedává smysl, ale spíše, že se jedná o vzájemně provázané veličiny (diváka i divadelního představení), které mohou být nahlíženy z různých pozic, a tím budou akcentovány odlišné aspekty uvažování o divákovi v divadle.

Určitá implikace obsažená v Grotowského citátu by mohla znít, že abychom mohli určitý jev považovat za divadlo, musí existovat člověk, který jej bude vnímat právě jako divadlo. Respektive, že abychom určitý jev mohli nazvat divadlem, musí být realizován pro někoho, koho označíme za diváka. Nahlédneme-li jeho citát tímto způsobem, vidíme, že i zde se jedná spíše o jistou diváckou pozici, než o pevnou – a mimo divadlo ustavenou – veličinu diváka, který by byl zcela nezávislý na okolnostech divadelního představení. Podobně ani Blauův názor není možné chápat bez nutného kontextu, tedy tak, že by při realizaci představení automaticky vznikal divák. I pro jeho konstituci je

---

<sup>1</sup> Více viz například úvod sekce 4.4 (*Představení jako divadelní akt, situace a událost*) této práce, či pro srovnání úvod do nejnovější přehledové práce o divácích a diváctví *Theatre & Audience* od Helen Freshwater (2009: 1–2), kde autorka vzpomíná výroky Grotowského, Petera Brooka, cituje z dramatického textu Petera Handkeho (2012: 20–21) *Spilání publiku* („Vy jste tématem. / Vy stojíte ve středu zájmu. / [...] Jste událostí. / Jste tou [divadelní] událostí.“), či z pozdějších autorů vzpomíná výrok o „neodmyslitelném faktu divadla – hercích a publiku, ke kterému musí promlouvat“ od Tima Etchellse (1999: 94) ze skupiny Forced Entertainment.

třeba určitých okolností, bazálních předpokladů umožňujících vnímání určitého dění jako divadelního. Zdá se tedy, že divákovi i diváctví můžeme rozumět pouze skrze zkoumání vzájemných vztahů, díky nimž se jakožto určité děje ustavují a probíhají. Tématem této práce je divák a diváctví v divadle a toto téma zde bude zkoumáno ve výše naznačeném ohledu, tedy jako vzájemně se ustavující vztahy, z rozdílných – především teoretických – hledisek.

Mé uvažování o divákovi a diváctví vychází z kombinace teoretického zkoumání daného tématu a vlastní praktické zkušenosti s divadelní tvorbou, která různým způsobem akcentuje především možnosti diváckého zapojení do průběhu představení. Na počátku svého doktorského studia, respektive ještě před jeho začátkem, jsem se začal zajímat o divadelní tvorbu, která tematizuje diváka a jeho pozici během představení, případně ho do jisté míry zmocňuje k určité míře přímého spoluautorství na něm. Pro lepší pochopení východisek, na kterých tato práce vznikla, bych si dovolil nastínit vlastní divácký zážitek, který bych takto zpětně označil za iniciační pro své zaměření se na diváka.

## 1.1 Iniciace a dosavadní výzkum

Na základě textu Marvina Carlsona (2012), který mě zaujal svou zmínkou o tzv. imerzivním divadle a britské skupině *Punchdrunk*, vstupuji do budovy bývalé třídní královské pošty na 31 London Street vedle Paddingtonského nádraží v Londýně, abych se zúčastnil jejich v té době nejnovější inscenace *The Drowned Man: A Hollywood Fable*.<sup>2</sup> Následný popis vychází z poznámek vzniklých po absolvování inscenace 5. května 2014.

Vycházím z výtahu, který mě spolu s několika dalšími diváky vyvrhl na neznámém patře. Na obě strany vede zšeřelá chodba, jen občas osvětlená chabým paprskem světla. Přemýšlím, co se bude dít. Ostatní bryskně kamsi vyráží a mizí mi z dohledu. Nejsem si jistý, co se ode mne očekává, a tak se bezradně rozhlížím v naději, že mi něco naznačí, co dělat či kam se vydat. Nic takového tu ovšem není, zůstávat dále na místě nedává smysl a tak se vydávám cestu. Vybírám si směr, kterým se vydal jen jediný z dalších diváků, a po pravé straně míjím několik dveří. První nemají z mé strany kliku, druhé ovšem již ano. Přemýšlím, zda je mohu zkusit otevřít, a po chvíli, s částečně provinilým pocitem, to zkouším. Vstupuji do jakéhosi (jak později zjistím) hotelového pokoje. Postel, noční stolky, pracovní stůl s množstvím předmětů na desce, pootevřená šatní skříň. Prostor přímo vybízí k průzkumu, a tak překonávám pocit nepatřičnosti a dovoluji si rychlý průzkum věci na stole a několika šuplíků.

---

<sup>2</sup> *The Drowned Man: A Hollywood Fable*. Punchdrunk a Royal National Theatre, prem. 20. 6. 2013, režie Felix Barrett a Maxime Doyle. Podrobněji jsem se analýze inscenace věnoval ve své recenzi pro časopis *Svět a divadlo* (Brychta 2014b).

Nacházím drobné předměty, několik písemností i přiložené portrétní fotografie. Začínám chápat, že bych jim mohl rozumět, pokud bych je dokázal zasadit do kontextu inscenace, ale v tuto chvíli pro mě žádnou informační hodnotu nemají, jelikož o zde zobrazovaném příběhu nic nevím. Vracím vše do původního stavu – nejsem si jistý, do jaké míry je možné se výpravou probírat a zda něco špatným umístěním nepokazím, například pro možnou budoucí scénu. Znenadání vstoupí do místnosti další divák, sklouzne po mně pohledem a rychle projde do dveří za mnou. Prvotní úlek, že jsem sáhl na něco, na co jsem neměl, mizí, ale i tak si připadám přistižený. Navzdory tomu se cítím o něco osmělenější, začíná mě zajímat, co mohu objevit dále a zda mi postupně začnou objevené předměty (především ty vážící se k jednotlivým postavám, jejich situacím a vztahům) dávat smysl. Pokračuji dál, vycházím z pokoje druhou stranou a ocitám se na pomyslné ulici rámované průčelími obchodů, domů či hotelových pokojů za mnou. Scénografie má podobu solidních filmových kulis, obchody mají výlohy přeplněné zbožím a jejich interiéry vybízejí k prozkoumání. Navzdory rozlehlosti prostoru ovšem nikoho nevidím. Zpovzdálí zní dramatická hudba a já opět netuším, kam se vypravit, co dělat, zkrátka jak takovému představení sledovat. Vím, že jsem na divadelním představení, ale zatím jsem nezahlédl jediného herce.

Vyrážím náhodně ulicí nahoru, nakukuji do výloh či oken, vidím detailně vybavené interiéry, ale stále si nevím rady se způsobem, jakým se vztahovat k jednotlivostem, které nacházím. Před vstupem do výtahu jsme se sice dozvěděli jména ústřední dvojice postav a jejich základní příběhový oblouk,<sup>3</sup> ale vzhledem k množství dalších postav a očividné rozlehlosti fiktivního příběhu nemám jak tyto jednotlivosti interpretovat. Rezignuji tedy na sémantickou interpretaci a zaměřuji se na vnímání atmosféry a emocí, které ve mně okolostojící scénografie vzbuzuje. S tímto záměrem procházím interiéry, přestávám věnovat pozornost písemnostem a více se zaměřuji na výtvarnou, materiální a zvukovou rovinu prostředí. Když na druhé straně ulice proběhne pravděpodobně někdo z herců následován početnou skupinou diváků, nevěnuji jim příliš pozornosti. Kromě nich mě téměř nikdo neruší, jen asi dvakrát narazím na osamocené diváky, kteří se uchýlili k podobnému přístupu, ale vždy se od sebe opět vzdálíme. Osamocený průzkum atmosférického prostředí je přitažlivější.

Po více jak půl hodině tohoto způsobu průzkumu se zastavuji a uvažuji, zda bych neměl svůj přístup přeci jen změnit. Zaplatil jsem nemalé vstupné a cestoval poměrně daleko kvůli návštěvě divadelního představení a zatím jsem v zásadě nikoho z dvaadvaceti členného hereckého obsazení neviděl. Shodou okolností, veden hlasitějším hudebním motivem, narazím na scénu jedné z postav.

---

3 Na kartičce, kterou jsme obdrželi, stálo: „*Inside the gates of a film studio, Wendy and Marshall struggle to make ends meet. When Marshall meets Dolores, they strike up an affair. Wendy confronts Marshall about the infidelity, but he denies everything. As Wendy's paranoia becomes uncontrollable, she goes to a party and witnesses the affair first hand. Wendy's state of panic accelerates until she leads Marshall into the wilderness and murders him.*“ Uvedeno podle blogu *If theatre be the food of love, play on...* (<https://gailebishop.wordpress.com/2013/07/29/the-drowned-man-punchdrunk-2/>).

Zamíchám se do davu přihlížejících diváků a po jejím konci se nechávám nést davem pronásledujícím herce. Absolvuji několik scén, snažím se držet s hercem krok, čímž se ze sledování místy stává sportovní výkon tím, jak za ním musím občas běžet, a díky pocitu, že bych neměl sledovat jen jediného se při další scéně s jinou postavou vydám pro změnu za ní. Následující hodinu a půl pobíhám po několikapatrové budově za různými postavami s nadějí, že se mi začne skládat zobrazovaný příběh. Což se nestane. Postav je příliš, jejich jednání (ztvárněné většinou tanečními prostředky) nepříliš vysvětlující a vlastní snaha vidět toho co nejvíce vede k roztříštění pozornosti mezi příliš mnoho motivů (postav i prostředí), které se mi nedaří spojit do smysluplného celku. Pozoruhodné ovšem je, že o tuto interpretaci se pokouším až zpětně, během představení se tomuto způsobu uvažování nevěnuji. Místo toho se nechávám pohltit jakousi horečnatou energií, místy až sprintuji at' již za postavami, nebo k jiné scéně, neustále se rozhoduji, čemu dám při sledování přednost a ke konci probíhám prostorem jen proto, abych našel místa, která jsem prozatím minul. Na jakoukoli interpretaci zcela rezignuji a jen se snažím toho vidět, vstřebat co nejvíce.

Co za typ divadelního představení jsem to viděl, říkám si po jeho konci. Byl jsem plný vjemů, které jsem během představení nedokázal (snad ani nechtěl) zpracovávat a až zpětně jsem se pokoušel svůj zážitek nějakým způsobem interpretovat. Nepříliš úspěšně. Můj hlavní dojem z představení zůstal na rovině pocitů, atmosféry a jednotlivých především introspektivních zážitků, vůči kterým ustupovaly viděné herecké scény do pozadí. A přece nemám pocit, že bych se neúčastnil divadelního představení. Podobné zmatky jsem zažíval po svém prvním setkání s inscenací skupiny *Farma v jeskyni*, konkrétně se jednalo o jejich *Divadlo*.<sup>4</sup> Ani tehdy jsem nevěděl, co za typ představení jsem vlastně shlédl a především, jakým způsobem bych měl viděné interpretovat, jakým způsobem v něm hledat smysl. V jejich případě jsem se ovšem snažil vyrovnat s použitým divadelním jazykem (na sebe vrstvenými fyzickými „partiturami“, které již neodkazovaly na původní zdroje, ale spíše vytvářely svébytný pohybově-múzický slovník),<sup>5</sup> ale nikoli se způsobem, jakým probíhalo samotné divadelní představení.

V případě *The Drowned Man* jsem nejen že nechápal zobrazovaný příběh, ale především jsem nerozuměl způsobu, jakým bylo celé divadelní představení realizováno, jakou mělo formu. Nevěděl jsem, čemu mám jako divák věnovat pozornost, jaký typ chování se ode mne očekává, jak mám nakládat s vymezeným časem, které roviny představení upřednostnit před jinými, zkrátka, připadal jsem si, jako kdybych neměl potřebné znalosti pro to být divákem takového typu představení. Do jisté míry se jednalo o frustrující zkušenost, ovšem zároveň také o zkušenost v určitých ohledech fascinující, jelikož upozorňovala na základní konstantu divadla, jeho nezprostředkovanou unikající

---

4 *Divadlo*. *Farma v jeskyni*, premiéra 10. 2. 2010, režie Viliam Dočolomanský.

5 Více o způsobu jejich scénické práce např. Vavříková (2009).

živost konstruovanou spolubytím herců a diváků ve sdíleném a vymezeném čase a prostoru, a právě svou neuchopitelností mě nutila reflektovat vlastní diváckou pozici.

Podobnými myšlenkami se zaobírá i Eliška Poláčková při reflexi obdobného typu inscenace (konkrétně tuzemského *Pomezí* od stejnojmenné skupiny, jehož jsem byl spoluautorem),<sup>6</sup> když píše, že takovýto typ představení „obrací pozornost k jedné ze základních konstant, jež dělá divadlo divadlem, ke vztahu herce a diváka,“ (Poláčková 2016: nestr.) a dále doplňuje, že takováto divácká zkušenost „zintenzivňuje prožitek ze hry“ a připomíná nám, „jak důležitou úlohu může divák v divadle sehrávat“ (Poláčková 2016). Má tehdejší nezkušenost s takto amplifikovanou divadelností samotného představení vedla k zájmu o tuto divadelní formu, které jsem se poté během značné části svého doktorského studia věnoval jak prakticky, tak teoreticky.

Součástí výzkumu zaměřeného na tzv. imerzivní divadlo byla jak série vlastních inscenací, tak i na základě nich formulované teoretické texty, ve kterých jsem se snažil zamýšlet nad principy či aspekty nejrůznějších možností tematizace a zapojování diváka během představení. Mé uvažování se odvíjelo především od způsobu, jakou pozici v jeho průběhu zaujímá a jak je možné s ní zacházet, nejrůznějším způsobem ji rozšiřovat, a tím i proměňovat možnosti jeho participace či spoluautorství. Založili jsme divadelní uskupení *Pomezí*, v rámci kterého jsme se nejdříve věnovali průzkumu imerzivního divadla, a později svůj zájem rozšířili k dalším divadelním i hraničním formám, které nejrůznějším způsobem akcentují pozici diváka a různé podoby jeho interakce.<sup>7</sup> Většinu odborných textů, které jsem během svého doktorského studia publikoval, se tak týkaly této specifické divadelní formy.

První rozsáhlá studie *Imerzivní divadlo* (Brychta 2014a) pojednávala o obecných principech imerzivního divadla, respektive o tom, jak by mohlo být možné tento termín zúžit oproti jeho značně širokému používání v anglo-americkém prostředí (viz např. Machon 2013), pevněji ho definovat a jaké aspekty imerzivnosti bychom mohli nacházet v divadelních představeních. Na ní navazovala práce *Typologie diváckého zájmu v imerzivním divadle* (Brychta 2014d), která se snažila pojmenovat možné roviny zájmu (a tedy i divácké aktivity) během představení tohoto typu, a dále text *Funkce prostoru v imerzivním divadle* (Brychta 2015b), v němž jsem se pokoušel více rozpracovat teoretické uchopení instalačního charakteru scénografie využívané v tomto typu divadla. Od praktických aspektů této divadelní formy jsem se postupně ve svém výzkumu přesunul k obecnějším otázkám aktivity diváka v divadle v textu *Regarding the role of an active spectator* (Brychta 2017b), etickým konotacím zapojování diváka v různých typech interaktivních médií ve studii *Jak mám teď jednat? Eticky problematické situace v simulovaném prostředí* (Brychta 2017a)

---

6 *Pomezí*. *Pomezí*, premiéra 19. 5. 2016, režie Lukáš Brychta a Štěpán Tretiag.

7 Více o jednotlivých projektech je možné nalézt na stránkách divadla *Pomezí* <https://pomezí.com/projekty>.

a specifickým rysům mediálního přenosu původní inscenace do jiného interaktivního média v případové studii *Remediace a transmediace Pomezí* (Brychta 2019). Zároveň jsem tématu imerzivního divadla věnoval i obě své závěrečné klasifikační práce na Katedře alternativního a loutkového divadla, v nichž jsem se kromě obecných principům poměrně detailně věnoval i jednotlivým vytvořeným inscenacím. Konkrétně se jednalo o *Principy a postupy v současných interaktivních inscenacích tzv. imerzivního divadla: Na základě autorské inscenace Letec – l'Aviateur* (Brychta 2015c) a *Imerzivní divadlo jako amplifikátor divadelnosti: Na základě autorské inscenace Pomezí* (Brychta 2018).

Tématu imerzivního divadla jsem se tedy během svého doktorského studia věnoval poměrně intenzivně, roze-psal jsem se o jeho dílčích aspektech i některých vytvořených inscenacích, ovšem postupně jsem začal vnímat, že jsem se při uvažování o něm do jisté míry vyčerpával. Z tohoto důvodu, i díky tomu, že jsem dílčí závěry publikovat již dříve, jsem se rozhodl, že by bylo vhodnější svou disertační práci věnovat obecnějšímu tématu diváctví, a tedy nikoli diváctví pouze v imerzivním divadle. Jsem přesvědčen, že i když má imerzivní divadlo jisté specifické rysy, jedná se v obecné rovině stále o divadelní tvorbu, a jeho specifika tak můžeme chápat především jako jistou akcentaci obecně divadelních rysů. Podobně jako výše citovaná Poláčková se i já domnívám, že právě díky amplifikaci těchto rysů při zkoumání imerzivního divadla je možné si uvědomit, jaké principy jsou latentně – či do různé míry akcentovaně – přítomné i v jakémkoli jiném divadelním představení. I když je mé uvažování o divadle silně ovlivněno formami divadla, které tematizují divákovu pozici i diváka samotného, jsem přesvědčen, že je možné tuto pozici využít jako výhodu a – v jakémsi pomyslně zpětném náhledu na divadlo jako celek – ji využít při nahlédnutí na diváka a diváctví v obecné rovině.

## **1.2 Teoretická a metodologická východiska**

Probíhající doktorský výzkum byl metodologicky koncipován jako kombinace teoretického bádání založeného především na 1) rešerši relevantní literatury, 2) výjezdech na zahraniční i tuzemská představení vztahující se k tématu spojených s navazující reflexí vlastních diváckých zážitků a 3) vlastní praktické tvorbě, která jednak vycházela z teoreticky formulovaných východisek a jednak sloužila jako podklad pro další teoretickou reflexi. Předkládaná práce je především teoretická, explicitně se opírající o akademické texty, přičemž pouze místy využívá odkazy na (především vlastní) divácké zkušenosti. Osobním zkušenostem s praktickou tvorbou se zde přímo nevěnuji, i tak ovšem zůstávají implicitním zdrojem mého uvažování o tématu.

Teoretická východiska této práce i mého uvažování jsou ukotvena především v odkazu české strukturálně-sémiotické školy, konkrétně v seminářích a diskusích s mým školitelem prof. Jaroslavem Etlíkem, který mi vedl i předchozí závěrečné kvalifikační práce na Katedře teorie a kritiky. Tento vliv je v práci přiznaný, častokrát z prací jeho i dalších českých teoretiků podobného zaměření cituji, a domnívám se, že je jakožto základní východisko i jinak patrný. S tímto směrem uvažování nad divadlem souvisí i badatelská praxe dalších Etlíkových studentů a mých kolegů Víta Neznala a Kateřiny Součkové, která mě taktéž silně ovlivnila. Neznal se zabývá především českým teoretickým uvažováním o medialitě divadla a na jehož publikovanou disertaci (Neznal 2017; 2020) do jisté míry tato práce navazuje, respektive se pokouší její dílčí aspekty dále promyšlet či doplňovat. I když se v některých tématech obě práce částečně překrývají, doufám, že i tak bude patrná odlišná perspektiva, se kterou k daným tématům přistupuji i odlišný cíl, kterého se snažím dosáhnout.

Kateřina Součková byla mou spolupracovnicí při tvorbě většiny imerzivních inscenací (především v pozici spoluautorky a dramaturgyně) a zároveň jsme se spolu podíleli na několika výzkumných projektech. V práci se explicitně odkazují na její diplomovou práci týkající se teoretického rozboru fenoménu dokumentárního divadla a autenticity v divadle (Součková 2015) a dále jsem s ní vedl mnoha rozhovorů na téma kognitivní teatrologie, kterou se pokouší usouvztažnit k české strukturálně-sémiotické teorii divadla (Součková 2019). S Kateřinou máme podobný předmět zájmu – divadelního diváka –, ovšem její výzkum se věnuje především divákově recepci divadelního představení, kdežto mě v této práci více zajímají obecnější okolnosti vzniku a podstaty diváctví, a dále principy, kterými se diváctví podílí na průběhu divadelního představení. Divákově recepci se tak budu v práci věnovat pouze v přiměřené míře a s vědomím, že detailněji se jí v připravované disertaci zabývá Kateřina.

Jak jsem již naznačil, metodologicky se jedná o práci především teoretickou, která příliš nevyužívá historiografické metody ani rozborů inscenací. Několik značně kusých historických sond práce obsahuje, ale jedná se spíše o jakési poukazy, které si většinou vyžádala prezentovaná teoretická úvaha některého z autorek či autorů, a které uvádím spíše pro kontext jejich úvah a se snahou je lépe pochopit. Cílem práce není ani rozbor konkrétních inscenací. Několik příkladů se v ní sice objeví, ale věnuji se v nich vždy jen určitému aspektu dané inscenace, respektive konkrétní situaci z její realizace. Tyto příklady mají za cíl doplnit prezentovanou teoretickou úvahu a posloužit jako ukázky její možné aplikace. V tomto ohledu bych si dovolil vzpomenout názor Otakara Zicha, jak ho uvádí Ivo Osolsobě ve svém doslovu k jeho *Estetice dramatického umění*:

„Z našeho přesného vymezení materiálu plyne, [...] že [...] musíme brát v úvahu jen *dramatické umění naší doby*, neboť jen to známe tak, jak požadujeme, tj. prováděné. [...] Historické hledisko tedy pro naše úvahy nemá ceny, neboť nám jde o to odvodit zákony dramatického umění přítomnosti, zákony, jež by se mohly uplatnit v umělecké praxi nyníška.“(Osolsobě 1987: 380)

Pokud jsem řekl, že hlavní východisko této práce je teoretické, a to především vycházející z české strukturálně-sémiotické školy, je třeba dodat, že se této perspektivy nechrání výhradně. Přesnější by bylo tvrdit, že teoretický přístup práce je interdisciplinární, využívající někdy i vzdálené teorie z příbuzných oborů, a to za účelem průzkumu možností uvažování nad nastolenými otázkami z více úhlů pohledu. Cílem tak není nabídnout ucelenou teorii divadla či divadelního diváctví, ale spíše určité myšlenkové či teoretické rámce, v nichž je možné nad divákem a diváctvím uvažovat. V tomto navazuji na přístup k teorii, který se snaží podněcovat debatu o tématu, spíše než autoritativně nastolovat konkrétní definice. Teorii tak v souladu s tímto názorem chápu jako svého druhu performativ, který význam jednotlivých termínů stále znovu ustavuje praxí svého používání, jak poznamenává Tereza Stöckelová (2016: 10) ve svém úvodu k textům Bruno Latoura: „Význam není zakletý v pojmech, ale rodí se ze způsobu jejich užívání, z jejich vztahů k jiným slovům, ale také k objektům, médiím, technologiím či lidem“.

Tato myšlenková otevřenost je naznačena v podtitulu práce, kde jsem se zvoleným plurálem snažil zdůraznit, že se jedná o různé teoretické náhledy na diváctví v divadle. Jejich výběr ovšem nebyl zcela náhodný, ale vycházel ze stanovení jádra v české strukturálně-sémiotické divadelní teorii, která poté byla doplňována koncepcemi, které se od ní sice v teoretických východiscích liší, ale do jisté míry je stále možné je při aplikaci chápat jako příbuzné a vzájemně se doplňující.

### 1.3 Struktura práce

Práce je členěna do čtyř hlavních kapitol, přičemž každá z nich se snaží téma diváctví nahlížet v lehce odlišné perspektivě. První kapitola (*K divadelní medialitě*) se věnuje uvažování o divadelním představení jakožto o médiu a ve svém úvodu krátce představuje kontext teorie a filosofie mediality v prostředí *Medienwissenschaft*.<sup>8</sup> Úvodní sekce (*Emancipace divadla*) začíná vhladem do – pro českou divadelní teorii zakládající – práce Otakara Zicha (1987), který klade důraz na divákově vnímání během divadelního představení, čímž do jisté míry předznamenává mediální náhled na

<sup>8</sup> Jedná se o pojetí mediální vědy v Německu, které se liší od angloamerických mediálních studií (*Media studies*). Opírám se zde především o sborník *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií* editorek Kateřiny Krtilové a Kateřiny Svatoňové (2016).



divadlo. Divák se pod vlivem jeho uvažování stává neoddelitelným činitelem představení, což je dokládáno především na pracích Jaroslava Etlíka (1999) a Víta Neznala (2020), a následující sekce dále rozebírají specifika tohoto kontaktu a důsledky, které z něj plynou pro specifickou divadelní medialitu. Mezi zkoumané principy v této kapitole patří specifická auratičnost divadelního díla vycházející z úvah o technické reprodukovatelnosti Waltera Benjamina (1979) (*Specifická divadelní medialita*); specifická živost vzájemného kontaktu všech účastníků představení vycházející z mediálních úvah Philipa Auslandera (2008) (*Živost a nezáznamovost*); zpětnovazebnost obsažená v medialitě divadelního představení především v úvahách českých teoretiků (*Zpětnovazebnost*); a mnohovazebnost ustavujících se vztahů během představení inspirovaná koncepcí rhizomatického uspořádání Gillesse Deleuzeho a Félixu Guattariho (2010) a teorií aktérů-sítí Bruno Latoura (2005) (*Mnohovazebnost*). Kapitola jako celek nabízí poukazy k různým aspektům divadelní mediality a důsledkům, které může mít pro diváka jakožto účastníka divadelního mediálního kontaktu.

Druhá kapitola (*K divadelní materialitě*) se věnuje úvahám o materiálu, ze kterého je divadelní médium tvořeno. Ústřední perspektivou, které se většina sekcí věnuje, jsou teoretické práce německé teatroložky Eriky Fischer-Lichte, jež jsou podobnou měrou problematické i podnětné zároveň. Autorka přichází se značným množstvím témat a podnětů, které jsou častokrát velmi inspirativní, ovšem vnitřní konzistence jejího uvažování napříč jednotlivými texty – a bohužel i v rámci její nejspíše nejznámější knihy *Estetika performativity* (Fischer-Lichte 2011) – není příliš vysoká a autorka si častokrát přímo protiřečí. První sekce (*Emancipace divadla podruhé*) je věnovaná okolnostem a vzniku německé divadelní vědy, konkrétně jejímu teoretickému základu v díle Maxe Herrmanna, ze kterého vychází i uvažování Fischer-Lichte, a v němž bychom mohli najít i původní impuls pro uvažování o materialitě divadla. Druhá sekce (*Modality představení*) se věnuje samotnému uvažování Fischer-Lichte, která v návaznosti na Herrmanna formuluje několik modalit divadelního představení, mezi nimiž jsou i medialita a materialita, a na jejichž základě poté vyvozuje vlastní pojetí performativity. Modality jsou v této sekci nahlédnuty kriticky a ve vztahu k české strukturálně-sémiotické teorii, díky čemuž se vyjevují rozdíly mezi jejím pojetím materiality a pojetím navrhovaným v této práci. Třetí sekce (*Mezi divadlem a performance*) navazuje na předchozí a detailněji rozebírá možné rozdíly mezi divadlem a performance, přičemž navrhuje chápat rozdíly mezi nimi především s ohledem na kontext, a nikoli na použité prostředky. Úvahy o performativitě zde slouží jako inspirační zdroje pro uvažování materialitě divadla, které se skrze ně jednoznačněji vyjevuje. Čtvrtá sekce (*Tělo ve fenomenologické a poststrukturalistické perspektivě*) vychází z předchozí sekce a věnuje se více fenomenologickému náhledu na tělesnost, a to v návaznosti na úvahy Helmutha Plessnera (2008), a především kritický rozbor tělesnosti u Fischer-

Lichte od Alice Koubové (2019; 2020). Tím vzniká základní teze divadelní materiality, totiž že materiálem divadla je žitá skutečnost všech jeho účastníků, a tedy i žitá skutečnost jeho diváků. Důsledkům tohoto závěru se věnuje závěrečná sekce (*Divák a jeho tělesnost*), ve které je stanovená teze dále kontextualizována skrze názory Maurice Merleau-Pontyho (2008; 2013) a doformulována ve vztahu k divadlu.

Třetí kapitola (*K divadelnímu představení*) se věnuje některým aspektům divadelního představení, respektive některým aspektům divácké účasti na představení, a to především těm, které nabízejí náhled na vztah běžné reality a reality umělé, vytvářené divadelním představením. Toto téma je více nastíněno v úvodu, kde je představeno na základě závěrů vycházejících především z předchozích úvah o divadelní materialitě. První sekce (*Představení jako mnohonásobný komunikační akt*) představuje pojetí představení jako komunikace u Iva Osolsoběho (2002a; 1991) a stopuje různé roviny komunikace probíhající během něho mezi všemi účastníky, přičemž zohledňuje i jeho kořeny především v uvažování Gregory Batesona (2006). Druhá sekce (*Představení jako duální vnímání*) se věnuje především české strukturálně-sémiotické teorii Jana Císaře (1985; 2016) a Jaroslava Etlíka (1999), přičemž rozlišuje dvě roviny duálního vnímání: vnímání prvního řádu zůstává uzavřeno v noetické rovině představení (podsekce *Neviditelný herec*), kdežto vnímání druhého řádu se již realizuje ve vztahu noetické a ontologické roviny představení (podsekce *Zakoušející divák*) a je nahlíženo i v kontextu fenomenologie divadla zde reprezentované Bertem O. Statesem (2013). Třetí sekce (*Představení jako rámcovaná skutečnost*) nabízí sociologickou perspektivu vycházející především z teorie rámcování Ervinga Goffmana (1986), kterou se pokouší představit a ukázat její možnou aplikaci pro uvažování o divadle. V tom se odkazuje na pojetí Susan Bennett (1997) či Antony Jacksona (1997), respektive na jeho rozpracování u Garetha Whitea (2006; 2013). Základním východiskem tohoto přístupu je názor, že divadelní představení není odděleno od běžné každodennosti, ale naopak z ní přímo vychází a je v ní situované. Samotný průběh divadelního představení je možné nahlížet z perspektivy souběžného působení více různých rámců, mezi kterými se vnímání diváků pohybuje, a skrze něž se realizují i jejich možné reakce či akce. Poslední sekce (*Představení jako divadelní akt, situace či událost*) se následně pokouší specifikovat různé úrovně ustavování divadelního rámce skrze sociální interakce i širší kulturní kontext.

Poslední kapitola (*K divadelnímu diváctví*) se zabývá samotným divákem a jeho možnými pojetími při uvažování o divadelním představení. Úvod kapitoly stručně představuje debatu o aktivitě/pasivitě diváka, její historické konotace a příklání se k názoru, že divák je z podstaty své materiality i charakteru mediálního kontaktu divadelního představení vždy aktivní. První sekce (*Divák jako funkce*) nabízí náhled na diváctví jako na funkci, která je zde chápána jako

komplementární k funkci herecké, a která společně s tou hereckou tvoří základ konstitutivního minima divadelního média, totiž divadelní akt. Jednotlivé podsekce se blíže věnují problematice ustavování divácké funkce (*Iniciace divácké funkce*) a některým okolnostem jejího možného zániku (*Expirace divácké funkce*). Druhá sekce (*Divák jako součást fikčního světa*) nahlíží na možnosti a různé podoby diváckého zapojování se do průběhu představení a tím i na možnosti jeho vstupu do zobrazovaného fikčního světa představení. Nabízenou odpovědí na otázku po různém vnímání diváka dalšími diváky je návrh jisté škály, na které bychom pomyslný divákův vstup do fikční roviny představení mohli stopovat. Jednotlivé podsekce poté zkoumají okolnosti těchto možností. Divákovu vztahu k představení a inscenaci jako dvěma odlišným rovinám konstituce divadelního díla analogickým k estetickému objektu a artefaktu se věnuje první podsekce (*Divák ve vztahu k představení a inscenaci*), která přichází s tezí, že divák nemá k inscenaci přístup, což má důsledky pro jeho iniciativu během představení i možné naplňování herecké funkce. Druhá podsekce (*Divák ve vztahu k dramaturgii a režii*) nastiňuje pojetí dramaturgie a režie jako funkcí, zkoumá možnosti jejich naplňování divákem a dochází k závěru, že divák vzhledem ke své pozici v celku divadelního představení nemá přístup k celkovému dramaturgickému rámci inscenace, a nemůže tak naplňovat dramaturgickou funkci.

Tyto čtyři kapitoly nabízejí prostor, ve kterém je možné nahlédnout na různé aspekty teoretického uvažování o divákovy, přičemž je průběžný důraz kladen na dvojí kotvení divadelní reality: z části v běžné každodenní realitě diváka a z části v konstruované realitě divadelního představení. Z tohoto pojetí vychází i název této práce *Divák na hraně hry a každodennosti*, který má za cíl tuto dualitu tematizovat a upozornit na neoddělitelnost obou rovin divákovi existence během představení. Divákovu zakotvení v této dualitě je možné stopovat – jak jsem se pokusil výše shrnout – na rovině divadelní mediality, divadelní materiality, divadelního představení i samotného divadelního diváctví.

## 2 K divadelní medialitě

Tato kapitola je koncipovaná kolem náhledu na divadlo jako na specifické médium. Pokusím se v ní dotknout některých rysů, které jsou s tímto náhledem spojované, v čemž do jisté míry navazuji na původní disertaci a pozdější publikaci *Medialita divadla* Víta Neznala (2017; 2020). Ten se ovšem zabývá především českou strukturálně-sémiotickou teorií divadla s přihlédnutím k především německému uvažování Eriky Fischer-Lichte (2011) v její *Estetice performativity*. I když kapitolu uvádím exkurzem do teorie Otakara Zicha a její pozdější recepcce – přičemž navrhuji, že bychom mohli jeho pojetí chápat jako svým způsobem iniciující uvažování nad divadlem jako nad svébytným médiem –, dále takto formulované názory rozšiřuji o impulsy ze zahraničních zdrojů. Cílem zde není podat vyčerpávající mediální rozbor divadelního představení, ale spíše nastínit určité principy, které nemusí být exkluzivní pouze pro divadelní medialitu, ale které jsou pro ni silně charakteristické a bytostně konstitutivní.

Termíny médium a medialita jsou do jisté míry problematické, „těžko definovatelné pojmy“ (Krtilová a Svatoňová 2016: 7), které můžeme chápat ve dvou základních významech. Jedním z nich by bylo samotné zprostředkovávání určité informace či vjemu, „komunikace mezi dvěma subjekty: adresátem a příjemcem daného obsahu“ (Krtilová a Svatoňová 2016: 9). Druhým by byl širší náhled na medialitu jako na určitou praxi, která je sama o sobě aktivní, „proměňující naše vnímání a zkušenost“, v důsledku čehož bychom neměli médium chápat pouze jako „něco průhledného, podřízeného, jako pouhý nosič informace“ (Krtilová a Svatoňová 2016: 8). Mezi těmito dvěma pojetími se nachází i současné uvažování o medialitě.

První polohu bychom mohli považovat za slabou významovou variantu mediality, tedy za pojetí, které na médium nahlíží jako na pouhý prostředek (Tholen 2016: 43–44), který má „tendenci se stávat neviditelným“ (Engell a Vogl 2016: 39). Druhá poloha poté odkazuje k silnější významové variantě mediality, jež pojímá médium jako jistou formu zprostředkování (Tholen 2016: 44). Toto pojetí se od předchozí varianty liší tím, že nechápe médium jako pasivní nástroj či instrument, ale jako konstitutivní aktivitu zprostředkovávání, seberefrenční či tematizovanou pozici „mezi“. Tímto pojetím se otevírají otázky po tom, jak takovéto zprostředkování vypadá, jaká je jeho role, jaké používá prostředky, a především jaké důsledky jakožto praktika má. A to jak pro to, co zprostředkovává, tak i pro ty, kterým to prostředkuje. „Medialita v tomto smyslu konstituuje a konfiguruje historické změny komunikačních systémů celých epoch, mediálně specifických světů smyslu a reprezentativních obrazů světa“ (Tholen 2016: 44–45).

Takto formulovaný náhled na medialitu vychází z vlivné teze Marshalla McLuhana (2011: 20) „the medium is the message“, tj. „poselstvím je médium“, které obrací pozornost na samotné médium, jeho historii a vztahy ke kultuře, ze které nevplývá, ale naopak ji spoluurčuje. Takovýto přístup se zakládá na přesvědčení, že každé médium do jisté míry obsahuje média předchozí, vychází z nich a dále je kontextualizuje.<sup>9</sup> Cílem by tak nemělo být zkoumání obsahů sdělení, jež média přenášejí, ale spíše samotné mediality médií. Tento postup je komplikovaný tím, že – jak tvrdí McLuhan (2011: 21) – „obsah“ jakéhokoli média nám zakrývá jeho charakter. [...] Jakožto komunikační médium uniká elektrické světlo pozornosti právě proto, že nemá žádný „obsah“, což bychom mohli chápat právě jako onu již zmiňovanou neviditelnost médií. Jejich zviditelňování – tedy studium – ovšem otvírá možnosti, jak si uvědomit ony principy, které za konkrétními médii stojí. Podstatou každého média je ono mezi, které podmiňuje vztah jevů, jenž jsou skrze něj propojovány. Tematizují se tak jak různé podoby diferencí, tak i konstitutivní distance, kterou sebou média vždy nesou. Pokud je něco mediováno, děje se tak vždy s jistou mírou distance (jak ostatně uvidíme v sekci 2.3 *Živost a nezáznamovost*).

Teorie médií dochází k závěru, že „neexistuje žádné vnímání, jež by bylo plně určeno svou přirozenou daností. Médium proto není něčím, co by mohlo k přirozenému určení percepce přistoupit, a tak ji rozšířit, nebo dokonce zfalšovat. Vnímání je vždy vnímáním média. Vždy již je afikováno umělostí v původním smyslu“ (Tholen 2016: 61). Tento závěr navazuje na přesvědčení Waltera Benjamina (1979: 20), že „[z]působ, jakým se organizuje lidské vnímání – prostředí, v němž se uskutečňuje –, je podmíněn nejenom přírodně, ale i historicky“. Média jsou předchůdná našemu vnímání (Tholen 2016: 68), jelikož předurčují možnosti toho, jakým způsobem můžeme co vnímat, i jak může daná mediace vůbec probíhat. Medialita do značné míry odráží nejen uspořádání možností našeho vnímání, ale i konstituci samotných vnímajících, jelikož i jejich pozice je důsledkem mediálního postoje. Medialita operuje mezi tím, kdo si myslíme, že jsme, a tím, co skutečně děláme.<sup>10</sup> Jak dodává Krämer (2003: 85; cit. dle Tholen 2016: 68):

„Otázka, zda média smysl předávají, nebo tvoří, byla zavedena jakožto klíčová otázka teorie médií. Dnes je jasné, jaká odpověď se na ni rýsuje z hlediska kulturní antropologie. Skylle domněnky, že média jsou sekundární, a Charybdě mínění, že média

---

9 Pro srovnání: „Média je nutno chápat ne pouze jako (moderní) technická média (jak k tomu vybízí historie kultury), ale též historicky a systematicky jako to, v čem vnímání, citění a myšlení nachází své charakteristické formy a prezentace“ (Böhme a Scherpe 1996; cit. dle Tholen 2016: 52). Více k tzv. remediaci, tedy návaznosti jednotlivých médií na sebe navzájem např. (Bolter a Grusin 1998).

10 Pro srovnání (Deuze 2015: 71), který svou tezi, že žijeme v médiích a jsme tak díky tomu formováni jejich charakteristikami a praxemi, rozvádí na půdorysu celé knihy.

jsou primární, se [...] lze vyhnout předvedením, *jak média v aktu přenosu přenášeného současně podmiňují a formují.*“

Skrze tuto perspektivu se pokusím nahlédnout i na medialitu divadla. Pokusím se skrze ni nastínit základní principy, které divadelně-mediální kontakt nastoluje a jaké důsledky z něho plynou především pro diváctví.

## 2.1 Emancipace divadla: Zakládající pre-sémiotika<sup>11</sup> Otakara Zicha jako předzvěst divadelní mediality

Náš exkurz do podstaty divadla a diváctví bychom měli začít zakladatelem moderní české teorie divadla Otakarem Zichem a jeho emblematickým tvrzením „Dramatické dílo je uměleckého dílo předvádějící vespolné jednání osob hrou herců na scéně“ (Zich 1987: 54). Tuto definici charakterizují autoři poznámek a komentářů Ivo Osolsobě a Miroslav Procházka v komentovaném vydání<sup>12</sup> jako definici *objektivní*, a tedy v rozporu s předcházejícími Zichovými úvahami, které byly vedeny *subjektivně*, tedy jako „analýza divákova vjemu“ (Zich 1987: 344, pozn. 54). Dle jejich názoru by „subjektivní“ definice [...] zněla takto: Dramatické dílo je umělecké dílo, při jehož vnímání mám obrazovou významovou představu lidského jednání a technickou významovou představu hry herců na scéně“ (Zich 1987: 344, pozn. 54). Považujme pro naše potřeby Zichem zmiňované dramatické dílo za dílo divadelní, což by s ohledem k současnému stavu uvažování nad divadlem byl termín adekvátnější vzhledem k tomu, co jím Zich – jak uvidíme vzápětí – zamýšlel a podívejme se, co nám tato definice říká o povaze divadla.

Především do jisté míry vyvazuje divadlo z područí literatury (Zich si stále ještě neuměl vzhledem k dobovému kontextu – jeho *Estetika dramatického umění* vyšla poprvé v roce 1931 – připustit, že by se mohl herec obejít bez podpory dramatického textu (viz Etlík 1999: 5), ale daří se mu nadsadit hercovu hru nad dramatický text)<sup>13</sup> a za divadelní umění označuje to, „co vnímáme

11 Zich ve své *Estetice dramatického díla* „předjímá budoucí sémiotické (a také recepční) chápání divadelního díla“ (Etlík 2008: 39).

12 I když by bylo dobré podotknout, že autorem většiny komentářů je Ivo Osolsobě, Procházkova role byla spíše konzultační (zde vycházím z přednášek Jaroslava Etlíka).

13 „Herecké dílo je tedy tvůrčí dílo; není obsaženo v dramatickém textu, nýbrž naopak obsahuje jej – a nadto ještě jej doplňuje vlastní tvorbou hercovou“ (Zich 1987: 24). Podobným způsobem Zichovu *Estetiku* hodnotí Ivo Osolsobě, podle kterého se jedná o „první, ve světové literatuře zcela ojedinělý výklad dramatického umění koncipovaný divadelně, tj. ze specifické scénické existence dramatického díla, a nikoli odvozený z literárních teorií dramatu“ (Osolsobě 2002a: 90). Bez snahy toto tvrzení rozporovat zmiňme, že možným impulsem v tomto způsobu přemýšlení mohlo Zichovy být dílo Huga Dingera, jednoho z vlivných osobností počátků německé divadelní vědy, i když sám Zich se na nikoho dalšího přímo neodvolává. Viz Jan Roubal (2005: i) s odvoláním na Zdeňka Srnu (1971: 49 i jinde), který právě při rozboru Dingerova díla nachází tvrzení, která jsou dle něj vysledovatelná i v základu Zichova uvažování a vzhledem k jeho vazbě na německé prostředí tuto souvislost naznačují. Dingerovo dvoudílné dílo *Dramaturgie als Wissenschaft* vyšlo v roce 1904, respektive 1905 a autor uvažuje podobně jako Zich

(vidíme a slyšíme) po dobu představení v divadle“ (Zich 1987: 13), tedy to, co bychom dnešní terminologií označili jako *představení*. Z toho logicky vyplývá, že divadelní umění je umění *časové*, „existuje jen určitý, omezený čas: začíná v jistém okamžiku, probíhá určitou dobu, načež zase v jistém okamžiku končí. Před tímto začátkem a po tomto konci neexistuje“ (Zich 1987: 19). Tato snad zdánlivá banalita je pro podstatu divadelního média zcela zásadní, jelikož (a nyní na chvíli opustíme Zicha) v důsledku tohoto vymezení není možné divadelní dílo (představení) jakkoli uchovávat, přenášet či kopírovat.<sup>14</sup> Existuje pouze jako svébytný originál, a to jen po omezený čas. Z tohoto hlediska je nutné nahlížet i tzv. reprízy či reprízování jako termíny divadelního žargonu, které nemají oporu v teoretickém chápání divadla.<sup>15</sup> Vraťme se ovšem zpět k Zichovi.

Jeho přínos tkví v tom, že „pracuje [...] s dvěma pojmovými dvojicemi, [...] jednou ‚objektivní‘ či ‚vnější‘, druhou ‚subjektivní‘ či ‚vnitřní‘. Objektivní dvojicí analyzuje strukturu dramatického díla, subjektivní dvojicí proces vnímání (recepce) díla“ (Osolsobě 1987: 385), z čehož vychází i v úvodu zmíněná revize autorů komentářů a poznámek. V tomto chápání jsou objektivní dvojicí hra herce (herecká postava) a „vjem toho, že tato herecká postava k něčemu odkazuje, že má význam“ (Etlík 1999: 7) a subjektivní dvojicí tzv. významové představy: technická (významová představa herecké postavy jako výsledek vnímaného hraní herce) a obrazová (významová představa dramatické osoby) (Zich 1987: 341–2, pozn. 45; pro srovnání Etlík 1999: 6–7). Významová představa je tedy termín označující „mentální odezvu na vjem, díky níž víme, co to, co vnímáme, vlastně je“ (Osolsobě 1987: 384). Zich operuje s termínem dramatická osoba, který autoři komentářů přisuzují oné objektivní dvojici, což ovšem není zcela přesné, jelikož „dramatická osoba na scéně není; ta existuje až v nás, v našem vědomí, tedy subjektivně“ (Zich 1987: 92). Mohlo by se zdát, že je výsledkem významové představy obrazové, ale ani toto není zcela přesné, jelikož ona touto obrazovou představou přímo je.<sup>16</sup> Tato dvojice dvojic nám dává dobrou představu o základním rozvrhu vnímání divadelního díla a zároveň je jakousi proto-sémiotickou analýzou dynamiky divadelního představení.

Z tohoto hlediska můžeme nahlédnout i dnes frekventovaný termín *jednání*, který autor charakterizuje jako „náznornou akci osoby, jež má působit a působí na osobu jinou“ (Zich 1987: 38), což ovšem v jeho terminologii neznamena jednání herců, ale právě dramatických osob, tedy významových představ obrazových. Herci jsou poté ti, kteří „mají schopnost představovat

---

nad dramatickým uměním a jeho „dramaturgií“ (připomeňme, že podtitul Zichova díla je *Teoretická dramaturgie*) jako nikoli o vyprávění, ale o „odehrávání se před námi“ (Srna 1971: 52). Zich je ovšem oproti Dingerovi – jehož dílo trpí terminologickými zmatky a např. nerozlišuje přesněji význam slova drama, které je pro něj jak označením pro dramatický text, tak pro divadelní dílo (Srna 1971: 49 a dále) – teoreticky přesnější.

14 Podrobněji se těmito otázkám věnuji v následující sekci 2.2 (*Specifičnost divadelní mediality*).

15 Pro srovnání Neznal (2017: 23, pozn. 18) a přínáležející mediální analýza divadla tamtéž.

16 Pro srovnání: „Pro obecenstvo je ‚postava‘ něco objektivního, je to herecká postava na scéně; je mu zvnějška vnucena a vykládá si ji obrazně jako ‚dramatickou osobu‘“ (Zich 1987: 69).

dramatické osoby a předvádět dramatický děj“ (Zich 1987: 41), tedy ti, kteří hrají a diváci tuto jejich hru vnímají jako významovou představu technickou. Nyní by se chtělo říci, že herci jsou také to, co diváci během představení vnímají, což by ovšem bylo nesprávné čtení Zicha, jelikož, jak jsme viděli u výše představených dvojic, tato teorie nedovoluje divákům vidět herce jako svébytný originál, ale pouze jako herce hrajícího, tedy jako hercovu hru (viz Etlík 1999: 7). Nejde tedy o to, že by herec nejednal, ale o to, že divák toto jeho jednání nevnímá jako jednání, ale jako hru, a jako jednající vnímá až (dramatickou) osobu.<sup>17</sup> Na této úvaze vidíme, jakým způsobem Zich staví svou teorii, tedy z perspektivy recipienta a jeho vnímání, čímž do jisté míry předjímá např. i recepční estetiku (např. Červenka 2001; Iser 2009: 73–86; k divadlu ji vztahující Bennett 1997: 34–54; hlubší analýza východisek obou pojetí viz Etlík 2019).

Stále podnětné jsou i jeho poznámky k „psychologické povaze našeho vlastního jednání“ (Zich 1987: 38),<sup>18</sup> v nichž tvrdí, že „sami sebe ‚cítíme‘, a to tělesně [...]“ (Zich 1987: 39), za což mohou vnitřně hmatové počítky, díky kterým „vnímáme napětí svalů, tlaku a tahu v šlachách a koubecích aj.“ (Zich 1987: 39). Autoři komentářů dodávají, že aktuálnější označení stavů spojených s tělesnými reakcemi během recepce (nejen) uměleckého díla by znělo proprioceptivní či kinestetická reakce (Zich 1987: 340, pozn. 39), což ovšem neubírá na jistém vizionářství uvědomování si tělového aspektu recepce představení, čímž Zich (řečeno s jistou nadsázkou) předjímá neurovědní objev zrcadlových neuronů<sup>19</sup> či některá východiska kognitivní teatrologie.<sup>20</sup> Stále ovšem svoje tvrzení

---

17 Zich (1987: 40–41) připouští jednání i v běžném životě stejně jako existenci dramatických dějů tamtéž, avšak odlišuje je od těch divadelních jejich praktickými okolnostmi. Abychom je vnímali jakožto divadelní, musíme je z těchto okolností vyčlenit, zaměřit se na ně esteticky, a tím pádem jich již nebýt „sami účastní“ (Zich 1987: 41). V tomto Zich předznamenává Mukařovského (2007b) uvažování o estetickém postoji a funkci, úvahy o psychické (Bullough 1995) či estetické (Zuska 2002: 118–145) distanci i minimalizaci důsledků (Kotte 2010: 27–29); více se jednotlivým tématům budu věnovat postupně dále v práci. Problematickým je ovšem jeho nárok na neúčast diváků, který se zdá neudržitelný, jelikož je v samém jádru divadelního média, jak uvidíme vzápětí.

18 Tím, že Zich používá slovní spojení „naše [divákovu] vlastní jednání“, poukazuje na dnes neustále obhajované tvrzení, že divák je při recepci vždy aktivní, dokonce samostatně jednající (viz Etlík 1999; 2006). Tím předznamenává aktuálně probíhající debatu o aktivním/pasivním divákovi či diváctví, při které je na jednu stranu vyzdvihovaný aktivní divák či diváctví jako specifická kvalita některých proudů současného divadla kladoucí důraz na přímou diváckou participaci (např. Kattwinkel 2003: x) a na druhou stranu kritika těchto tvrzení opírající se o názor, že každé diváctví či divák je ze své podstaty nutně aktivní a není tak možné mluvit o „pasivním divákovi či diváctví“, které by opět z podstaty těchto termínů ani nemohlo vzniknout. Viz např. (Reason 2015), (Fischer-Lichte 2016a), nebo můj vlastní pokus vypořádat se s touto distinkcí (Brychta 2017b). Jak poznamenává Fischer-Lichte, otázka by neměla být, zda je divák pasivní či aktivní, ale jaký typ aktivity ta která inscenace umožňuje či iniciuje (Fischer-Lichte 2016a: 177). Více se této problematice věnuji v úvodu kapitoly 5 (*K divadelnímu diváctví*).

19 Jedná se o pojmenování neuronů, které propojují vizuální vjemy a na ně navázané tělesné reakce. Tedy zajišťují, že i při pozorování určité akce naše tělo do jisté míry reaguje, jako bychom tuto akci sami prováděli. Původní objev pochází z počátku devadesátých let dvacátého století (di Pellegrino et al. 1992), později např. Gallese a Godman (1998), významnou roli sehráli i v počátcích kognitivní teatrologie (viz např. McConachie 2008: 65–82), českému prostředí ho přiblížil např. Sofia (2010: 59 a dále) či Havlíčková Kysová (2015: 77 i jinde). Od desátých let 21. století je tento koncept stále více podrobován kritice a postupně překonáván komplexnějším náhledem na psychosomatické vnímání a kognitivní procesy lidských bytostí, viz. např. Hickok (2014).

20 I když v tomto případě se jedná o komplexnější pohled na recepční procesy diváka. Viz např. McConachie (2008), do prostředí české teatrologie vsazující Havlíčková Kysová (2015) či ve vztahu k české strukturálně-sémiotické tradici aplikující Součková (2019).



opírá o pro něj klíčový koncept dramatičnosti, v tomto případě dramatického napětí, které je pro něj „duševním napětím, jenž je způsobeno motorickou reakcí naší na nějaké jednání“ (Zich 1987: 40) a dodává, že nejde o „druh napětí, jenž vzniká očekáváním“ (Zich 1987: 40), čímž opět klade důraz na jeho situačnost, aktuální vnímání přítomného. Takovýto typ vnímání jistě není specifický pouze pro divadelní médium, ale jak uvidíme dále, pokud zohledníme jeho specifickou materialitu,<sup>21</sup> která určuje zpětnovazební charakter představení, zakládá již jeho charakteristický rys.

Abychom mohli považovat tento zichovský exkurz za kompletní, je ještě nutné zmínit, že pro něj je „herecký výkon [...] sice nutná, ale nikoli postačující podmínka pro dílo dramatické“ (Zich 1987: 50), jelikož v jeho chápání se dramatičnost naplňuje až „vespolným jednáním osob“ (Zich 1987: 53). Toto tvrzení považuje za podstatné i Ivo Osolsobě, který o něm píše jako o „klíčovém pojmu Zichovy estetiky, pojmu vystihujícím rys dramatického díla, totiž jeho dramatičnost“ (2002a: 92). Aby mohlo vzniknout dramatické napětí, je třeba alespoň dvou osob, mezi kterými by se toto napětí realizovalo, což vede ke specifickému paradoxu, a sice že Zich z dramatických děl částečně vyděluje monodrama.<sup>22</sup> Pokud ovšem zohledníme výše řečené o dramatičnosti, můžeme tvrdit, že ono „vespolné jednání“ se realizuje jednak oním jednáním osob (tedy skrze vzájemnou hru herců), ale zároveň bychom ho mohli nalézt i ve vnímání tohoto jednání, tedy ve vztahu diváka a jím vnímané osoby.

Nahlédneme-li na Zichova tvrzení prizmatem stopování pozice diváka v divadelním představení, vidíme, že jeho teorie skutečně vychází z „hlediska vnímatele a vnímání, tedy z hlediska diváka“ (Osolsobě 1987: 377; stejně i Etlík 2008: 40) a využívá jeho dvě roviny. Jedna z nich byla nazvána jako „objektivní“, popisující aktivitu herců (jejich hraní, a tím vytváření herecké postavy), respektive aktivitu diváků, kteří jejich snahu jako hraní (hrajícího herce) vnímají a uvědomují si její funkci, a dále aktivitu diváků vnímajících jejich hru jako prostředek k potenciálnímu vytváření dramatické osoby.<sup>23</sup> Obě tyto polohy jsou objektivní v tom slova smyslu, že budou tímto způsobem vnímány všemi členy obecnosti. V tomto výkladu je objektivním faktem, že herec hraje, že touto svou hrou (v případě určitého typu divadla) vytváří hereckou postavu, a ta že bude vnímána jako

---

21 Sám Zich uvádí, že „herectví má jedinou látku, a tou je živý člověk [...],“ díky čemuž je „tvořící umělec v podstatě totožný s látkou, z níž tvoří své dílo“ (Zich 1987: 44). K podobným závěrům dochází i Max Herrmann a v návaznosti na něj je dále rozpracovává a staví do centra svého uvažování o divadle/performativním umění mj. Erika Fischer-Lichte (2011: 38–50; Fischer-Lichte a Roselt 2005). O této problematice více v kapitole 3 (*K divadelní materialitě*).

22 Autoři poznámek tento jeho logický vývod vyvažují tvrzením, že „obsahovat více osob“ neznamená nutně „být hráno více herci“ (Zich 1987: 339, pozn. 38).

23 Toto pojetí stejně jako celá Zichova teorie popisuje situaci především činoherního divadla. Divák si nejen uvědomuje, že herec hraje, ale také jakou divadelní funkci tato hra má a zda vede k antropomorfizaci a tedy k vytvoření dramatické osoby ve vnímání diváka, či k jinému typu vjemu (např. představu ztvárnění rytmu), které ovšem ve vědomí diváka nevede k vytvoření postavy, respektive osoby (jakožto antropomorfní figury), i když se stále jedná o vnímání hercovy hry. Viz (Etlík 1999: 12), který tímto způsobem uvažuje o loutkovém divadle, ale tato úvaha je platná i pro divadlo čistě herecké.

dramatická osoba. Tato objektivní rovina nijak nezohledňuje individuální vnímání jednotlivých diváků. Popisuje například fakt: Hrající herec představuje Hamleta. Tuto rovinu nazývá Ivo Osolobě *sémiotikou vnější*, založenou na distinkci představující/představované, tedy hra herců na scéně/vespolné jednání osob (1987: 383). Dodejme ovšem, že ono vespolné jednání osob je již do značné míry součástí subjektivních diváckých vjemů stejně jako dramatická osoba. Pokud bychom chtěli udržet jistou objektivitu této dvojice, měli bychom uvažovat spíše o významu herecké hry v obecném slova smyslu, ale nikoli o jeho konkrétní realizaci. Obecná shoda na dramatické osobě Hamleta je tak výsledkem subjektivních vnímání každého diváka a nikoli (dle Zicha) objektivním faktem.

Druhá pak byla označena za subjektivní a zakládala se již nikoli na obecném vnímání určitého jevu (v tomto případě hercovi hry) skupinou osob (publikem), ale naopak na individuální perspektivě každého vnímajícího subjektu, tzv. významové představě. Tato – dle Osoloběho, který si již Zichovu teorii upravuje – *sémiotika vnitřní* popisuje konkrétní vnímání znaku jakožto znaku (významová představa technická) a konkrétní vnímání významu onoho představovaného (významová představa obrazová) (Osolobě 1987: 383). Toto pojetí je do jisté míry zavádějící, jelikož implikuje, že by dramatická osoba byla objektivní kategorií (hercova hra představuje Hamleta, viz výše). Dle Zicha je – jak bylo řečeno výše – dramatická osoba až výsledkem vnitřní subjektivní interpretace hercovy hry (herecké postavy) a významové představy jsou představy funkcí. Významová představa obrazová je tedy přímo představou jednajících bytostí, tedy dramatickou osobou, a nikoli představou představy, konkrétní realizací dramatické osoby, jak tvrdí Osolobě.<sup>24</sup> Podstatným ovšem zůstává, že zde Zichova teorie přichází s divákem jakožto vnímající individualitou, i když dále tuto rovinu příliš nerozpracovává a podobně nepříliš nuancovaný zůstává i vztah obou těchto dvojic vůči sobě.

Zůstává například otázkou, kdo či co je garantem objektivnosti první zmiňované dvojice, tedy kdo či co konstituuje určité aktivity jakožto „hru herce“ a z ní vycházející vnímání (již subjektivní) dramatické osoby či jiného významu. Zdá se, že tímto garantem je divák, který skrze významové představy může určité aktivity jako takové chápat, a tím napomoci jejich konstituci. Ovšem nakolik se musí individuální divácká recepce shodovat s objektivní sémiotikou tohoto procesu, respektive kdy tuto objektivnost ospravedlňuje, již zřejmé není. U Zicha je tento problém umenšen výše

---

24 Odlišnostem obecné sémiotiky a Zichovskému pojetí znaku se věnuje podrobněji Jaroslav Etlík (2019) ve své studii *Dvě tradice v jedné*: „Především se tu [v Zichově teorii] žádný význam prostřednictvím znaku nezpřítomňuje. Znak tu má automaticky povahu nositele významu, ocitá se [...] v situaci aktuálního významového podnětu. [...] Na rozdíl od strukturalisticky orientovaných pojmů se zichovská linie ve svém kognitivním zaměření principiálně nesoustředí na ‚předznakovou‘ existenci významu, ale jde jí především o vlastní interakci znaku a recipienta“ (Etlík 2019: 43). Významové představy mohou v odlišném než Zichem primárně za příklad používaném typu divadla vést k jiným než antropomorfním významům; nemluvili bychom tak již o herecké postavě jako výsledku hercovi hry a ani dramatické osobě jako vjemu této hry.

popsanou akcentací individuálního diváckého vnímání, ale ani tak nemizí nárok na rozpoznání hrajícího herce. Nejrůznější směry divadelní tvorby záměrně tuto zdánlivou srozumitelnost tematizují, komplikují, či cíleně rozpojují. Ze současné perspektivy bychom se mohli zamyslet – pomíneme-li nejrůznější provokace historických avantgard<sup>25</sup> – nad americkou divadelní avantgardou 50. a 60. let,<sup>26</sup> neviditelným divadlem Augusta Boala a jeho snahu nabourat identifikaci hrajících herců jakožto herců (Boal 2002: 277), či z druhé strany např. *Cinema Imaginaire*<sup>27</sup> Lotte van den Berg, při kterých autorka pouze instruuje diváky, aby pohlíželi na náhodné kolemjdoucí jakožto na hrající herce (Groot Nibbeling 2019a: 66–67; Berg 2016: 137).

Pravdou ovšem je, že se Zich snažil spíše vytvořit teoretický systém popisující děje odehrávající se v průběhu představení, respektive jeho vnímání diváky, a snahou mu bylo uchopit tyto principy v jejich obecnosti bez ohledu na konkrétní typy divadelní tvorby. Navzdory tomu je jeho systém při bližším pohledu nejlépe aplikovatelný na divadlo činoherního<sup>28</sup> psychologického typu,<sup>29</sup> v důsledku čehož zůstává častokrát v oblasti „dramatického umění“ (odkud pramení i pojmenování dramatické osoby jako dramatické) a (pre)sémiotického duálního systému popisující znakové a významové aspekty divadla. V důsledku této perspektivy – i v důsledku dobové podmíněnosti – nemůže jeho teorie postihnout komplexní děje odehrávající se v průběhu divadelního představení. Nabízí ovšem bytelný základ dalším pracím, které na ní stavěly a dále ji rozvíjely.<sup>30</sup> Tento Zichem nastolený a v průběhu 20. století českými teoretiky rozvíjený strukturálně-sémiotický jazyk divadla<sup>31</sup> si dovoluji označit za (do jisté míry) dovršený studií Jaroslava Etlíka (1999) *Divadlo jako zakoušení*. V ní autor jednak shrnuje Zichovy nejzásadnější teze a dokládá, v čem je tento teoretický nástroj stále přínosný, a jednak poukazuje na jeho nedostatky při rozboru některých podob (či vrstev) divadelního díla a navrhuje řešení, které tento jazyk dílem opouští a dílem transformuje.

---

25 Zde mám na mysli především futuristické výpady vůči divákům viz. (Goldberg 2011: 16 i jinde).

26 Např. *Léčka medúzy* (La ruse de la Meduse, 1948) Arthura Penna, bezejmenná inscenace Johna Cage na Black Mountain College z roku 1952 (viz Aronson 2011: 42–44) i další experimenty tamtéž, tvorba Living Theatre (Mystéria a menší kusy, Mysteries and Smaller Pieces, 1964 a *Ráj teď*, Paradise Now, 1969), Open Theatre (především jejich *Had*, The Serpent 1967), Performance Group (*Dionýsos pro 69*, Dionysos for 69, 1969 či *Komuna*, Commune, 1970) nebo happeningsy Allana Kaprowa (Aronson 2011: 69–73, 88–92, 93–97, 63–67; pro srovnání Braun 1993: 13–73).

27 *Cinema Imaginaire*. Lotte van den Berg a Festivals in Transition / Global City Local City, Utrecht, premiéra 16. 5. 2014, režie Lotte van den Berg.

28 „Činohru lze stručně charakterizovat jako divadlo převážně dramatického typu, jehož herecký komponent je vytvářen pouze psychosomatickou totalitou člověka a při němž v akustických složkách hercovy hry zřetelně dominuje mluvené slovo“ (Etlík 2001: 61). Podrobnější vymezení pojmu tamtéž.

29 Neztotožňoval se s ruskými avantgardisty a tím pádem se ani nevěnoval počínajícím formám české meziválečné avantgardy (Voskovec a Werich, Honzl, Frejka, E. F. Burian apod.). Více viz (Musilová 2020), pro srovnání (Etlík 1999: 7).

30 Zichovské presémiotické vlivy na další generace mapuje např. (Ambros 2020), i když její výklad Zichovy teorii trpí jistými nedostatky. O něco přesněji ho vykládá a ze zahraniční perspektivy kontextualizuje např. (Quinn 1995).

31 Na ose Otakar Zich, Jindřich Honzl, Ivo Osolsobě, Jan Císař, Petr Pavlovský, Jaroslav Etlík a mnoho dalších, podrobněji viz např. (Nezval 2020: 39–50).

Jednotlivým následkům jeho nálezů se budu podrobněji věnovat dále. Nyní je pro úplnost zmíním jen velmi stručně.

Etlík vychází, stejně jako Zich, od diváka a jeho vnímání divadelního představení, jinými slovy od vnímání hercovy hry divákem či diváky. Jako klíčový aspekt *Estetiky* vnímá dvojici významových představ a jejich důsledek pro Zichem ustanovenou teorii.<sup>32</sup> Jejím jádrem ovšem je na první pohled překvapivý fakt, a to, že divák nevnímá herce, ale až významovou představu technickou, hercovu hru. To je důsledkem vytvořeného (precizního) umělého systému, který „nedovoluje herce připustit jako přímou a podstatnou součást komunikace“ (Etlík 1999: 7). Toto vyloučení herce z teoretického uvažování o průběhu divadelní recepce má především dva důsledky, jakési teoretické bílé skvrny toho, co toto uvažování nedokáže postihnout: Vylučuje vzájemnou komunikaci herce a diváka, kteří spolu nemají jak přijít do kontaktu; nemohou se tak vzájemně usměřňovat a ovlivňovat tak průběh divadelního představení. Spolu s tím vylučuje možnost, že by divák vnímal hrajícího herce i jako herce, originál osoby, kterou například zná z osobního života. Ze stejného důvodu by nemohl při divadelním představení vnímat jakoukoli entitu (osobu, předmět či děj) jako samu sebe, ale vždy ji bude vnímat jako určitý typ znaku, označující to, co je představením momentálně zvyznamňováno.

V kontrastu s tímto – ze Zicha vyplývajícím – závěrem je ovšem fakt, že herec je v prostoru divadelního představení fyzicky přítomen stejně jako diváci. Je tak přirozené předpokládat, že v důsledku této spolupřítomnosti nedochází pouze k vnímání herecké hry diváky, ale i k vnímání diváckých impulsů hercem. Jak podotýká Etlík, reakce diváků „nevnímá herecká postava (natož dramatická osoba), ale živý herec stojící za nimi“ (Etlík 1999: 7). Nikdo jiný nemůže reagovat na jejich impulsy a uzpůsobovat v reakci na ně svou hru, tvorbu jevištní postavy. Určitá míra vzájemného kontaktu mezi herci a diváky tak během divadelního představení probíhá vždy. Zároveň jistě mohou nastat i během divadelního představení situace, při kterých některé jevy nebudou vnímány jako součást znakové struktury probíhajícího díla.<sup>33</sup> Toto jsou dvě podstatné charakteristiky divadelního umění, které Zich odmítl ve své teorii zohlednit: totiž zpětnovazební charakter divadelního média a bytostná dvojí (ontologicko-noetická) podstata divadelního představení. Zároveň se jedná o charakteristické rysy divadelního umění, které ho odlišují od umění jiných. Přesněji řečeno se jedná o specifické rysy divadelního média, jelikož až skrze určité médium může recipient (divák) přicházet do kontaktu s uměleckým dílem. Tímto se dostáváme k uvažování, které opouští Zichovu snahu zrovnoprávnit divadlo s ostatními druhy umění, a naopak se snaží ho od nich odlišit, nalézt jeho výlučnost.

32 Přínos a důsledky tohoto důrazu rozebírám v sekci 4.2.1 (*Neviditelný herec*).

33 Jedná se o poměrně komplexní problematiku, kterou není možné bez hlubšího vysvětlení více nastínit a tak ji zde zmiňuji pouze takto kuse. Podrobněji se jí věnuji v sekci 4.2.2 (*Zakoušející divák*).

## 2.2 Specifičnost divadelní mediality a z ní vyplývající auratičnost

Pokud bychom tuto specifičnost divadla chtěli dále promýšlet, měli bychom se zaměřit na to, co se snažil Zich potlačit, totiž právě na diváka a jeho vztah k uměleckému dílu, respektive na mediální charakter divadla, který v sobě diváka jakožto nezbytný komponent inherentně obsahuje (Etlík 2006: 14). Ze závěru předchozí části vyplynulo, že divák při vnímání divadelního představení plní specifickou, od většiny ostatních uměleckých médií se lišící funkci. Stává se komplementárním partnerem herce, respektive jeho hry. „[V] v divadle herec a divák tvoří neodlučitelnou dvojici. A to dvojici natolik významnou, že teprve díky ní – díky vzájemné ‚spolupráci‘ – se realizuje divadelní představení“ (Etlík 1999: 5).

Názorný a často využívaný příklad je srovnání hercovy hry ve filmu a v divadle.<sup>34</sup> Jeho jádro tkví ve faktu, že to, co diváci recipují při vnímání filmu, je světlo, technicky zaznamenaný a procesem postprodukce víceúrovňově manipulovaný obraz. Nemají tak nejen žádný kontakt s herci, ale ani s dalšími tvůrčími složkami recipovaného díla. To je fixované, zformované do neměnné znakové podoby, díky čemuž neumožňuje recipientovi ho jakkoli vlastními reakcemi ovlivňovat. Filmové médium (o další podobná) díky tomu můžeme chápat jako médium pasivní, neumožňující obousměrný kontakt.<sup>35</sup> Oproti tomu aktivní média tento kontakt nejen umožňují, ale vždy ho v sobě inherentně obsahují. Divadelní představení tak nemůže být nikdy fixované: V případě, že vznikne jeho filmový záznam, dochází k jeho transmediaci (Elleström 2014), přestává být dílem divadelním a stává se dílem filmovým. V případě, že se odehrává znovu, jedná se o nové představení, jehož průběh bude vždy odlišný.<sup>36</sup> Herci nebudou hrát nikdy zcela stejně, a podobně i diváci (i kdyby byli stejní) se budou chovat jinak, budou reagovat na probíhající dění odlišně. Onen skutečně podstatný rys, který z divadelního média činí médium aktivní, je ovšem především již zmiňovaný fakt, totiž že herci vnímají reakce diváků: a to jak podvědomě, čímž je ovlivňována jejich hra, a nebo vědomě, když na ně přímo reagují. Tím se naplňuje ona obousměrná spolupráce, neodmyslitelná vzájemnost při vzniku a během průběhu divadelního představení.

Rozdílu mezi divadelním a filmovým herectvím si všímá i Walter Benjamin ve svých úvahách o technické reprodukovatelnosti uměleckého díla z roku 1936 (Benjamin 1979). Nejen, že popisuje onen zásadní rozdíl v kontaktu a zpětnovazebnosti diváka a herce v obou médiích (1979: 28), ale

---

34 Viz Etlík (1999: 3–4) a v návaznosti na něj Neznal (2020: 18).

35 Mediální rozlišení na aktivní a pasivní média pochází od Hakima Beye (1994: 7–12) a věnoval jsem se mu v textech rozebírající mediální specifitu divadelního média a odlišující ji od charakteristik média larpového (Brychta 2017a; 2019).

36 Co se naopak znovu odehrát může je inscenace, ideová podoba divadelního díla, které se zpřítomňuje právě jednotlivými představeními. Více k problematice inscenace a představení viz sekce 5.2.1 (*Divák ve vztahu k představení a inscenaci*).

zároveň charakterizuje podstatu divadla v *zde a nyní* (1979: 19), tedy něčem, co nazývá auru.<sup>37</sup> Technicky reprodukovatelná umělecká díla tuto auru ztrácejí (v důsledku čehož se ji například filmoví herci a průmysl kolem nich snaží nahradit parazitickým kultem hvězd (Benjamin 1979: 30)), a tím ztrácejí i vazbu k sobě samým. Technická reprodukovatelnost, zde především chápaná jako rozmach fotografie, nepřináší jen nové typy médií (mohli bychom ji chápat jako počátek nástupu tzv. nových médií (Manovich 2001: 21–26)), ale i – a to se zdá zcela zásadní – proměňuje vztah k již existujícím dílům a ve svém důsledku i k umění jako celku (Benjamin 1979: 26). Tuto tezi o téměř čtyřicet let později rozpracovává John Berger (2016: 6–27), který tento jev potvrzuje a dodává, že naše primární zkušenost s většinou uměleckých děl probíhá skrze jejich reprodukce. Díky tomu se k většině původních děl vztahujeme až jako k originálům reprodukcí, tedy vnímáme je jaksi odvozeně od nich samých.<sup>38</sup> Jedním z nejdůležitějších důsledků ztráty aury a technické reprodukovatelnosti je vyvázání díla z jeho historických, kontextuálních a dalších vazeb, jeho vyvázání z něho samého, což má mimo jiné za následek jeho potenciální (a v důsledku nevyhnutelnou) využitelnost či zneužitelnost. Stávají se předmětem vlastní sekundární politizace (Berger 2016: 26 i jinde; Benjamin 1979: 39–40).

Divadlo, jakožto bytostně nezáznamové médium, technickou reprodukovatelnost sama sebe neumožňuje, čímž si každé představení uchovává vlastní neopakovatelnost.<sup>39</sup> Vít Neznal (2020: 18) k tomuto cituje Alejandra Jodorowského, kterého si zde s dovolením v lehce rozšířené formě vypůjčím:

Když divadlo přijme svůj efemérní charakter, bude moci objevit to, co ho odlišuje od jiných umění [...] Ostatní umění po sobě nechávají popsané stránky, nahrávky, obrazy či svazky, objektivní stopy, které čas smývá jen velmi pomalu. Divadlo naproti tomu

---

37 S pojmem aury pracuje i ve svém dřívějším esejí *Malé dějiny fotografie* (Benjamin 2004), kde se rovněž zabývá technickou reprodukovatelností a fotografiemi. V něm má původ jeho obrazivá definice aury nastíněná na příkladu vnímání přírody. Chápe ji jako „mimořádné předivo prostoru a času: jedinečný zjev dálky, ať je jakkoli blízko. Za letního poledne poklidně sledovat pásmo hor na horizontu nebo větev, která na pozorovatele vrhá stín, dokud se okamžik či hodina podílí na jejich jevu – to znamená vdechovat auru těchto hor, této větve“ (Benjamin 2004: 15) a předznamenává zde i slábnutí či přímo zánik aury v důsledku technické reprodukovatelnosti uměleckých děl. Zde ji ovšem ještě přiznává daguerrotypii a portrétním fotografiím, tedy produktům technické reprodukce, které si dle něho navzdory své podstatě uchovávají určitý otisk původnosti (nachází ho v komplexním tvůrčím procesu vytváření daguerrotypii, respektive v zaznamenaných tvářích, výrazech portrétovaných). Od tohoto názoru ale později upouští. Více viz např. (Duttlinger 2008).

38 „Ve věku obrazové reprodukce není význam obrazů již déle vázán na obrazy samotné“ (Berger 2016: 20). K tomu bychom mohli dodat, že se nemusí jednat pouze o proměněný vztah k umění, ale – a především – o proměněný vztah k realitě jako takové. Ta je nám s ohledem na tzv. vizuální obrat (Mitchell 2016) předzjednávaná skrze neustávající se rozrůstající cirkulaci různorodých obrazů. Na podobnou problematiku narážel například v roce 1967 i Guy Debord se svou vizí *Společnosti spektaklu* (Debord 2007), kterou poté na začátku 80. let nahradil Jean Baudrillard svým konceptem simulaker (1994: 1–42), tedy názorem, že znaky přestávají vycházet ze svých referentů, ale naopak že své referenty předcházejí, a tím je vytvářejí, že obrazy nezobrazují realitu, ale jiné obrazy, které zpětně vedou ke konstrukci takto zobrazované reality, tj. hyperreality.

39 Pro srovnání např. (Wirth 2018).

nemusí trvat ani jeden celý den v životě člověka. Sotva se narodí, už musí zemřít. Jeho stopami jsou psychologické změny v nitru lidí. Jestliže smyslem ostatních umění je vytvářet díla, smyslem divadla je přímo proměňovat diváka (Jodorowsky 2015: 58).

Bytostnou auratičnost divadelního představení bychom mohli chápat jako jakýsi zpřítomňující pohyb, upozorňující na aktuální uplývání vnímaného díla, a vzhledem ke zde nastolené charakteristice divadelního média obracející pozornost i na situaci jeho recipientů, diváků. Ti jsou ve své existenci tady a teď jeho součástí, spolupodílejí se na jeho průběhu a tento „efemérní“ prožitek zakládá jeho specifickou političnost, která nemůže být dále technicky reprodukovatelná či přenositelná.<sup>40</sup> Domnívám se, že tento rys je integrální součástí recepce divadelního díla a je tedy i součástí toho, co někteří nazývají *experience*<sup>41</sup> (např. Alston 2016; Biggin 2017; Groot Nibbelink 2012; Radbourne et al. 2013), a co u nás Jaroslav Etlík označil jako *zakoušení* (1999: 18).<sup>42</sup>

### 2.3 Živost a nezáznamovost jako charakteristika divadelního média

K podobným závěrům dochází i Peggy Phelan, když uvažuje nad ontologickou podstatou divadelního představení a výtvarných performance. Považuje za ní samotný život, sdílenou přítomnost, z čehož dovozuje, že „představení nemůže být uchováno, nahráno, zdokumentováno, či jinak zapojeno do cirkulace reprezentací reprezentace: pokud by se tak stalo, stane se něčím jiným než představením“ (Phelan 2005: 146). Kvalitu plynoucí z této charakteristiky bychom mohli označit za živý, nezprostředkovaný kontakt všech zúčastněných, jak jsem to již trochu jinými slovy učinil dříve. Toto pojetí napadl ve své vlivné knize *Liveness* Philip Auslander, který se vůči tomuto „tradičnímu předpokladu“ vymezuje a tvrdí, že je neudržitelné spojovat živost s přímou, nemediovanou vzájemností charakterizovanou sdíleným časem a prostorem (Auslander 2008: 2 a dále). Jeho hlavním argumentem je tvrzení, že „žádný kulturní diskurz [divadlo a divadelní představení] nemůže stát mimo ideologie kapitalismu a reprodukce, které definují mediovanou kulturu, nemůžeme to od něj očekávat a dokonce ani nemůžeme předpokládat, že by vůči nim mohl vstoupit do opozice“ (Auslander 2008: 45).<sup>43</sup> Toto tvrzení staví na dvou bodech, a sice 1) že

---

40 Političnost divadelního umění vychází tedy z podstaty jeho mediality, nezprostředkovaného sdílení společného času a prostoru všemi jeho účastníky. Nejen význam, ale ani obsah není dopředu dán, vzniká až skrze uplývající vzájemnost, na které se potenciálně podílí všichni zúčastnění. V tomto smyslu považuji divadelní umění za implicitně politické již svou mediální podstatou. Pro srovnání viz (Phelan 2005: 146–166).

41 V tuto chvíli narážím na používání *experience* jako termínu, nikoli jako běžného výrazu ve významu zkušenost či zážitek. Často bývá spojováno s tzv. *theatre of experience*, kde značí právě nejen komplexní zakoušení noeticko-ontologické roviny představení, ale i inherentní divákovu spoluúčast při něm.

42 Více se zakoušení věnuji v sekci 4.2.2 (*Zakoušející divák*).

43 Více tento svůj názor rozvíjí v (Auslander 1994).

jakýkoli kulturní projev je v dnešních časech okamžitě a automaticky komoditou,<sup>44</sup> a 2) že představení jakožto nezprostředkované a technicky nereprodukovatelné je v době rozvoje těchto prostředků jimi přirozeně a nevyhnutelně ovlivňováno, „technologicky a esteticky kontaminováno“ (Pavis 2005: 128).<sup>45</sup>

Proti tomuto pojetí se ozvalo množství nesouhlasných hlasů, které naopak živost chápou jako přednost divadla či performance art. Vhodným příkladem může být Erika Fischer-Lichte, která obě pojetí (Phelan i Auslanderovo) považuje za ideologicky motivovaná, protěžující kulturní nadvládu jednoho či druhého konceptu (Fischer-Lichte 2011: 99). Stejně ideologie se ovšem vzápětí dopouští sama, když Auslanderovo tvrzení vyvrátí zdůrazněním vlastních pozic, tedy potvrzením zpětnovazebnosti mezi diváky a herci jako jádra divadelního představení, čímž se v zásadě přikloní na stranu Phelan. Dokládá ji na příkladu inscenace *Idiota* Franka Castorfa,<sup>46</sup> který masivně využíval to, co bychom dnes nazvali jako live cinema (Atkinson a Kennedy 2017), tedy kombinaci živého vysílání během divadelního představení, při kterém diváci mohou vnímat hrající herce nebo pozorovat projekční plátna, na která je přenášen jejich živý záznam.<sup>47</sup> V uváděném případě nebyli herci kvůli prostorovým dispozicím prostoru pro diváky i vzhledem ke scénografii, která nebrala na dobrou viditelnost příliš ohled, příliš vidět. V průběhu představení se stále více scén odehrávalo v interiérech jednotlivých částí scénografie, která nebyla primárně uzpůsobena tomu, aby do ní diváci dobře viděli, ale spíše tomu, aby vhodně doplňovala filmové záběry. Poslední hodinu představení již nebyl vidět žádný z herců a vše viditelné se odehrávalo pouze na plátnech, díky čemuž nebylo jisté, zda se stále jedná o živý stream či předtočený záznam. Autorka argumentuje, že reakce diváků byly speciálně k části, která byla tvořena pouze filmovým médiem, negativní, že jim očividně chyběl nezprostředkovaný kontakt s herci. Tímto příkladem a jeho závěrem se snaží vyvrátit předpoklad, že by se divadelní médium kontaminovalo technickými prostředky. Její argument můžeme chápat

---

44 Tomuto nároku se nebudu dále příliš věnovat, ale řekněme zde, že se jedná o reakci na určitou snahu především výtvarného umění vymanit se z vlivu stále sílícího trhu s uměním a jeho důsledky pro uměleckou tvorbu. Reakcí byl rozvoj uměleckých prostředků, které primárně nevytváří hmotné a tím pádem jednoduše obchodovatelné artefakty. Klasickými zástupci by mohl být například land art, konceptuální umění či performance art. Tento předpoklad se ovšem ukázal jako lichý, jelikož každé takovéto dílo vyprodukuje určité obchodovatelné produkty, nejčastěji svou vlastní dokumentaci. K tomu tématu viz např. (O'Doherty 2014; Heathfield 2004; Reiss 1999), k selhání této snahy např. (Bürger 2015), k fungování trhu s uměním např. (Thompson 2010). Podobně se i divadelní představení či inscenace stávají součástí trhu. V případě divadla by se tedy nejednalo o otázku konkrétní recepce díla, ale o kapitalizaci jednotlivých představení i celých inscenací uvnitř tzv. kulturního průmyslu (Adorno 1991: 98–103 i jinde).

45 Pro srovnání shrnutí stejně pasáže u Eriky Fischer-Lichte (2011: 96–99).

46 *Der Idiot*, Volksbühne Berlin, premiéra 17. října 2002, režie Frank Castorf. Viz (Fischer-Lichte 2011: 102–106).

47 V českém prostředí se tomuto typu tvorby v posledních letech nejvýrazněji věnuje režisérka Petra Tejnorová. Z nedávných inscenací můžeme zmínit výrazné *Putinovi agenti* (Temporary Collective a Jatka78, premiéra 8. října 2019, režie Petra Tejnorová), ve kterém samotné živé natáčení tematizuje jakou nevyhnutelně manipulativní. Více např. (Švecová 2019; Rubeš 2020).



tak, že diváci technologicky mediovaný obsah do jisté míry odmítali, respektive že dávali přednost tomu bezprostřednímu.<sup>48</sup>

K problematice se vyjadřuje i Vít Neznal (2020: 37–38), který koncept živosti srovnává s termínem nezáznamovosti či bezprostřednosti. Jádrem tvrzení Fischer-Lichte vidí v tom, že autorka nepovažuje míru použitých technologií během představení za určující a v jejím chápání tak nemají vliv na to, co popsala jako zpětnovazební smyčku (Fischer-Lichte 2011: 106), a co další autoři popisují jako kontaktnost (Pavlovský 2004: 156–157) či zpětnovazební kontakt (Etlík 1999: 7). Zmiňovaná kontaminace technologií nemění podstatu mediality divadelního představení; to si zachová svou podstatu, pokud se bude stále zakládat primárně na aktuálně se odehrávajícím dění, které bude umožňovat zpětnovazební kontakt. Jakmile je tento kontakt znemožněn, proměňuje se jeho charakter, a tedy i mediální podstata, stává se jiným médiem. Upozorňuje na odlišnost mezi živostí a nezáznamovostí, která se k této problematice váže: živost evokuje nemediovaný vztah, což – pokud bychom ji takto chápali – by bylo v rozporu s pojetím divadelního představení jako média. Považuje tak termín nezáznamovost za vhodnější k označení vzpomínaných charakteristik, jelikož jasně evokuje určitou míru mediace, na které se divadelní představení zakládá a zároveň i jejich již zmiňovanou nereprodukovatelnost. Neznal tedy souhlasí s Fischer-Lichte v konstitutivnosti zpětnovazebního kontaktu pro divadelní médium, ale zároveň zpochybňuje její důraz na nezprostředkovanost tohoto kontaktu.

Nepochopení (či ideologické uzpůsobení, abychom použili její vlastní slova) konceptu živosti Erikou Fischer-Lichte je patrné i z pozdějších prací na toto téma (např. Reason a Mølle Lindelof 2016). V tomto sborníku se k němu Auslander opětovně vrací a snaží se své pojetí z odstupů shrnout. Představuje svou dlouhodobou tezi, tedy že nepovažuje *liveness* (živost) za „stabilní ontologický stav, ale spíše [za] historicky podmíněný koncept, [...] který se neustále znovuustavuje vzhledem k možnostem, jež nabízejí nově vznikající technologie reprodukce“ (Auslander 2016: 296). Tento názor staví proti tradičnímu (či přirozenému) chápání živosti, který bývá pojímán jako typ kontaktu, při kterém jsou „dvě skupiny lidí (vystupující a vnímající) spolu-přítomní na stejném místě ve stejném čase“ (Auslander 2016: 295). Vychází z příkladu s rozhlasem, který jako první z médií dokázal proměnit naše chápání výše zmíněného pojetí živého kontaktu. Rozhlas dle něj zachovává podmínku sdíleného času, ale zároveň potlačuje požadavek na sdílení prostoru. Na stejném příkladu dokládá, že živost je pouze interpretací vlastního vnímání, a tedy že se jedná o kulturní koncept. K tomu dochází skrze příklad s regulacemi z dvacátých let vydávanými FRC

---

48 Podobnou pozici zaujímá i v jiném svém textu (Fischer-Lichte 2005c), kde ovšem spíše argumentuje mediálními rozdíly mezi divadelním představením a jeho technickou reprodukcí. Podobným způsobem uvažuje i o využívání filmových prvků v představení, i když spíše tvrdí, že se jedná o prostředky, které se stávají součástí dominantního celku divadelního představení a díky tomu nepochybují jeho primární medialitu, pouze ji doplňují.

(Federal Radio Commission), které nařizovaly zřetelně označovat při vysílání momenty, jenž pocházely z nahrávek. FRC argumentovala přesvědčením, že v opačném případě by se jednalo o podvod na posluchačích (Auslander 2016: 295). Z pouhé interakce s médiem – z poslechu rozhlasu – tedy již nebylo možné určit, zda je ono recipované záznamem či živě vytvářené.

Tento příklad nám jednak říká něco o tehdejší rozhlasové praxi (nevyužívala příliš technických reprodukcí) a jednak o způsobu, jakým bylo rozhlasové vysílání posluchači primárně vnímané, tedy jakožto přenos živého, na jiném místě aktuálně vznikajícího obsahu. Otázkou by ovšem mohlo být, o jaký typ kvality se vlastně jedná, pokud ani v jednom případě nemáme jakožto posluchači možnost skrze rozhlasové médium ovlivnit odvíjející se dílo. Rozhlas by v tomto byl podobně jako film médiem pasivním, a pro takto formulované vnímání živosti by se stávala podmínka výše zmíněné obousměrnosti, kterou nabízí například telefonní hovor, irelevantní. Z toho můžeme vyvodit, že živost se v tomto pojetí stává termínem vztahujícím se k aktuálně vytvářenému dílu, jehož recepce je ovšem určitým způsobem reprodukována, do jisté míry mediovaná.

Auslander ji charakterizuje jako premisu, určitý předpoklad, který dále ovlivňuje způsob, jak budeme určitý jev vnímat a interpretovat. V tomto se odvolává na Ervinga Goffmana (1986) a jeho koncept rámování, čímž by se koncept živosti stal jakýmsi postojem, který vnímatelé k určitému jevu zaujímají a který podmiňuje jejich reakce. Podmínkou živosti tedy není napojení se na událost, která by se odehrávala na stejném místě, jako se nachází všichni zúčastnění, ale naopak vychází z rozporu mezi těmito dvěma fakty: pocitem účasti na aktuálně se realizující události a zároveň fyzickou distancí od ní, která je překonávána (technickým) médiem. „Charakter a míra distance se může lišit, ale toto napětí je tím, co mají všechny události označené jako živé (live) společné [...]“ (Auslander 2016: 296).<sup>49</sup> Autor tuto tenzi spatřuje i v divadelních představeních, u kterých ji nachází v nezbytné distanci diváků od herců a probíhajícího dění. Nemusí se tak jednat pouze o distanci fyzickou, ale i psychickou. „[Ž]ivost je zakoušení aktivního napojení na událost odehrávající se právě teď, ale někde jinde, ať už to je míle daleko či jen několik palců [...]. [Ž]ivé napojení působí dojmem, jako by mohlo distanci zrušit, což se ale nikdy nestane, jelikož živost, stejně jako divadlo, „se zakládá na distancování se““ (Auslander 2016: 298).

---

49 V současnosti je ještě podstatnější, že toto platí i pro tzv. *online liveness* či *group liveness*, jak je charakterizoval Nick Couldry: „sociální spolupřítomnost se pohybuje na škále od malých skupin v chatovacích místnostech po diváky obřích mezinárodních zpravodajských webů, to vše zprostředkováno internetem a související infrastrukturou. Častokrát se tato online živost prolíná s původními kategoriemi živosti, například když jsou internetové stránky propojené s televizními pořady jako Big Brother [...]“ (Couldry 2004: 356–7), respektive „„živost“ pohyblivých skupin přátel, kteří jsou v nepřetržitém kontaktu skrze své mobilní telefony, telefonáty a sms. [N]epřetržitá mediace skrze sdílený přístup ke komunikační infrastruktuře, jejíž vstupní body jsou v samotných mobilních telefonech (a díky tomu jsou neustále otevřené) je něčím novým. Dovoluje jednotlivcům i skupinám být neustále spolupřítomní navzdory tomu, že se pohybují na různých místech nezávisle na sobě“ (Couldry 2004: 357). Couldry stopuje vliv takto se rozvíjející živosti jakožto sociální kategorie na společnost a především stopuje transformaci, ke které tato mediace jí samé vede.

Tímto jeho výrokem se do jisté míry vracíme k Neznalovu tvrzení, které upřednostňovalo nezáznamovost s argumentem, že každé vnímání divadelního představení je do jisté míry mediované. Jak jsme měli možnost vidět, Auslanderovo pojetí toto jen potvrzuje. Charakterizuje ovšem živost na odlišném základě, a sice na dojmu napojení se na odehrávající se událost, která není uzavřená, ukončená. Nejedná se o termín vztahující se ke způsobu recepce, ale ke způsobu, jakým se recepce váže na ontologii díla. Jedná se o rozdíl mezi přímým přenosem přednášky a záznamem tohoto přenosu, probíhající sms konverzací k určitému tématu a našemu zpětnému čtení této konverzace. V tomto má živost k nezáznamovosti velmi blízko, dokonce bychom mohli říct, že se ve své podstatě dotýkají stejné množiny událostí, ovšem každý z termínů zdůrazňuje její jiný aspekt. Týkají se tak toho, co bychom mohli s ohledem na performativní obrat chápat jako událostní charakter vnímání divadelního představení, ale zároveň jako odmítnutí jisté naivity ve vnímání živosti jako nezprostředkovaného kontaktu. Oba tak jsou nutnou podmínkou divadelního média, ale ani jeden z nich se primárně netýká zpětnovazebnosti tohoto média.

## 2.4 Zpětnovazebnost jako charakteristika divadelního média

Již několikrát jsem se dotkl tvrzení, že divadelní představení není uzavřená struktura, finálně zformovaný znak (Etlík 1999: 6), ale naopak struktura otevřená, na niž se z důvodu specifické mediality představení podílí všichni zúčastnění. Viděli jsme, jak se tento nárok divadelního představení vztahuje k jeho živosti a nezáznamovosti., což ovšem nejsou charakteristiky, které by ho dostatečně odlišily od jiných uměleckých médií, i když se významně podílí na jeho specifitě. Tento nárok by ovšem mohla naplnit několikrát zmíněná zpětnovazebnost divadelního média. Podrobněji se jí u různých autorů věnoval Neznal (2020: 22–26), na kterého bych zde v jistých aspektech navázal. Podobně jako on bych se rád zastavil u poznámek Iva Osoloběho ohledně dynamiky tohoto jevu.

Osolobě (2002a: 98) tvrdí, že při divadelním představení je zřetelná jistá komplementarita dvou „kolektivních účastníků“, tedy herců a diváků<sup>50</sup> a dodává, že se nejedná o vztah symetrický, který by předpokládal dva rovnocenné partnery, ale o jistý typ komplementarity, při níž se obě strany na jednu stranu podmiňují (jsou pro sebe navzájem nezbytné) a na stranu druhou vytvářejí určitý hierarchický vztah.<sup>51</sup> Na první pohled by se chtělo říci, že herci jsou nadřazeni divákům, jelikož oni

50 Autor používá označení publikum, které evokuje homogenitu účastníků se diváků. Osobně se od tohoto způsobu uvažování odkláním, a tak i z důvodu konzistence svého textu užívám pojem divák/diváci.

51 Osolobě vychází z teorie komunikace a představení chápe jako typ komunikace odehrávající se mezi diváky a herci (viz např. Osolobě 2002a). Pro základní představu o této teorii, respektive o ustavování teorie komunikace jako disciplíny např. *Communication Theory as a Field* (Craig 1999) – ve kterém jsou shrnuty základní teze a otázky této teorie – a na něj navazující, aktualizující ho a rozšiřující *Communication Theory at the Center* (Cooren

jsou ti, kteří odehrávají průběh představení, určují jeho jednotlivé fáze, oni jsou ti, kteří vysílají k divákům určité zprávy, které mají dešifrovat, porozumět jim a na jejich základě interpretovat sdělované, odehrávající se představení. Tento vztah ovšem můžeme chápat i obráceně, jako podmíněný obrácenému typu komplementarity, či – pokud budeme předchozí typ vztahu považovat za jádro divadelní komunikace – jakési metakomplementaritě. Teprve ta umožňuje konstituci komplementarity divadelního představení a vychází tedy z nadřazení diváků hercům: diváci umožňují hercům komunikaci tím, že jsou ochotni a schopni je vnímat. Teprve díky divácké recepci se ustavuje vztah diváků a herců.

Jakým způsobem se tedy ona komplementarita v průběhu představení projevuje? Osolsobě nachází tři roviny semi-vzájemné komunikace, z nichž se skládá onen asymetrický, „limitní případ dialogu“, který je tvořen:

- „1) výlučně jednosměrnou komunikací divadelním představením;
- 2) jen občasnými v protisměru jdoucími zprávami (responzemi) publika; jako responze fungují většinou stereotypní konvencionální reakce (potlesk, výjimečně pískání, dupání, volání), a ovšem také základní emocionální projevy (smích, slzy) a bezděčné ‚přirozené znaky‘ nedostatečného zaujetí (kašlání, šeptání, šum, vrzání sedadel, chrastění sáčků);
- 3) stálým vzájemným opticko-akustickým kontaktem, přičemž zprávy typu 2 a 3 slouží účinkujícím jako korigující zpětná vazba“ (Osolsobě 2002a: 98–99).

Toto pojetí má několik problémů, jak ostatně upozorňuje Neznal (2020: 23), v tomto případě především to, že „divák figuruje pouze jako příjemce zprávy, na kterou určitým způsobem reaguje, nikoli jako její ‚spoluautor‘“. Pokusme se nyní toto tvrzení vzhledem k Osolsoběho návrhu rozvést.

První rovina komunikace je zde pojatá podle tradičního jednosměrného modelu, který předpokládá, že určitý typ zprávy je vybrán, transformován (hereckou hrou) do signálu a vyslán skrze komunikační kanál (divácké recepci) k příjemci zprávy (divákovi), který ho převede zpět do původní zprávy (viz Weaver 1964: 7). V tomto pojetí musí být divák schopen provést inverzní transmisi, aby byl schopen vysílané signály zachytit a převést zpět na původní zprávy. Musí k tomu mít adekvátní výbavu, kterou bychom mohli – pomineme-li smyslovou recepční výbavu – nazvat sdílené kulturní předpoklady. Díky nim bude divák nejen schopen signály převést na zprávy (znaky), ale i je adekvátně interpretovat, dobrat se jejich významům. Těmi se ovšem teorie komunikace již primárně nezabývá, věnuje se především způsobem přenosu signálů. Čemu se ovšem věnuje, je různá míra šumu, neplánovaného znečištění signálu, jeho znejasnění, narušení či

---

2012). V obou případech se autoři dotýkají otázek metakomunikace a způsobů a fází přenosu sdělení.

proměnění, jeho relativní entropii (Weaver 1964: 20). V tomto slova smyslu není možné ani jednosměrnou komunikaci chápat jako neproblematické předávání zamýšlené zprávy adresátovy, ale spíše jako určitou snahu o udržení určité akceptovatelné míry této entropie vzhledem k záměru dané komunikace. Představené pojetí bychom mohli aplikovat na jakákoli média, ovšem v případě těch aktivních je míra potenciální entropie výrazně vyšší. Touto optikou bychom pak mohli chápat formulace Osolsoběho rovin komunikace, které jsou všechny podmíněny touto první, snahou o úspěšnou komunikaci „připraveného obsahu“ herci divákům.

Druhá rovina komunikace se dle Osolsoběho odehrává v rovině responzí, což je předmětem – řekl bych adekvátní – Neznalovy kritiky. Pokud zpětné reakce diváků budeme chápat pouze jako responze, tedy signály (abychom ještě chvíli zůstali na poli teorie komunikace), které jsou závislé na jiných, předcházejících signálech, a mohou tedy vzniknout až jako reakce na ně. Tímto pojetím nejen že divákům nepřiznáváme možnost iniciovat určitou komunikační výměnu, ale dokonce jim ani nepřiznáváme možnost účastnit se dané komunikace plnohodnotně. Responze je totiž pouze odpovědí na zprávu a nikoli zprávou sama o sobě. Je jakýmsi jejím komentářem, který má omezený rejstřík potenciálních významů. Divákům dokonce ani není přiznána autorská svoboda při tvorbě těchto responzí. Jsou odkázáni na jejich ustavené konvenční podoby, jako jsou potlesk,<sup>52</sup> smích, odchod ze sálu apod. Kromě nich dále upozorňuje na skupinu bezděčných reakcí, které by se konvenčním reakcím vymykaly, ale které jsou stále pojímány jakožto závislé na původních dominujících signálech.

Třetí rovina komunikace by mohla naznačovat větší míru vzájemnosti, při níž jsou obě skupiny účastníků představení ve víceméně neustálém opticko-akustickém kontaktu. Na základě dříve řečeného o metakomplementaritě se můžeme domnívat, že toto posílení vzájemnosti je způsobeno přiznáním určité nadřazenosti divákům, respektive divácké opticko-akustické recepci, v jejímž rámci se ovšem i tento vzájemný kontakt stává nástrojem herců a slouží – společně s předchozí rovinou komunikace – jako korektiv jejich hry.

Ve svém důsledku tak toto pojetí přiznává divákům pouze možnost začít něco vnímat (jakožto divadelní představení, jak uvidíme dále), aby se tímto postojem odevzdali do pomyslných rukou herců a jejich hry. Vše, co se v takto ustaveném komunikačním procesu uděje, bude ze strany diváků pouze reakcí na jejich signály, a to reakcí tuto hru korigující a nikoli rozvíjející. Tímto způsobem bychom mohli chápat Neznalovu kritiku. Do jisté míry by se jednalo i o základ tvrzení, která označují určité podoby diváctví za pasivní, většinou proto, aby jiné mohly poté považovat za aktivní. V sekci 2.1 jsme při shrnování teoretických postřehů Otakara Zicha narazili na tento rozpor

---

52 Více o potlesku a jeho roli při divadelním představení v různých historických obdobích a kontextech viz (Kershaw 2001).

a označili ho za chybně pojatý. Otázkám pasivního a aktivního diváctví se věnuji v jiné části této práce,<sup>53</sup> a tak si nyní dovolím strohé konstatování, že každé diváctví je aktivní. Jedním z důvodů je právě zde sledovaná zpětnovazebnost, jak se pokusím dále doložit.

Domnívám se, že problematičnost Osolobého závěrů do jisté míry pramení z nešťastně formulované hierarchičnosti oněch dvou skupin osob, které se při představení setkávají. Na úrovni umožňující vznik divadelního představení nadřazuje diváky nad herce, když jim (a zdá se, že jen jim) dává autoritu ustavit tento vzájemný vztah. Jaksi implicitně ovšem předpokládá, že v takovém případě již herci o tento typ vnímání usilují, čímž opět diváky pomyslně předbíhají. Nejspíše bychom mohli uvažovat i o opačném směru, tedy o případě, kdy by divácký pohled inicioval herecký výkon, ale v takovém případě bychom se nejspíše nepohybovali v divadle jakožto uměleckém druhu, ale v prostoru teatralizace každodennosti. Pokud ovšem zůstaneme na poli divadelního představení, zdála by se tato hierarchizace nevyhnutelná. Vytváří dojem číhajících herců dychtících vskočit před diváky, aby u nich spustili typ vnímání, ve kterém budou recipovat jejich hru a tím je konstituovat jakožto hrající herce.<sup>54</sup> Osolobě si ale zároveň uvědomoval nenahraditelnou roli diváků, bez kterých by tato snaha neměla smysl, jelikož by nevzniklo potvrzení herců jakožto hrajících, a tak i jim nabídl určitý typ moci, nadřazenou metapozici, která tento typ vztahování se umožňuje.

Kdybychom ovšem tento typ hierarchického pojetí zpochybnili a tvrdili, že se nejedná o nadřazenost jedné či druhé pozice, ale o rovnocennou vzájemnost, že bez recipujícího diváka by nebylo hrajícího herce a že bez hrajícího herce by nemohl být recipující divák, zrovnoprávnili bychom jej a oprostili komplementaritu obou pozic od hierarchičnosti. Zůstali by ve vzájemně se podmiňujícím vztahu, ale netvrdili bychom, že jedna z pozic má dominantní postavení při nastolené komunikaci. Pokud bychom toto tvrzení chápali v rovině divadelní mediality a nikoli v rovině konkrétních zpráv, které jsou do tohoto vztahu přinášeny, mohli bychom přeformulovat i jednosměrné pojetí komunikace na pojetí obousměrné, zpětnovazební. Tento pohyb bychom mohli dále využít k reformulaci oné korigující zpětné vazby: pokud bychom tento výraz chtěli zachovat, mohli bychom tvrdit, že na jednu stranu herci vnímají diváky a jejich reakce, což koriguje

---

53 K této problematice více v úvodu ke kapitole 5 (*K divadelnímu diváctví*). Jako příklad tohoto uvažování můžeme chápat např. náhled Jacquese Ranciéra (2009: 128): „Být divákem znamená dívat se na podívanou. [...] Kdo se dívá na podívanou, zůstává nehybně sedět, neschopný zasáhnout. Být divákem znamená být pasivní. Divák je odříznut od [...] schopnosti jednat.“ Nutné je autorovi přiznat, že jeho uvažování je podmíněno politicko-etickým uvažováním a jeho pojetí diváka je tak do jisté míry obrazem určitého postoje. Na druhou stranu dále v textu volá po divákově emancipaci od této pozice, která mu má dopřát více rovnosti vůči hercům, takže i když považuje divadlo (vztah herců a diváků během představení) spíše za obecnější příměr našeho vztahu k umění a společnosti, je možné ho chápat i jako konkrétní rozbor ustavujících se vztahů mezi diváky a herci, což by mohlo ospravedlnit užití tohoto příkladu.

54 Specifickou podobu tento nárok může získávat ve chvíli, kdy začneme nad vztahem herce a diváka uvažovat jakožto nad funkcemi, které se realizují v divadelním aktu (tomto vzájemném vztahu, více viz sekce 5.1 *Divák jako funkce*), a dále v momentě, když bychom připustili, že se mohou realizovat v jedné a téže lidské bytosti.

(ovlivňuje ať již na vědomé či podvědomé bázi) jejich hru a zároveň, že diváci vnímají herce/hrající herce,<sup>55</sup> a na základě toho korigují (opět vědomě či podvědomě) svou diváckou recepci, respektive korigují recepci ustavujícího se divadelního díla. Dokonce bychom mohli tvrdit, že tímto způsobem není korigována pouze divácká recepce, ale i jejich chování, případně jednání. Tímto způsobem bychom mohli dosáhnout jisté rovnocennosti obou zapojených skupin osob při divadelním představení.

## 2.5 Mnohovazebnost jako charakteristika divadelního média

Předchozím závěrem jsme se dostali k možnému pojetí rovnocenných skupin osob, které se během představení vzájemně vnímají a skrze jejichž spolupráci divadelní představení vzniká. Nastíněný způsob uvažování ovšem jaksi implicitně počítá s tím, že se průběhu představení účastní dvě skupiny osob, které jsou do jisté míry homogenní, a že se vnímají pouze navzájem. Zpětnovazebnost divadelního média se ovšem nerealizuje pouze na této (i když většinou dominantní) ose herec/i – divák/ci, ale probíhá i uvnitř takto ustavených skupin. Vzájemně se vnímají jak hrající herci (díky tomu na sebe mohou během představení reagovat, navazovat svou hereckou akci na akce předcházející či souběžné, předjímat je atp.), tak i diváci mezi sebou navzájem. Společně s tím vnímání probíhá i na intrapersonální úrovni, díky čemuž herci vnímají vlastní hru (a tedy i svou postavu) a stejně tak diváci vnímají sami sebe, svou přítomnost na divadelním představení.<sup>56</sup> Zohledněním všech těchto vazeb bychom dostali nejen požadavku na rovnocennost, ale i na plnou symetričnost vzájemných vztahů, které se v průběhu představení ustavují.

V tuto chvíli nemluvím o tom, které z těchto vazeb se podílí na vědomé konstituci uměleckého díla a které jsou z ní vyňaté, respektive do ní vstupují spíše podvědomě, jako okolnosti či šumy tohoto vnímání. Vždy ale bude platit, že divadelní představení vzniká až jako výsledek tohoto komplexu vnímání na všech zmíněných úrovních a skrze všechny zmíněné ustavující se vztahy. Nabízí se tedy otázka, zda by nebylo vhodnější při uvažování o divadelním médiu nahradit zpětnovazebnost, která přeci jen evokuje určitou binární dynamiku, spíše mnohovazebností, jež poukazuje na tuto komplexní síť vzájemných vztahů. Nejpřesnější by mohla být dokonce

---

55 K této problematice se více vracím v sekci 4.2.1 (*Neviditelný herec*).

56 Pro srovnání viz Etlík (1999: 5): „Pojem vnímání v divadle ovšem nelze zužovat pouze na tuto záměrnou a řekněme diváckou recepci divadelního znaku [...]. Jednak herec sám vnímá své dílo, svou postavu (Otakar Zich by řekl vnitřně hmatově), a vnímá kromě ostatních divadelních znaků také své herecké partnery.“ i Osolsobě (2002a: 99): „Komunikačním spojením jeviště-hlediště se ovšem komunikační vazby diváka nevyčerpávají. Neméně trvalý komunikační kontakt máme i se svými spoludiváky“. Jak můžeme vidět, každý z autorů klade důraz na jiné aspekty této přidružené vnímavosti, ale o její alespoň částečné přítomnosti vědí a mluví o ní již Zich.

kombinace těchto akcentů, tedy zpětnovazebná mnohovazebnost, jež zdůrazňuje všechny zmíněné směry vzájemnosti, vnímavosti i reaktivnosti.

Mnohovazebnost bychom mohli chápat jako určitý odkaz na koncept rhizomů či rhizomatického uspořádání, jak ho představili Deleuze a Guattari (2010). V jejich uvažování se jedná o strukturní síť vzájemně propojených a podmíněných vazeb, které jsou neustále v pohybu, navazují se a rekonfigurují se v závislosti na aktuálně probíhajících akcích a reakcích. Takovéto uvažování dává důraz na decentralizaci celé sítě a oslabuje možnost předpokladu určitého průběhu, pevné podoby pozic jednotlivých zúčastněných i výsledného významu. V tom má blízko k požadavku Fischer-Lichte na událostní charakter představení,<sup>57</sup> jehož hlavní rys stanovuje právě jako vzájemné spolupůsobení všech zúčastněných na průběh představení. Podobně toto usouvztažňování chápe i Etlík (1999: 22): „Důraz je kladen především na vzájemné prodlívání, na společné pobývání herců a diváků v divadelním prostoru, na *soubytí*. [...] Divák tu [...] je přímým svědkem hry, buď jako partner a přímý účastník společného hledání tohoto tvaru, a nebo tu prostě pobývá s druhými lidmi a je mu s nimi dobře [...].“<sup>58</sup> Vidíme, že i zde je důraz kladen na soubytí, vzájemnost všech zúčastněných, a že bytí divákem je charakterizováno jako partnerský vztah s herci, a nebo přímo jako členství ve formující se kolektivu spoluúčastníků.

Takovýto náhled na divadelní představení se může zdát až jakousi snahou o utopistické uspořádání lidské vzájemnosti,<sup>59</sup> naznačující vznik jakési dočasné autonomní zóny (Bey 2004). I když se o tento cíl mohou některé inscenace pokoušet, v obecné rovině o tyto aspekty nejde. Jedná se především o snahu poukázat na neodmyslitelnou podstatu divadelního média (a s ní úzce související jeho materialitu, jak uvidíme později), která byla do jisté míry zastřena dřívějším teoretickým důrazem na sémiotiku, záměrnost či komunikaci. Tyto přístupy kladou důraz pouze na určité aspekty divadelního představení, díky čemuž vznikají tvrzení, jako jsme viděli u Osolsoběho, která ovšem spíše popisují určitou praxi užívání tohoto média, a nikoli jeho vlastní charakter či potlačený potenciál. Snažím se zde říci, že mediální podstata divadelního představení je latentně přítomná při jakékoli realizaci tohoto média, ale různé inscenace kladou důraz na různé její aspekty. Díky tomu můžeme hovořit o aktuálně převažující a kulturně ustálené formě této zpětnovazebnosti, která do jisté míry zvykově limituje například možnosti participace diváků během představení.

---

57 „[V] ohnisku zájmu je to, co se odehrává mezi účastníky. Přitom je zjevně důležitější nepředvídatelný průběh toho, co se děje, než toto dění samo a než významy, které mu lze většinou až později přikládat. To, že se něco děje, i to, jak se to děje, se týká všech, kdo jsou na představení zúčastnění, třebaže veskrze odlišným způsobem a různou měrou“ (Fischer-Lichte a Roselt 2005: 148; pro srov. Fischer-Lichte 2011: 48–49 i jinde).

58 Etlík toto pronáší v kontextu rozlišování noetické (tvarové) a ontologické roviny divadelního představení, k čemuž se dostaneme později (viz sekce 4.2.2 *Zakoušející divák*). V tento moment můžeme jeho postřehy vztáhnout k vzájemnosti účastníků události bez toho, abychom tuto událost dále charakterizovali a rozlišovali, která rovina vnímání bude převažovat.

59 Pro kontext viz např. (Noble 2009).



Divadelní představení je umělý útvar, díky čemuž ono pospolitě pobývání jistým způsobem formuje, ale jeho ontologický základ je právě v něm, i když se v rámci takto se ustavující sítě vazeb, postupně vznikajícího divadelního představení, nerealizují všechny potenciální napojení, či jsou konkrétním způsobem průběhem představení formované, zvýznamňované či potlačované.

Příměr s rhizomem otevírá možnost vnímat potencialitu mnohovazebnosti ustavujících se vztahů v její šíři, jako určitý model, který se konkrétně realizuje vždy jen v určité podobě, či je samotnou formou setkání (inscenací) určitým způsobem formován. Během frontálního představení v prostoru kukátkového divadla se bude na první pohled zdát, že kontakt mezi účastníky je realizován především skrze vzájemnou zpětnovazebnost, tedy skrze dominující výměnu mezi prostorem pro dívání se a prostorem pro hru (Etlík 1999: 5). Vzájemné vazby především mezi diváky jsou do jisté míry potlačeny, odehrávají se především v subtilní rovině, což je podpořené i jejich usazením, ztlumením světla v části prostoru, ve které se nacházejí apod. Příkladem by zde mohla být inscenace *Král Lear* Jana Nebeského,<sup>60</sup> při které byla popisovaná forma uplatněna. Jednotlivá představení vyvolávala u diváků častokrát potřebu zareagovat na ně, většinou nesouhlasně, a to prostředky překračující rámec očekávaných reakcí.<sup>61</sup> Poměrně časté tak byly například teatrální odchody ze sálu a práskání dveřmi, někdy doprovázené nesouhlasnými komentáři určenými jak účinkujícím, tak i ostatním divákům. Osobně jsem zažil snahu vymezit se vůči inscenaci postupně se zintenzivňujícím rozhovorem dvou divaček. Dovolím si tvrdit, že jejich postupně se formujícím cílem bylo vytvořit jakousi alternativu probíhajícímu hereckému dění tím, že svůj rozhovor, jehož obsahem byla negativní kritika probíhajícího dění, stále více zhlasiťovaly. Postupně se k nim přidávali další diváci, někteří proto, aby dámy umlčeli, jiní proto, aby s nimi souhlasili. Tato krátká debata v hledišti nevedla k přerušení hereckých akcí, a již vůbec ne k přerušení představení, ale stala se jeho součástí, a to bez ohledu na to, zda bychom ji označili za součást inscenace či nikoli. V takovou chvíli tak někteří diváci mohli dále více pozornosti věnovat hercům a jen minimum těmto paralelním diváckým akcím, jiní se naopak mohli více zaměřit na ně, další více na reakce dalších diváků atp. Dříve usměrněná pozornost centrální hereckou akcí doprovázená jen mimovolnými podněty od dalších zúčastněných se během chvíle proměnila a zviditelnila do té doby neakcentované množství potenciálních vzájemných vazeb. Podobně, předpokládám, probíhalo vnímání u herců, kteří vzniklou situaci museli zaznamenat, určitým způsobem na ni zareagovat (záměrně si ji nevšímat) a zároveň si mezi sebou tento způsob vypořádání se s ní nějakým

---

60 *Král Lear*, Národní divadlo, premiéra 10. 11. 2011, režie Jan Nebeský. Soubor pozitivních i odmítavých reakcí shromáždila redakce Divadelních novin na svých stránkách (Hulec a redakce 2011).

61 Očekávaných vzhledem ke zvolené formě a ustáleného způsobu chování diváků při ní. Nakolik jistá míra provokace diváků s cílem vyvolat tyto reakce mohla být záměrem tvůrců nechávám stranou.

způsobem naznačit, domluvit se na něm. Po chvíli se celá situace opět uklidnila a vše pokračovalo dále.

Podobným způsobem můžeme chápat i formát tentokrát o něco odlišný, jako tomu bylo např. při představení inscenace *Good Sherry*.<sup>62</sup> V tomto případě představení probíhalo v arénovitě uspořádaném prostoru, během něhož diváci seděli taktéž na svých místech, ale v sálu zůstalo po dobu představení rozsvíceno, takže každý z diváků měl možnost pozorovat kohokoli z ostatních. Představení spočívalo v krátkých rozhovorech účinkující s náhodně vybranými diváky, rozhovorech většinou značně příkrých, vyvádějících je z rovnováhy či se je snažících nachytat na nepřesnostech v jejich odpovědích. Herečka procházela mezi diváky, vybírala si mezi nimi své další cíle, někdy je zvala k usazení v centrálním prostoru arény, kde s nimi dále komunikovala. Významnou součástí představení tak bylo nejen vnímání herečky, ale také dalších diváků, jejich reakcí, odpovědí i způsobů, jakými například přebírali od herečky iniciativu. Součástí sledování ostatních diváků nebylo pouze vnímání těch, kteří zrovna byli zapojeni do některé ze scén, ale i těch, kteří těmto scénám přihlíželi, či věnovali pozornost něčemu jinému. Spolu s tím bylo významnou součástí – alespoň pro mě, i když předpokládám, že většina ostatních diváků to pociťovala podobně – také vnímání sebe sama, a to jak vlastních reakcí, tak i vztahování se k probíhajícímu dění a pocitům, které ve mně vyvolávaly. Pokud jsem se například rozesmál při scéně, v níž herečka svými otázkami dostala do úzkých jiného diváka, vnitřně jsem zároveň refleктоval důvody, které vedly k tomu, že se směji a zároveň jsem si uvědomoval problematičnost dění, které tuto reakci způsobilo, tedy že můj smích pramení z ponižování jiného člověka. Velmi zřetelně jsem pociťoval úlevu, když kolem mě herečka prošla, přičemž se na mě na chvíli zahleděla, ale nakonec si pro svou další scénu vybrala někoho jiného. Pociťování vlastní pozice v rámci probíhajícího představení tak bylo implicitně tematizované, stejně jako naše vnímání ostatních diváků, jehož součástí bylo i neodlučitelné vědomí toho, že stejně jako pozoruji já je, tak pozorují oni mě – což herečka neopomíjela komentovat a obratně využívat při navazování vztahu s novými diváky.

Posledním příkladem nám může být inscenace *Die Erscheinungen der Marta Rubin*<sup>63</sup> dánsko-rakouské skupiny Signa, konkrétně její uvedení na Berlinen Theatertreffen v roce 2008. Jednalo se o formu performativní instalace – jak svou tvorbu skupina nazývá –, která trvala nepřetržitě devět dní v prostoru haly bývalého železničního depa v Schöneberger Südgelände, uvnitř níž skupina postavila fiktivní pohraniční městečko tvořené cca dvaceti budovami a obývané zhruba padesáti postavami. Průběh představení probíhal formou improvizace všech herců na základě vytvořeného

62 Podrobněji se jí věnuji v sekci 5.1.2 (*Expirace divácké funkce*). *Good Sherry*, Ann Liv Young a Sophiensæle, premiéra 9. 11. 2018, režie Ann Liv Young.

63 *Die Erscheinungen der Marta Rubin (The Ruby Town Oracle)*. Signa, premiéra 13. 10. 2007, režie Signa a Arthur Köstler. O inscenaci jsem psal více viz (Brychta 2014c: 56–59).

charakteru postavy, její fiktivní minulosti a vazby na postavy ostatní. Diváci do prostoru vstupovali jakožto turisté, kterým bylo umožněno jinak izolované místo navštívit a mohli v něm pobývat nepřetržitě až tři dny. Cílem tvůrců nebylo odehrát před diváky určité scény, ale spíše v nich vzbudit zvědavost a chuť seznamovat se s postavami, povídat si s nimi, zapojovat se do chodu města a skrze tyto akce se postupně dozvídat o minulosti místa i jednotlivých postav, navazovat s nimi vztahy a obecně se situovat do fikčního světa,<sup>64</sup> snad se s ním i částečně identifikovat.<sup>65</sup> Vzájemná síť vztahů se v tomto případě zviditelňuje snad nejvíce, dokonce se do jisté míry ruší i implicitní vůdčí role herců. Divák se může svobodně pohybovat po decentralizovaném prostoru, sledovat, či přesněji zapojovat se do libovolných situací, které již nemusejí být nijak napojené na původní herce, ale mohou je diváci realizovat i mezi sebou. Do jisté míry přestává být podstatné, s kým a jakým způsobem budu v průběhu představení interagovat, jelikož všichni zúčastnění se nejen podílejí na jeho průběhu, ale zároveň se podílejí i na konstrukci a udržování postupně budovaného a do jisté míry sdíleného fikčního světa.

Domnívám se, že se jedná o příklad, který stále ještě při zachování divadelního rámcování (stále se jednalo o realizaci určité inscenace) záměrně využíval a na různých úrovních tematizoval právě mnohovazebnost divadelního média. Oproti předchozímu příkladu byly více akcentované vazby mezi diváky i jejich vztahování se k nim samým, tedy vzájemné spoluhraní mezi diváky bylo plnohodnotnou součástí představení a stejně tak i jejich vztahování se k vlastní pozici během představení, způsobu zapojování se, vyhledávání významotvorných scén či aktivní snaha o posouvání určitých tématických či příběhových linií. Snižoval se taktéž důraz, který inscenace klade na odlišnost pozic herců a diváků, takže se průběhu scén mohl plnohodnotně účastnit kdokoli z přítomných, a stejně tak ji mohl kdokoli pozorovat, recipovat, jelikož byl umenšen odlišný způsob vztahování se herců ke svým hereckých partnerům a divákům. Jelikož herci nevěděli, jakým způsobem budou další herci na průběh situace reagovat, či vůbec netušili, jakou situaci s nimi jejich kolega bude chtít rozehrát, museli k nim přistupovat s větší mírou otevřenosti, obezřetnosti a značné míry improvizace, aby vznikající interakce významotvorně rozvíjely průběh představení. Oproti divákům mohli počítat se sdílenou znalostí inscenace, tak jim ovšem v tomto představení nedávala příliš pevná vodítka pro jejich hru. Tím se jejich vzájemné spoluhraní přiblížilo spoluhraní s diváky, které běžněji akcentuje odlišné typy výměn. Nejednalo se o důsledné zrušení rozdílu mezi nimi, ale o přesun důrazů. Nyní jsem se dopustil určité nepřesnosti, jelikož uvažování o odlišných typech znalostí různých účastníků představení již nepatří do uvažování o charakteristice mediálního

64 Fikční svět zde používám ve smyslu světa vznikajícího skrze vzájemné impulsy a reakce na ně všemi zúčastněnými v jejich myslích. Vycházím z pojetí Lubomíra Doležela (2003; 1997), pro srovnání fiktivních a fikčních světů např. (Sládek 2004).

65 Příkladem reflexe diváckého přístupu k představení může být průběžná reportáž Kita Bakera (2013). Náhled na formu inscenace a průběh představení např. i rozhovor s tvůrčí a režijní dvojicí viz (Groot Nibbelink 2010).

kontaktu. Ovlivňuje ovšem způsob a typ vnímání, který sobě navzájem jednotliví účastníci věnují, a z tohoto hlediska mi připadá přípustné ho zde zmínit, tedy jako okolnost ovlivňující intenzitu jednotlivých vazeb sledovaných kontaktů.<sup>66</sup>

Všechny zde uvedené příklady měly za cíl poukázat na latentní mnohovazebnost kontaktu, který divadelní médium nabízí, tady na osách mezi diváky a herci, uvnitř obou skupin mezi všemi jednotlivci i uvnitř u každého jednotlivce. Tato síť je latentní jen do jisté míry, jelikož vnímání všemi vytyčenými směry na podvědomé či netematizované úrovni probíhá u všech účastníků neustále. Přesnější by tak bylo uvažovat o jednotlivých vazbách jako o stále probíhajících, lišících se jen v momentální intenzitě (krátkodobé vstupy při *Králi Learovi*), tematizovanosti (přímé upozorňování na ně herečkou v *Good Sherry*) či významotvornosti (jednotlivé situace vznikající na základě kýmkoli iniciovaných scén v *The Ruby Town Oracle*). Nepoukazování na některé z nich, či jejich zvykové utlumení, neznamená, že nemohou být kýmkoli z účastníků kdykoli zesíleny a kterýmkoli z uvedených způsobů zahrnuty do průběhu představení. V tomto je tato mnohovazebnost skutečně systémem „acentrickým, nehierarchickým a neoznačujícím, [...] definovaným jediné a pouze cirkulací stavů. [S]pojuje jakýkoliv bod s kterýmkoliv jiným, [n]jetvoří ho jednotky, ale dimenze, nebo spíše pohyblivé směry“ (Deleuze a Guattari 2010: 31). Zvláště patrné je toto pojetí v případě *The Ruby Town Oracle*, kde byla převládající konvence průběhu představení potlačena, díky čemuž se způsob realizace vzájemných vtaů musel průběhem představení teprve ustavovat a průběžně vyjednávat.<sup>67</sup>

Pokud uvažujeme o mnohovazebnosti jako síti vzájemných vztahů, které se – podobně jako rhizom – neustále ustavují, proměňují a nemají žádný pevný bod či pozici, mohli bychom tuto sekci zakončit poukazem k podobnému způsobu uvažování nad mnohovazebností, a sice teorií aktérů-sítí (ANT) Bruno Latoura.<sup>68</sup> Jak autor podotýká, nejedná se o teorii, ale o způsob uvažování nad konstrukcí sociální,<sup>69</sup> tedy o jakýsi typ – i když Latour toto slovo odmítá – metodologie (Latour 2005: 17), která zohledňuje „procesualitu, cirkularitu a vztahovost před stabilitou a esencialismem“

---

66 Spolu s tím – jak uvidíme v sekci 5.1 (*Divák jako funkce*) – bude třeba toto intuitivní uvažování o hercích a divácích zpřesnit a lépe pojmenovat, co to být hercem či divákem znamená.

67 Podrobněji viz šestá kapitola knihy *Nomadic Theatre* (Groot Nibbeling 2019b: 141–166), která se této inscenaci věnuje právě z pohledu uvažování opírající se o koncept rhizomu.

68 V originále Actor Network Theory (či varianty se spojovníky), zkráceně ANT, více např. (Latour 2005), její základy např. (Latour 1996). Při české podobě překladu ANT se přikláním k argumentům, které jsou představené v úvodu výboru z jeho textů (viz Stöckelová 2016: 7, pozn. 1). Tento překlad zdůrazňuje podvojnou ontologii hybridního aktéra-sítě a nikoli mylnou představu sítě složené z aktérů (Stöckelová a Brož 2015: 8, pozn. 2).

69 V tomto se vymezuje vůči do jisté míry podobné snaze Ervinga Goffmana formulované například v jeho *Frame Analysis* (1986) když prohlašuje, že se jedná o protikladné formy. Rámec či rámování (jak uvidíme v sekci 4.3 *Představení jako rámcovaná skutečnost*) je dle něj nástroj umožňující určité vymezení, tedy ohraničení něčeho, abychom to jako takové mohli vnímat, kdežto vlastností sítě je „dislokovat simultánnost, proximitu i osobnost“ (Latour 1996: 231), tedy zaměřovat se na vzájemné vazby a nikoli jednotlivé její prvky. V tomto se podobá rhizomu, který „[n]emá začátek ani konec, ale vždy střed, z toho roste a rozlévá se“ (Deleuze a Guattari 2010: 31).

(Stöckelová 2016: 10).<sup>70</sup> Cílem ANT je především popisovat vzájemné vztahy, sociální interakce<sup>71</sup> a v jejich důsledku vznikající „technické fabrikace společnosti“ (Latour 2016a: 137). Výrazným přínosem ANT je snaha o změnu měřítka tak, aby bylo možné do uvažování zahrnout i tzv. nelidské aktéry, tedy jak materiální, tak organizační techniky. Tento záměr vychází z uvažování nad vzájemnou provázaností aktérů-sítí, respektive jejich nutnou podmíněností: „[T]o, co charakterizuje lidské bytosti, není vznik sociální, ale oklika, překlad, ohýbání průběhu každého jednání do čím dál tím komplikovanějších (ale nikoli nutně komplexnějších) technických dispozitivů“ (Latour 2016a: 137). Lidskou bytost tak nemůžeme bez ne-lidských aktérů myslet, jelikož budeme-li ji považovat za výsledek jednotlivých interakcí, musíme zkoumat okolnosti a průběh těchto interakcí, kterými jsou právě oni. Zároveň s tím ANT vychází z přesvědčení, že není možné, aby se během interakcí událo něco, co by již někde jinde v dané síti neexistovalo, respektive připouští nanejvýš nepatrné odchylky či inovace (Latour 1996: 231). Díky tomu není aktér primárním autorem konkrétní akce, ale pouze její součástí; vychází z ní a zároveň se na ní podílí (Latour 1996: 237), a podobně i společnost není předem existujícím pozadím, na jehož základě by docházelo k inovacím, realizovalo by se naše chápání světa, či by umožňovalo určité akce, ale „souborem konkrétních vztahů, které tyto inovace [chápání světa či akce] nově ustavují“ (Latour 2016b: 147), čímž je i umožňují. Tímto způsobem uvažování se ANT odklání od pojetí kauzality ve smyslu přímých návazností příčin a důsledků, respektive od racionalistického diskurzu vnímajícího rozdíl mezi silou a příčinou, tedy uvažování v určitých doménách (Latour 2016b: 149) a ustavuje komplexní – já bych řekl mnohovazebnou – heterogenní síť (Stöckelová a Brož 2015), ve které má každý z aktérů vyrovnaný podíl, jelikož žádná ze situací není izolovaná od situací ostatních.

Toto kusé a nutně zjednodušující shrnutí ANT zde uvádím jako určitou formu upozornění, že do sítě vazeb tvořících divadelní představení vstupují další aktéři, kterým jsem se zde příliš nevěnoval. Pro další promyšlení mnohovazebnosti divadelního představení by mohlo být přínosné zahrnout kromě herců a diváků například i tzv. třetí účastníky představení – tedy ty, kteří nejsou primárně ani herci ani diváky, ale i tak se na jeho průběhu podílí<sup>72</sup> – nejrůznějším způsobem akcentované

70 V teatrologii – alespoň co mi je známo – není příliš rozšířená. Dobrým příkladem její aplikace by mohlo být zkoumání anglického divadla 18. století Davida Worralla (2013), kde autor oceňuje homogenitu sociálního prostředí, na které se tato analýza dá vhodněji aplikovat, než na současnou více atomizovanou dobu, či z českého prostředí nejbližší divadelní analýze rozbor dočasné sítě ustavující se během larpu *Sto roků samoty* (Komasová 2017).

71 Sociální interakce je dle Latoura minimálně od vydání *The Presentation Self in Everyday Life* Ervinga Goffmana (1999) v roce 1956 charakterizovaná několika konstitutivními rysy: alespoň dvěma aktéry, kteří jsou fyzicky spolupřítomni (což by byla podmínka interakce tváří v tvář (Goffman 1999: 21), pro srovnání a rozvedení viz (Goffman 1982)); kteří se k sobě vztahují takovým způsobem, jež umožňuje (a ustavuje) akt komunikace; a chování každého z nich se musí proměňovat s ohledem na chování druhého tak, že se objevují nečekané, dříve nepřítomné prvky chování (Latour 1996: 229).

72 Jednalo by se nejčastěji o nejrůznější technické a servisní profese či další účastníky, kteří primárně nezaujmají ani hereckou, ani diváckou funkci. Označení třetí účastníci uvádím s odkazem na příspěvek *Triadický model účastníků představení* Martina Bernátka předneseném na prvním ročníku Teatrologické konference v roce 2017 v Praze. Jedná

technologie,<sup>73</sup> jednotlivé předměty (a to nejen ty, které se ho účastní jako součást scénografie či rekvizit), architekturu formující prostor představení, diskurzivní struktury umožňující a ve svém důsledku tvořící jeho průběh i okolnosti,<sup>74</sup> a pravděpodobně mnoho dalších.

Podobné typy postřehů, i když pocházející z jiného teoretického základu, můžeme nalézt u Jana Mukařovského (2007d: 399) když říká: „Nositeli akcí a reakcí nejsou jen herci, ale scéna jako celek. Jako vše v divadle je ve stálém pohybu i hranice mezi hercem a neživou věcí: ve chvíli prudkého napětí je ‚činitelem‘ mnohem spíše revolver, kterým míří osoba dramatu na protivníka, než herec, který osobu představuje; i dekorace se mohou stát herci a herec naopak dekorací.“ či „Mohutným činitelem pohybu [...] je světlo, jež formuje jevištní prostor, zdůrazňuje herce nebo jej naopak nechává mizet, dotváří jeho kostým, vytváří promítáním dekoraci, nebo konečně, upoutávajíc divákovu pozornost k proměnám své barvy a intenzity i bloudíc jevištěm jako paprsek reflektoru, přejímá úlohu nositele akce“ (Mukařovský 2007e: 419). V těchto úvahách se odkazuje na studie *Člověk a předmět na divadle* Jiřího Veltruského (1940) či *Pohyb divadelního znaku* Jindřicha Honzla (1940).<sup>75</sup> Chápat takto naznačenou podobnost doslovně by vedlo k teoretickému pochybení, jelikož všichni zmínění autoři považovali tyto pohyby za pohyby sémiotické, znakové, kdežto u Latoura se nejedná o významy, které určité jevy (předměty či zmíněné světlo) nabývají, ale o jejich prosté aktérství, kterým spolukonstituují a zároveň podmiňují danou mnohovazebnou síť.

Naznačeným způsobem by bylo možné rozvinout i uvažování o divadelních složkách či komponentech. Opět například Mukařovský (2007d: 397) volá po tom, aby teorie divadla „pojetí divadla jako souboru nehmotných vztahů učinila metodou i cílem svého zkoumání: výčet složek sám o sobě je mrtvý seznam.“ Systematickým mapováním složek se poté zabývali např. Pokorný (1946: 14–15) či Kouřil (1945: 33), přičemž oba je pojímají jako latentně obsažené v každém divadelním díle a za podstatné považují jejich vzájemné vztahy (Kouřil 1945: 51). Později jejich uchopení přeformuloval Pavlovský (2004: 257–259) s ohledem na rozlišení inscenace a představení, díky čemuž se zaměřil na složky, které jsou vnímatelné diváky během představení (tedy divadelní pohyb, prostor, zvuk a světlo). Tento přístup dále zpřesnil Etlík (2006), který navrhuje nahradit

---

se o aluzi na termín třetí pohlaví užívaný například v kulturologii a historii (viz např. Herdt 1993), přičemž toto triadické pojetí je dlouhodobě zpochybňováno jako stále příliš zužující a přehlížející podstatné rozdíly mezi jednotlivými podobami pohlaví a genderu (např. Holmes 2004).

73 Lehce jsem se tohoto tématu dotkl v sekci věnované živosti (2.3), kde bychom například při užití technik live cinema mohli hovořit o jejich výrazném podílu na celém představení, dobrým příkladem mohou být i prostředky postspektakulární divadelní praxe (Jiříčka 2015: 261–298). Stejnou závažnost by ovšem pro metodu ANT mělo užití jakýchkoli technologií (typu mikroportu, reproduktoru, ze kterého zní hudba apod.), které většinou nejsou vnímány příliš významotvorně, ale stávají se součástí mediality divadelního představení.

74 Některým z nich se budu věnovat v sekci 4.3 (*Představení jako rámcovaná skutečnost*). Neodmyslitelnou součástí by bylo esenciální povědomí o existenci interakčního rámce označeného za divadelní představení, jistá míra předporozumění jeho ustavení a průběhu, s tím souvisejícím módům chování i způsobům recepce, dále jeho vztahování ke kulturnímu, historickému i sociálnímu kontextu, a to jak na úrovni zakoušeného průběhu, tak na úrovni média i jeho širších souvislostí a způsobu začlenění. Některé naznačené kontexty viz např. (Edelman et al. 2017).

75 Přičemž se všichni zmínění odvolávají na *Estetiku dramatického umění* Otakara Zicha (1987).

slovo složka termínem komponent, jelikož s sebou nese sémantické významy evokující složenost z jednotlivých prvků či uměleckých druhů, zatímco divadelní představení – jak se ostatně snažíme v celém tomto oddílu ukázat – se skládá ze vzájemně se podmiňujících a tedy neoddělitelných či nerozložitelných komponent (Etlík 2006: 20–21).<sup>76</sup> V tomto bychom je mohli chápat podobně jako síť v ANT.

Takovýto typ rozborů by ovšem již překročil záběr této práce a výše uvedené bych zde ponechal jako lehké naznačení případného dalšího směru. Mnohovazebnost, stejně jako zpětnovazebnost, je dalším charakteristickým rysem divadelního média a tato mnohovazebnost se nemusí realizovat pouze ve vzájemných vztazích mezi zúčastněnými osobami, ale i skrze ustavující se síť širokého spektra aktérů. Já se ve svém výkladu budu ovšem dále držet především tohoto užšího pojetí.

---

76 Podrobně se tématu složek věnuje např. (Zavadil 2012).

### 3 K divadelní materialitě

Prozatím jsem nabídl charakteristiku mediality divadla jako živého, nezaznamenaného, zpětnovazebního i mnohovazebního kontaktu všech zúčastněných na divadelním představení. Pokud bychom živost chápali v Auslanderově duchu jako vždy nutně mediovaný kontakt, stále bychom tímto způsobem mohli charakterizovat značné množství médií. Jak ovšem tušíme, podstatným rysem divadelního představení je tělesná spolupřítomnost jeho účastníků, jistý druh nezprostředkovanosti jejich vzájemných a zpětnovazebních kontaktů. Pokusím se tvrdit, že tato nezprostředkovanost (což neznamená nemediovanost) vychází ze specifické materiality divadelního představení, tedy z již zmíněné fyzické přítomnosti.

Zároveň bych tento prostor rád využil k jisté paralele vůči Zichově *Estetice*. Aniž bych si přál rozpoutávat debatu o tom, kdo má prvenství ve snaze ustavit divadelní vědu jako samostatný obor a vymanit tak uvažování o divadle z uvažování o dramatickém textu, zdá se adekvátní zmínit tyto emancipační snahy i na německém území. Výraznou postavou by v tomto ohledu byl Erikou Fischer-Lichte hojně citovaný Max Herrmann (1865–1942) a jeho odkaz, který byl do jisté míry pozapomenut a jenž autorka znovu dostala do popředí německé teatrologie (Fischer-Lichte a Roselt 2005: 154, pozn. 8). Z něho kromě jiného vychází i základní teze její *Estetiky performativity* (2011: 38–50).<sup>77</sup> Pro začátek bych se nechal Fischer-Lichte inspirovat a krátce nahlédl na kontext přelomu 19. a 20. století v Evropě a impulsům především ze zámořských kolonií, které měly stále větší vliv na evropské umění. Podnětné mi připadá, jakým způsobem Fischer-Lichte v tomto pohybu historických avantgard nachází jistý základ pro později se více rozvíjející uvažování o kultuře jakožto o neustále se uskutečňovaném performativu. Mým cílem není podat historicky vyčerpávající ani lineární výklad, ale spíše naznačit několik potenciálně inspirativních paralel, které by se nám mohly s dalšími tvrzeními volně propojovat.

---

<sup>77</sup> Tyto teze týkající se základního náhledu na představení Fischer-Lichte uvádí v mnoha svých textech. Já zde budu vycházet především z *From Text to Performance* (1999), *Přitažlivosti okamžiku* napsané společně s Jensem Roseltem (2005), již zmiňované *Estetiky performativity* (2011) i zpětného ohlednutí *Čím je představení v kultuře performancí?* (2009), ve kterém některá svá stanoviska již reviduje. Většina tvrzení se v určité podobě nachází ve všech zmíněných textech, a jelikož mým cílem není mezi nimi sledovat drobné nuance, budu odkazovat pouze k pro danou zmínku nejrelevantnějšímu zdroji, a nikoli ke všem textům. Také se nebudu příliš věnovat polemickému porovnání obou koncepcí (řekněme zichovsko-etlíkovské a herrmannovsko-fischer-lichteovské), které se věnoval Neznal jak ve své vydané disertaci (2020: 51–73), tak ve svém dřívějším textu, který v ní do jisté míry zhodnocuje (Neznal 2013).



### 3.1 Emancipace divadla podruhé: Materiálně-mediální náhled Maxe Herrmanna v počátcích německé divadelní vědy

Moderní evropská kultura se na konci 19. století chápala jako kultura založená na textu, přičemž svou reprezentaci viděla v textech a výtvarných uměleckých dílech či architektuře (Fischer-Lichte 1999: 169). Oproti tomu prezentace mimoevropských kultur probíhala především formou představení, jak můžeme například vidět na téměř cirkusové prezentaci černých obyvatel kolonií v Německu začátku 20. století (Skwirblies 2017: 137–150), ve způsobu představování kolonizovaných kultur během Pařížské koloniální výstavy roku 1931 (Morton 2000: 70–95), či ve způsobu orientalizace striptýzových vystoupení, při nichž bylo podporováno vnímání mimoevropských žen jako exotických, tajemných a sexuálně náruživých (Shteir 2004: 35, 41 i dále).<sup>78</sup> Na tento volný výčet Fischer-Lichte uplatňuje postkoloniální perspektivou a tvrdí, že způsob, jakým byly mimoevropské kultury zobrazované, by bylo možné charakterizovat jakožto zdůrazňování Jiného, že byly „vystavené našemu [evropskému] kontrolujícímu pohledu“<sup>79</sup> (Fischer-Lichte 1999: 170). Byly tak prezentované – do jisté míry záměrně – jakožto nesystematické, nezakulturněné, což bylo podávané jako výsledek jejich nezakotvenosti v textualitě. Místo toho byl posilován dojem, že jsou kulturně založené v jakési přirozené pospolitosti a zvykovosti. Tím se lišily od civilizovaných Evropanů, kteří tímto teatralizováním určitých aspektů daných kultur ospravedlňovali kolonizační nárok a svou snahu je zkulturnit. Podobně i evropské divadlo bylo chápáno jako vysoké umění a tedy vycházející z literatury, kdežto scénická umění mimoevropských kultur tento důraz na slovo a literaturu postrádala, a jako taková byla i prezentovaná (Fischer-Lichte 1999: 170). Zintenzivněnou prezentací umění těchto kultur ovšem zároveň docházelo k silnější mezikulturní výměně, vzájemnému ovlivňování a zpochybňování stávajících pozic. V Evropě se začaly objevovat názory, že divadelní umění nemusí být podmíněno textem, a spolu s nimi i snahy o praktické uplatnění tohoto hlediska.

Dobrým příkladem může být reflexe vystoupení balijských herců a tanečníků na *Pařížské koloniální výstavě* v roce 1931 od Antonina Artauda (1994: 59–76), který na základě tohoto zážitku prohlásí: „Divadlo z Bali bylo pro nás objevem fyzické a neliterární koncepce divadla – koncepce, kde se stává nezávisle na psaném textu divadlem vše, co se děje na scéně, zatímco divadlo, jak je chápeme za Západě, je podmíněno a ohraničeno textem“ (Artaud 1994: 77).<sup>80</sup> Artaud tak ve stejném

78 Pro srovnání obecnější charakteristika striptýzových vystoupení zaměřená na vytváření pocitu tajemna, nedostupnosti a ohrožení viz (Barthes 2004).

79 Koncept Jiného jako určitý modus vztahování se k odlišným kulturám viz např. (Hall 2013: 62–63); ke konceptu gaze či (podmíněného) pohledu u Lacana a Foucaulta a jeho aplikace v kulturologickém či uměnovědném uvažování viz např. (Krips 2010), pro srovnání (Sturken a Cartwright 2009: 108–143).

80 Pro srovnání (Clancy 1985).

roce, kdy se výstava konala, dochází k zásadnímu požadavku, a sice k přenesení důrazu v evropském chápání divadla na samotný průběh představení, na jeho bytí, a tím i vzájemné bytí jeho účastníků (viz Kopecký 1994: 56–61 i dále). Podobné názory bychom mohli nalézt u Edwarda Gordona Craiga, Vsevolada Mejercholda, Alexandra Tairova, Vassily Kandinského, Lothara Schreyera a dalších (Fischer-Lichte 1999: 169).<sup>81</sup> V tomto hledání možností divadla jakožto autonomního uměleckého druhu můžeme vidět jistý celoevropský trend, který bývá označován jako první či velká divadelní reforma,<sup>82</sup> a zároveň, jak upozorňuje Fischer-Lichte (1999: 172), je ho možné chápat jako reakci divadla na počínající celospolečenský performativní obrat. Jeho projevy autorka nachází ve vzniku nejrůznějších spolků a sdružení, které vedou k organizaci společného volného času a nejrůznějším formám osobního i společenského rozvoje. Tyto aktivity využívají různé formy teatralizace k manifestaci jistých kulturních postojů, určitého rozložení moci a prezentace určitých ideologií.<sup>83</sup>

Podobný posun se odehrával i v divadle: „Zatímco od konce 18. století se pozornost zaměřovala na dramatické postavy na scéně a jejich vzájemnou komunikaci, od této doby [začátku 20. století] se začíná přenášet na vzájemný vztah jeviště a hlediště“ (Fischer-Lichte 1995: 99). Fischer-Lichte (1995: 103) ho nazývá reteatralizací divadla a dává ho do souvislosti s důrazem na vzájemnou spolupřítomnost diváků a herců v jednom prostoru, na jejich fyzické spolubytí, které poté chápe jako esenciální materialitu divadla. Tu popisuje na příkladu inscenace Maxe Reinhardta *Sumurun*,<sup>84</sup> která byla inspirována postupy japonského divadla kabuki. Reinhardt se rozhodl narušit duální scénický prostor a využil hanamichi (cestu květů, molo protínající prostor pro diváky a spojující hlavní scénu se zákulisím (Kalvodová 1975: 268–269)), aby více propojil herce s diváky a zároveň tím docílil jisté decentralizace prostoru pro hru. Jak Fischer-Lichte (1995: 100–102) dokládá skrze citace dobových recenzí, důraz na zakoušení fyzického prostoru, těl herců a barev, tedy toho, co souhrnně označila za materialitu představení, byl značný a na tehdejší dobu překvapivý.<sup>85</sup>

81 Pro srovnání Braulich (1969: 128), který dává tento odklon od psaného textu do souvislosti se začátkem „optického vnímání světa“, jehož důsledkem je, že „[u]važování a dorozumění prostřednictvím slyšeného a psaného slova ustupovalo do pozadí“ (1969: 127).

82 Více k první a druhé divadelní reformě (Braun 1993), jejímu průběhu ve Francii (Hyvnar 1996), jejímu průběhu a dopadu na herectví a tím i na režii (Hyvnar 2000), pro srovnání např. (Pilátová 2009: 275–319 i jinde).

83 Jako příklady uvádí *Wandervogelbewegung* (Tažní ptáci, mládežnické hnutí částečně podobné trampingu, ale s větším důrazem na nacionalismus), *Lebensreformbewegung* (Reforma života, hnutí propagující návrat k přírodě, zdravou životosprávu, uvolněnou sexualitu apod., blízké budoucímu hnutí hippie), *Körperkulturbewegung* (hnutí zaměřující se na rozvoj zdravého těla a propagující pravidelná cvičení, podobné našemu Sokolu) či znovuoobnovení Olympijských her v roce 1896 (Fischer-Lichte 1999: 172). Zařadit bychom mezi ně mohli i např. českého Sokola, viz (Konývková 2018).

84 *Sumurun*. Kammerspiele, Berlín, premiéra 24. 4. 1910, režie Max Reinhardt. Inscenace měla značný úspěch, soubor s ní hostoval v Londýně (Coliseum, únor 1911), New Yorku (Casino Theatre, leden 1912) a Paříži (Vaudeville Theatre, květen 1912). Skrze tato hostování si Reinhardt vybudovat celosvětové renomé a získal prostředky na své další projekty (Esslin 1977: 11; Braulich 1969: 120–121).

85 Důraz na materialitu nachází především ve třech bodech: 1) v důrazu na rytmickou strukturu představení, již jsou jednotlivé disparátní scény podřízené, 2) v převažujícím ne-znakovém způsobu ukazování materiality především

Performativní obrat v divadle vedoucí k jeho teatralizaci ovšem spatřuje již v ideji lidového divadla George Fuchse a Petera Behrense, kteří ho chápali jako všeobecnou slavnost či festival, čímž ovlivnili i Reinharta (Fischer-Lichte 2005b: 46–48).<sup>86</sup> Na *Sumurun* tak můžeme nahlížet jako na začátek jeho snahy učinit z divadelního představení – po vzoru středověkých či antických divadelních událostí – celospolečenskou, či alespoň co nejvíce lidovou událost, jako tomu bylo v jeho následujících inscenacích *Král Oedipus* (1910) či *Oresteia* (1911) uváděné v Cirkusu Schumann v Berlíně, a především v jeho nejspíše nejslavnější inscenaci *Mirákulum* uvedené v londýnské Olympia Hall<sup>87</sup> (Braulich 1969: 131–135).

V tomto zaměření na lidové divadlo odkazující na divadelní projevy středověku a raného novověku bychom mohli nalézt paralelu s Herrmannem, původně literárním vědcem, zaměřujícím se právě na středověké a renesanční divadlo, který v roce 1923 zakládá první samostatnou katedru divadelních studií na Berlínské univerzitě (dnešní Humboldtově). Vzhledem k předmětu svého zkoumání dochází k podobnému závěru jako Zich, totiž že se divadlo nemůže zakládat na dramatickém textu a slově obecně, jelikož zvláště středověké divadlo nejen že po sobě mnoho textů nezanechalo, ale vcelku prokazatelně se bez nich do značné míry i obešlo (viz např. Kopecký 1989; Poláčková 2018). Díky tomu Herrmann odděluje drama od divadla („drama je umělecká kreace jednotlivce založená na slově, divadlo je výsledek diváků a těch, kteří mu slouží“ (Fischer-Lichte 1999: 169)) a zaměřuje se na zkoumání představení, na jeho událostní povahu („[u]dálost je představení – představení je událostí“ (Fischer-Lichte 1999: 171)). Jak poznamenává Zdeněk Srna (1970: 51–53), aby mohl divadelní vědu tímto způsobem definovat, musel ji jednak vymezit vůči historii dramatu a jednak ustavit nový předmět jejího zájmu mimo literaturu. Tím se stala „materialita a specificita divadla, s jeho vlastním způsobem komunikace a podmínek pro vnímání“ (Fischer-Lichte 1999: 169), jinými slovy „divadelní obecnstvo stejně jako jeviště, herectví a režie“ (Srna 1970: 53). Jak tvrdí sám Herrmann:

„Původní smysl divadla [...] spočívá v tom, že divadlo bylo sociální hrou, – hrou všech pro všechny. Hrou, v níž jsou všichni účastníky – účastníky i diváky. [...] Publikum je zúčastněno jako souhrající faktor. Publikum je takřikajíc tvůrcem divadelního umění.

---

hereckých těl (více k tématu v sekci 4.2 *Představení jako duální vnímání*) a 3) v prostorové realizaci skrze hanamichi, jenž umožňovala decentralizované rozmístění hereckých akcí, přičemž divák si musel vybírat, čemu bude věnovat svou pozornost (Fischer-Lichte 1995: 102).

86 Ani oni pochopitelně nestáli mimo kontext divadelního vývoje a navazovali, tedy především Fuchs, na Friedricha Nietzscheho, jehož byl žákem, i na příbuznou ideu propagovanou Richardem Wagnerem (Fischer-Lichte 2005b: 46–47).

87 *Mirákulum*. Max Reinhardt a Olympia Hall, Londýn, premiéra 23. prosince 1911, režie Max Reinhardt. „Diváci této divadelní podívané v Olympia Hall neseděli už v hledišti divadla, nýbrž na lavicích v chrámových lodích a jako více nebo méně zbožní věřící se účastnili křesťanské bohoslužby a zázraku, který jim umožnil během tří hodin delší a zábavný výlet do hemžení středověkého světa. K totální iluzi prožití skutečnosti chybělo jen to, aby diváci, podobně jako představitelé, byli oblečeni ve středověkých oděvech“ (Braulich 1969: 131).

Divadelní svátek ostatně vytváří publikum složené z tolika dílčích představitelů, že ke ztrátě jako základního sociálního charakteru nemůže dojít. Kolem divadla vždy existuje sociální obec. Tento aspekt nesmí divadelní věda zanedbávat“ (Herrmann 1981: 19; cit. dle Fischer-Lichte a Roselt 2005: 147–148).

Divadlo se tak stává „specifickým uměním sociálního charakteru“ (Srna 1970: 53), a jelikož se v té době žádná akademická disciplína nevěnovala evropské kultuře jakožto představení, mohla tuto roli dle Fischer-Lichte (1999: 172) naplnit nově se ustavující divadelní věda, která chápala divadlo jako „performativní umění ve stále se více performativně projevující kultuře“.

Podobný závěr naznačuje název jedné z podkapitol Neznalovy (2020: 58) vydané disertace *Východiska a zdroje: Max Herrmann jako předchůdce performančních studií a Otakar Zich jako předzvěst sémiotiky a teorie komunikace*, v níž se ovšem takto formulovaný názor příliš nerozvádí a samotný text se věnuje jiným aspektům obou koncepcí. Považovat Herrmannův náhled za základ evropsky pojatých ‚performance studies‘, respektive šířeji chápaných divadelních studií, by stálo za detailnější rozbor, při kterém by bylo dobré vzít v potaz odlišný vývoj tohoto oboru v USA (i jeho různé směry) a specifika jeho případné evropské (německé) podoby. Určitý vhled nabízí např. předmluva Marvinu Carlsona (2008) k anglickému vydání *Estetiky performativity*, kde ji zasazuje do kontextu různých proudů performance studies v USA a upozorňuje především americké čtenáře, že je ji třeba chápat s ohledem na rozdílné pojetí divadelního umění v obou regionech: zjednodušeně řečeno, v Německu, potažmo ve většině Evropy, je divadlo součástí kulturního korpusu a má silnou kulturní tradici i postavení, kdežto v USA se jedná o minoritní kulturní projev, chápaný jako jeden z projevů kulturního průmyslu a nemající celospolečenský dosah. Spolu s tím byla divadelní věda založená Herrmannem už od svého začátku zaměřená na divadelní představení a nikoli na studium literatury, tedy nahlížela na divadlo jako na sociální událost. Díky tomu nedošlo nikdy k rozpojení studia divadelnosti od divadelních studií, jako tomu bylo ve Spojených státech, kde bylo divadlo chápáno především jako projev literatury (dramatu), vůči čemuž se v šedesátých letech vymezily tzv. performance studies, které vznikly jako nový obor kulturologického zkoumání společnosti a kulturních projevů skrze perspektivu performativity a performance, tedy optikou představení v širším slova smyslu. Z těchto důvodů se v USA staly dominantním oborem pro analýzu kultury jakožto odehrávané a hrané skutečnosti ‚performance studies‘, kdežto v Evropě tuto roli mohou plnit ‚theatre studies‘ (více viz Carlson 2008).

V jistém kontrastu s tím stojí ovšem fakt, že se Herrmann i přes tato svá prohlášení nevěnoval tehdejší divadelní praxi, ale snažil se zůstat věrný historickým projevům divadla. Fischer-Lichte nachází důvod v dobovém kontextu akademické humanitní praxe v Německu, která byla založena

na hermeneutickém zkoumání starších (především hmotných) kulturních projevů. Jelikož ovšem mnoho vodítek, ze kterých by mohl rekonstruovat historická představení, neexistovalo, obrátil svou pozornost na zkoumání a rekonstrukci jejich prostorových podmínek. Tento přístup dle Fischer-Lichte přetrvával až do šedesátých let 20. století, kdy se začala rozvíjet analýza představení jako nový nástroj zkoumání (Fischer-Lichte 1999: 173).<sup>88</sup> Z tohoto důvodu ovšem sám Herrmann svůj vlastní cíl příliš nerozvinul.

### 3.2 Modality představení v uvažování Eriky Fischer-Lichte: Prosakující materialita

O jeho rozvinutí se pokouší Fischer-Lichte,<sup>89</sup> přičemž formuluje základní modality divadelního představení. V Herrmannově koncepci identifikuje jeho specifickou materiálnost, mediálnost a estetičnost, které poté upřesňuje s ohledem na jejich aplikaci pro oblast performančního umění. Za tu považuje rozšířenou skupinu divadelních projevů, které by obsahovaly i výtvarné akce (performance art). V tomto postupuje odlišně než Richard Schechner, který ve svých performance studies nadřadil pojem performance všem performativním kulturním projevům a podřadil mu nejen umělecká představení či příbuzné projekty, ale i performance kulturní (Schechner 2006: 1–27).<sup>90</sup> Naopak Fischer-Lichte (2005: 151–152) odlišuje performanční umění (jako širší skupinu uměleckých projevů zahrnující i divadlo) od kulturních performancí a odvolává se na tradici německých teatrologů věnujících se právě studiu veřejných kulturních projevů a konkrétně na tento termín zavedený a rozvíjený Miltnem Singerem (1959: xiii; respektive 1955: 26–28) a jeho následovníky (viz Shepherd 2016: 42–46).<sup>91</sup> Dále v textu budu na jednotlivé modality nahlížet v kombinované perspektivě Herrmannova vymezení a jejich následného rozvinutí Fischer-Lichte.

*Materiálnost* představení charakterizuje především v rozporu s tradičnějšími uměleckými druhy jako neexistenci fixních hmotných artefaktů (divadelní představení není například sochou či jiným hmotným dílem) a nachází ji v těle herců, v pohybu prostorem a v prostoru samém. Toto konstatování by se zdálo srozumitelné, kdyby zároveň nedodávala, že „prostorovost, tělesnost [a]

88 Více k analýze představení např. kapitola *Stav výzkumu* v knize Patrice Pavise *Analýza divadelního představení* (2020: 24–60), k srovnání předmětů zkoumání v divadelních a performančních studiích viz (Pavis 2010).

89 V této sekci cituji nejvíce ze společného textu Fischer-Lichte a Jense Roselta *Přitažlivost okamžiku* (2005), ale i tak užívám singuláru a výroky připisuji autorce, jelikož se jedná o závěry, které naznačuje ve svých předcházejících pracích, a dále je rozpracovává ve své *Estetice performativity*, která vyšla o tři roky později. Chápu je tedy jako její průběžně formulovaný názor.

90 Situace s performance studies v USA není jednotná, jak dokládá např. (Shepherd 2016: 137–183) či (Carlson 2008), pro srovnání (Hlavica 2008: 13–51).

91 Pro srovnání pojetí Jeffry C. Alexandera (Alexander et al. 2006: 32) „Kulturní performance je společenský proces, kterým aktéři, jednotlivě nebo v součinnosti, zobrazují před druhými význam vlastní sociální situace. Význam může a nemusí být tím, ke kterému sami subjektivně přilínají; je to význam, jemuž dle jejich vědomého či nevědomého přání mají ostatní věřit“ (cit. dle Konývkové 2018: 13, pozn. 13).

zvukovost se zde může ustavit a být zakusitelná jen skrze užití příslušných materiálů v divadelním procesu, tím, že jsou provedeny“ (Fischer-Lichte a Roselt 2005: 147). Zde najednou naznačuje, že materiálnost představení není materiálností jeho materiálů (jak je identifikovala), ale že se vytváří až jejich užitím. Tento nárok by dával smysl v případě, že bychom mluvili o podmínkách, za kterých budeme nějaký materiál chápat jakožto součást divadelního představení. Pokud by ovšem bylo cílem pojmenovat materiální podstatu divadla, zdá se, že vlastně jeho materialitu do jisté míry, a jaksí paradoxně, dematerializuje, podmiňuje ji jeho mediálností. V tomto kruhu zůstává i později, když materiálnost identifikuje jako prostorovost, tělesnost a zvukovost,<sup>92</sup> aby opět dodala, že se utváří performativně (Fischer-Lichte 2011: 108), čímž jí znovu upře její ontologický statut. Spolu s tím tuto dematerializovanou materiálnost nahlíží sémiotickou perspektivou: „Materiály, s nimiž se při performanci pracuje, jsou užívány ve své fenomenální ‚takovosti‘, a nikoli jako znaky, jež mají zprostředkovávat významy“ (Fischer-Lichte a Roselt 2005: 149). Tím ovšem nejen že předjímá, jakým způsobem budou užití prvky představení vnímány (v tomto bych se přiklonil k názoru, že není v moci autora – zde tedy herců – zajistit, jak bude jeho výtvor vnímán),<sup>93</sup> ale opět klade důraz především na užití materiálnosti než na ni samotnou.

*Mediálnost* představení vnímá v podobném duchu, jako jsem se ji pokoušel dosud charakterizovat, tedy především skrze vzájemný vztah herců a diváků, jejich podmíněné zapojování do průběhu představení a jejich fyzickou spolupřítomnost. Poslední požadavek jsem zatím tímto způsobem neformuloval, a jak uvidíme dále, spíše bych ho navrhol chápát jako důsledek později nabídnutého revidovaného chápání materiality divadelního média. Jelikož medialitu chápu jako určující – a ve své podstatě konstituující – princip divadelního představení, nevnímám v jejím pojetí Fischer-Lichte žádné zásadní rozpory, a jak uvidíme dále, navrhol bych některé charakteristiky, které přiřazuje k jiným modalitám, vztáhnout spíše k ní.

*Estetičnost* charakterizuje opětovným důrazem na událostní povahu představení a s ní souvisejícím důrazem na jeho průběh a aktivní zapojování se do něho. K tomu ovšem dodává: „To, co konstituuje představení, jsou v prostoru jednající těla – těla herců, jež se pohybují v prostoru a prostorem, a těla diváků, která tělesně zakoušejí, resp. vycitíují prostorové dimenze svého společného okolí stejně jako zvláštní atmosféru všemi sdíleného prostoru a jež tělesně reagují na

92 Později k nim přidává i časovost, podrobněji viz 4. kapitola *Estetiky performativity* (Fischer-Lichte 2011: 107–198).

93 Viz např. metafora Rolanda Barthesa o smrti autora, při níž „zrození čtenáře musí být zapláceno smrtí Autora“ (2006: 77), což je třeba chápat jako „odmítnutí konceptu konečného smyslu“, jak upozorňuje Petr A. Bílek (2006: 73). Podobně uvažuje i Umberto Eco (2015: 65), když prohlašuje, že každé umělecké dílo lze „interpretovat tisíci různými způsoby, aniž by byla jakkoli dotčena jeho neopakovatelná jedinečnost“ či Jan Mukařovský (2007f: 165): „[...] hmotné dílo, jakmile vyšlo z rukou původcových, stává se čímsi veřejným, co každý může chápat a vykládati svým způsobem.“ V její formulaci je nešťastná orientace na původce zacházející s materiály, čímž se přiklání k zohlednění intence tvůrčích subjektů, avšak tím opomíjí zde naznačený fakt, že ti nemohou garantovat určitý způsob vnímání, v tomto případě ontologický (fenomenální) místo noetického (sémiotického). Nad ním mají plnou kontrolu až recipienti, diváci.

fyzickou přítomnost herců“ (Fischer-Lichte a Roselt 2005: 148). V tento moment přestává být jasné, v čem se estetičnost představení liší od jeho mediálnosti, jelikož se zdá, že se jedná o charakteristiku mediálnosti jinými – přesnějšími – slovy. Určitým vodítkem by mohla být poznámka, že estetická zkušenost je díky takto vymezené estetičnosti tělesně-mentální (Fischer-Lichte a Roselt 2005: 148). Není zde již ovšem dále specifikováno, v čem by se lišila od zkušenosti s jinými uměleckými médii, jelikož jakákoli recepce (estetická zkušenost) je z pohledu recipienta psychofyzická. Tímto specifikem by mohla být zpětnovazebnost divadelního média, ale i tu bych navrhoval chápat spíše jako rys mediality. Na jiném místě tvrdí, že „[u]mělecký charakter – estetičnost – nenáleží představení na základě vzniklého díla, ale probíhající události“ (Fischer-Lichte 2011: 48), což vede k nejasnostem ohledně toho, zda autorka nemísí událostní povahu recepčního aktu diváka – který je vždy časový, viz např. (Zuska 2001: 29–31) – se specifickou nehmotnou povahou artefaktu divadelního díla – tj. inscenace, viz (Etlík 2006: 22–24) –, jehož existenci autorka popírá, respektive ji staví do opozice k událostní povaze představení.<sup>94</sup>

Zdá se, že estetičností autorka míní specifické okolnosti recepce představení, což můžeme vysledovat spíše z náznaků, než z jasné formulace tohoto stanoviska. Pokud bychom estetičnost chápali tímto způsobem, mohli bychom ji hledat ve specifických rysech mediální zkušenosti diváka, kterými by mohla být především možnost spolupodílet se na průběhu představení, což autorka opakovaně naznačuje poukazy k spolupřítomnosti, případně oscilací mezi estetickou a etickou rovinou vnímání. Zvláště toto vymezení nepovažuji za příliš šťastné, jelikož když autorka tvrdí, že konkrétní průběh představení vyžaduje od diváka rozhodnutí, „zda zachová vzhledem k tomu, co vnímá, estetický postoj, anebo sám začne na základě etickým motivů jednat“ (Fischer-Lichte a Roselt 2005: 150), vymezuje tyto kategorie binárně jako vzájemně se vylučující. Tím v důsledku říká, že pokud divák začne jednat eticky, zruší svou spoluúčast na probíhajícím představení jako na určitým způsobem vymezené sociální interakci (vymezené jako např. divadelní představení) a založí jiný typ interakce (např. záchrana Abramovič při akci *Tomášovi rty*, viz dále), tedy jinými slovy, že představení – alespoň z pohledu vlastní recepce – zruší. Osobně se domnívám, že právě díky opakovaně zdůrazňované událostní povaze představení takováto akce představení neruší, ale naopak dále rozvíjí jeho průběh. Pokud jsou všichni přítomní spoluúčastníky představení, může do něho kdokoli jakkoli zasahovat. Jinou otázkou poté je, jaká jsou konkrétní pravidla té které inscenace, průběhu toho kterého představení, jelikož ta budou významným způsobem spoluurčovat,

---

94 Domnívám se, že se jedná rozpor, který se jí nedaří v *Estetice performativity* překonat. Na jednu stranu vymezuje estetiku díla od estetiky události, a na stranu druhou tvrdí, že vnímá rozdíl mezi inscenací a představením, aby se poté jasnějšímu vymezení inscenace vyhnula a mluvila především o inscenování (Fischer-Lichte 2011: 261–275), což vnímám jako jistou snahu ‚zudálostnit‘ koncept inscenace. Více o tomto tématu viz sekce 5.2.1 (*Divák ve vztahu k představení a inscenaci*). Pro srovnání i (Fischer-Lichte 2005a: 132), kde explicitně říká, že inscenaci chápe jako „uvádění na scénu“, jako proces „užívání znaků v produkci“.

zda bude konkrétní akce spíše začleněna do vnímaného představení jako jeho součást, či se z něho bude vydělovat a různým způsobem ho rušit. Zdá se tedy, že odpovědí na specifickou estetičnost by mohla být samotná ontologie divadelního díla, možnost divácké participace na ustavování jeho konkrétní podoby. Tímto způsobem ji ovšem Fischer-Lichte neformuluje. Samostatnou otázkou by v takovém případě zůstalo, zda by takto uvažovaná estetičnost nebyla až důsledkem mediality divadelního díla, s čímž by souvisely další otázky především po přínosu takto formulované modalitě a po unikátnosti takto pojmenovaných rysů představení.

Specifickou kategorií zůstává *sémiotičnost*, kterou Fischer-Lichte u Herrmanna nenachází, jelikož je spojována s reprezentací, jíž se příliš nezabýval (Fischer-Lichte a Roselt 2005: 148), ale kterou autorka nechce opominout a přidává ji jako samostatnou čtvrtou modalitu. Chápe ji jako určitou škálu či sílu, jež může být posilována (např. v činohře či třeba v divadle nó) či naopak redukována (např. v akčním umění), a to za účelem „otvírání různých sémantických polí, což vede k rozšiřování nabídky významových podnětů“ (Fischer-Lichte a Roselt 2005: 150–151). Recepce probíhajícího dění je tak v případě redukce otevřená větší šíří možných interpretací, asociací či vzpomínek. Význam je emergentní, vzniká na základě „autopoiesis zpětnovazební smyčky“ (Fischer-Lichte 2011: 238), tedy jinými slovy rodí se ze zpětnovazebnosti a na základě mnohovazebnosti divadelní mediality představení. Tím není řečeno nic jiného, než co jsem již poznamenal před chvílí, tedy že považovat určité významy za předzjednané je do značné míry problematické, jelikož recipient má vždy absolutní svobodu ve své interpretaci. Ta je na druhou stranu směřovaná konkrétním uspořádáním prvků díla, jež ji mají navést předpokládaným směrem. O to se struktura díla může pokoušet, ovšem nikdy nemůžeme mít jistotu, že v tom bude úspěšná.<sup>95</sup> Autorka opakovaně zdůrazňuje tuto emergentnost vyplývající z událostní povahy představení, jako kdyby jiné typy umělecké recepce probíhaly odlišně, s čímž se neztotožňuji. Naopak to, co bych považoval pro divadelní médium za specifické, tedy onu zpětnovazebnost, zmiňuje na různých místech s různou mírou důrazu. Takovéto nejasnosti pravděpodobně pramení z její snahy odmítnout v divadelním umění ideu díla, což ovšem není nezbytně nutné a spíše to vede ke zmíněným zmatkům.

Spolu se *sémiotičností* přichází i s pojmem *performativnosti*, který s ní usouvztažňuje, čímž dochází ke specifické dualitě divadelního představení: „Mluví-li se v teatrologii o performativnosti

---

95 Zde by se hodilo upozornit na jisté metodologické odlišnosti dvou teoretických koncepcí, které se v tuto chvíli setkávají a jak na ně upozorňuje Jaroslav Etlík (2019) ve své studii *Dvě tradice v jedné*. České teoretické myšlení o divadle do značné míry spojuje odkaz strukturalistického uvažování, které se zabývá především uspořádáním díla a odkaz Zichův a jeho pokračovatelů, kteří kladou důraz především na recepci daného díla, na kontakt díla s divákem. Zdá se, že Fischer-Lichte zde mluví o výstavbě díla a má námitka pramení z recepčního náhledu. S ohledem na dříve odkazované autory, kteří vcelku jednoznačně dokládají, že bez ohledu na konkrétní výstavbu díla je recepce diváků vždy svobodná, považuji svou poznámku za oprávněnou.



a sémiotičnosti představení, neoznačují se tím dva odlišné jevy, nýbrž vždy určitý aspekt jednoho a téhož procesu“ (Fischer-Lichte a Roselt 2005: 153). Oba jevy se nevylučují, ale naopak jistým způsobem doplňují, fungují současně. Sémiotičnost postihuje tvorbu významů, které mohou vznikat jak na znakové, tak i performativní rovině. Její součástí je tedy vždy i performativ jako materiální základ představení. Z druhé strany performativní rovina představení je v jejím náhledu vždy do jisté míry sémiotická, jinak by nebyla – jak autorka podotýká – vůbec vnímatelná. Vzápětí si však do jisté míry odporuje, když tvrdí, že toto vnímání probíhá především s důrazem na smyslové kvality vnímaného a nikoli s ohledem na významy, které by vyvolávalo:

„[E]merze má za následek zdánlivě paradoxní proces: [n]a jednu stranu se [...] vynořující se prvky jeví jako desémantizované, diváci je vnímají v jejich specifické materiálnosti a nepovažují je za nositele významu; nespojují je s ostatními prvky ani s jinými kontexty. V tomto smyslu zůstávají neznakové, nevýznamové. [...] Na druhou stranu jsou to právě tyto [...] ve své materiálnosti vnímané emerzní fenomény, jež ve vnímajících subjektech vyvolávají celou řadu asociací, představ, myšlenek, vzpomínek a pocitů [...]“ (Fischer-Lichte 2011: 202),

či podobně při reflexi scénických postupů užívaných Mejercholdem:

„Zatímco aktéři měli rezignovat na snahu zprostředkovávat publiku významy a věnovat svou energii spíše smyslovosti a materiálnosti, bylo na každém jednotlivé divákovi, aby s ohledem na tuto materiálnost utvářel nové významy, a stával se tak jejich strůjcem“ (Fischer-Lichte 2011: 201).

Podobným způsobem v dřívějším textu rozlišuje referenční (později označenou za sémiotickou) a performativní funkci, přičemž tvrdí, že se obě podílí na průběhu divadelního představení a mohou nabývat různé váhy. V případě převažující performativní funkce identifikuje dvě hlavní tendence praktického uplatnění: 1) intenzifikaci performativity na úkor referenčnosti (příkladem jí je tvorba Roberta Wilsona, Jana Gabreho či Heinerja Goebbelse, přičemž upozorňuje na jejich zázemí ve výtvarném umění, respektive v případě Goebbelse v umění hudebním) a 2) reflexi performativity pomocí divadelního představení, tedy poukazováním na napětí a rozpory mezi těmito dvěma principy (příklady nachází v tvorbě Tadeusze Kantora, Petera Zadeka, Klause Michaela Grübera či Franka Castorfa) (Fischer-Lichte 1999: 174–175). Kupříkladu na principu silně zpomaleného pohybu ve Wilsonových inscenacích tvrdí, že tělesnost a prostorovost gest je poukazem na jejich

materialitu, která nebude diváky vnímána sémioticky, ale právě jen jako určitý pohyb ve své kvalitě a provedení.

Performativnost tak pro ni je jakýmsi poukazováním na materiálnost určitých prvků účastníků se představení (lidských či ne-lidských), které jsou ukazovány jako takové, se snahou co nejvíce neutralizovat jejich znakovost. V tomto bychom ji mohli chápat jako ostenzi Iva Osolsoběho (2002b), jako „specifický případ bezznakového“ (Etlík 1999: 8) znaku, jelikož ostenze „doprovází znak, prostupuje ze znaku, a tudíž sděluje za znakem a emanuje význam“ (Neznal 2020: 76). Vzájemný vztah sémiotičnosti a performativnosti se do jisté míry přibližuje rozlišení sémiotické a ne-sémiotické, respektive noetické a ontologické roviny představení u Jaroslava Etlíka (1999; Neznal 2020; Součková 2015), které taktéž upozorňuje na dualitu divadelního představení. Fischer-Lichte ovšem více akcentuje to, co jsem připodobnil k ostenzi, tedy poukaz na možné významy plynoucí z ukazování materiálů, kdežto Etlíkovo rozlišení klade důraz na snahu se z noetiky vyvázat (více viz sekce 4.2.2 *Zakoušející divák*). Lehce odlišnou perspektivu zaujímá Fischer-Lichte (2009: 15–16) v pozdějším textu, kde znovu dochází k proměně termínů a píše o fenomenálních a sémiotických tělech. Těmto termínům se budu více věnovat později. Odhlédneme-li nyní od debaty o tvorbě významů, mohli bychom se vrátit k původně sledovanému tématu, a sice materialitě divadelního představení. Jak jsme mohli vidět v citacích z *Estetiky performativity*, Fischer-Lichte sice performativnost jako termín částečně upozaďuje a klade místo něho důraz na materialitu, se kterou ovšem performativnost implicitně spojuje. Podívejme se nyní více na tuto problematiku.

### **3.3 Mezi divadlem a performance: Nejednoznačná materialita**

Pokud bychom se nyní vrátili k Herrmannovi a jím naznačenému pojetí materiality divadelního představení, mohli bychom materialitu chápat jako fyzické spolubytí všech účastníků. Herrmann hovoří, podobně jako Zich, i o kreativní aktivitě diváka, jenž je realizovaná skrze „skryté opětovné prožívání a stínové dotváření hereckého výkonu, tedy v recepci, která je zprostředkována spíše pociťováním těla než zrakem, v tajném puzení provádět stejné pohyby a v hrdle tvořit stejné znění hlasu“ (Herrmann 1930: 153; cit. podle Fischer-Lichte a Roselt 2005: 148). Tímto zvýznamňuje fyzickou, řekněme materiální, spolupřítomnost herců a diváků. Divadelní recepce tak pro něj není pouze kognitivními operacemi, založenými na vizuálních a akustických vjemech, nýbrž celotělovou aktivitou realizující se na základě vnímání všech těl pobývajících ve sdíleném prostoru a ve vymezeném čase. Konstitutivním prvkem každého představení pro něj jsou především účastníci se fyzická těla všech zapojených osob.

Tento přístup přejímá i Fischer-Lichte, která se na ontologii fyzických těl do značné míry snažila vystavět svou estetiku performativity (2011: 109–146). Účinkující (performující) v důsledku této perspektivy odlišuje od hrajících – nachází tedy rozdíl mezi ‚performing‘ a ‚acting‘ –, přičemž si spojuje hrajícího herce s reprezentací odkazující na určité významy, s oblastí sémiotiky, a tu propojuje zejména s činoherním divadlem.<sup>96</sup> Oproti tomuto divadlu díla (jak ho ne zcela šťastně nazývá) staví příklady především z oblasti výtvarného umění,<sup>97</sup> díky čemuž své hlavní argumenty podkládá analýzami výtvarných akcí.<sup>98</sup> Nejčastěji na příkladech Mariny Abramović či Josepha Beuyse se snaží doložit, že tito performeři v průběhu představení/akce nehrají, a tedy že bychom je mohli považovat za projevy druhého pólu již zmíněné distinkce mezi sémiotičností a performativností/materiálností. Argumentuje, že při svých akcích pouze poukazovali na svou tělesnost, zesilovali svou aktuální přítomnost (prézentnost) bez toho, aby reprezentovali něco jiného či k něčemu jinému odkazovali.

Uvažuje tedy podobně jako například Michael Kirby ve svém vlivném eseji *On Acting and Not-Acting* (1972), kde nabízí škálu různých typů vystupování během představení od tzv. komplexního herectví (které si můžeme představit jako herectví činoherní) až po nezakotvené účinkování (non-matrixed performing, např. asistent při kabuki).<sup>99</sup> Jeho škála vychází z množství herectví (amount of acting), které chápe jako aktivní a vědomou činnost, jež může být prováděná jak vystupujícími, tak se jim může díť skrze vnější prvky, například kostým (Kirby 1972: 8). Jeho uvažování vychází ze snahy pojmenovat v té době překvapivé podoby účinkování v amerických inscenacích druhé divadelní reformy jako byly *Paradise Now* či *Dionysus in 69*,<sup>100</sup> ve kterých vnímal značný rozdíl v

96 I když zároveň tvrdí, že „[h]ranice mezi uměním performance, činohrou, hudebním a tanečním divadlem jsou již dávno velmi propustné“ (Fischer-Lichte a Roselt 2005: 151).

97 Vedle nich se snaží nacházet i příklady v nedávné zvláště německojazyčné divadelní produkci, které by byly podobné tomu, co Hans-Thies Lehmann (2006) zahrnul do své analýzy postdramatického divadla.

98 Anglické a české terminologické prostředí se do jisté míry liší a častokrát vede k nejružnějším nedorozuměním. Anglické slovo performance má značné množství významů a v angličtině tedy není nijak příznakové. Oproti tomu v češtině se již vždy jedná o termín, i když nejednoznačně definovaný. S ohledem na tuto skutečnost a se záměrem o větší srozumitelnost se v češtině spíše užívá označení *akční umění* (Morganová 2009: 7–16), které jasněji signalizuje, že se jedná o specifickou oblast výtvarného umění, zatímco *performanční umění* (někdy též *umění performance*) by pro označení stejné oblasti spíše nejednoznačné. V angličtině je nejčastější *performance art*, šířeji (či typičtěji pro britskou oblast) pak *live art* (např. Heathfield 2004). Jednotlivé *pieces* či *performance* se nejčastěji označují jednoduše jako *akce*.

99 Ostatní body na této škále určuje sestupně od již zmíněného komplexního herectví k jednoduchému herectví (simple acting, vymezeného nejmenší možnou mírou akce zahrnující předstírání), přes získané herectví (received acting, během něhož vystupující nemusí hrát, ale okolnosti napovídají tomu, že hraje, a tak ho jako hrajícího diváci vnímají; příkladem mohou být statisté), nezakotvenou reprezentaci (non-matrixed representation, při níž budeme určitou osobu vnímat jako jistý typ reprezentace, ale tento dojem bude vytvářen vnějšími prvky, například kostýmem: můžeme někoho považovat za kovboje díky kostýmu a navzdory tomu, že kovboje nehraje, jen je jako takový oblečen; podobně by to platilo například o osobách oblečených do kostýmů stromů, které by jen stály na okraji scény a ve vnímání diváků by vytvářely les) až po již zmíněné nezakotvené účinkování.

100 *Paradise Now*. Living Theatre, Avignon, premiéra 24. 7. 1968, režie Living Theatre. Na avignonském festivalu byla uvedena veřejná generální zkouška, po které byla inscenace zakázána městskou radou. Na to soubor reagoval prohlášením o odstoupení z festivalu, jehož vedení bylo se samosprávou města provázáno (Living Theatre 1969a), a v roce 1969 se vrátil do USA, kde proběhla její obnovená premiéra a kde byla dále uváděna. Více o její podobě viz

hereckých prostředcích oproti do té doby běžné praxi a hledal slovník, kterým ho postihnout. Jeho rozlišení bohužel kombinuje několik rozdílných hledisek: jednak vychází z intence samotných vystupujících i míry jejich předstírání (která se zdá jako kategorie problematická sama o sobě), a jednak zohledňuje vnímání diváků i způsob, jakým si akce vystupujících interpretují. Tato disparátní hlediska se jen obtížně kombinují do soudržného a přesvědčivého pojetí.

Oba autoři vycházejí z přesvědčení, že musí existovat rozdíl mezi herectvím a ne-herectvím v průběhu divadelního představení, což, jak se pokusím ukázat v jiné části této práce (sekce 5.1 *Divák jako funkce*), může být chybný předpoklad. Pokud totiž budeme nad herectvím uvažovat jako nad funkcí, tedy jakožto nad něčím, co vzniká až skrze specifické vnímání ostatních účastníků, můžeme tvrdit, že v kontextu divadla, během divadelního představení, se bude o herectví, respektive o zaujímání herecké funkce, která je spojena s vnímáním určité osoby jakožto hrající (vzpomeňme na Zichovu významovou představu technickou), jednat vždy. V takovém případě bude i v kostýmu stromu oblečená osoba, která nic dalšího nehraje a jen stojí na jevišti, naplňovat tuto funkci a ve vnímání diváků hrát pouhou svou přítomností (to, že představuje strom, je pak již až dalším krokem v interpretaci, tj. realizaci významové představy obrazové). Osoba stojící v kostýmu stromu, tedy to, co by Kirby označil za nezakotvenou reprezentaci (jelikož je vytvářena zvnějšku skrze kostým), můžeme v kontextu divadelního média vnímat jako naplňování herecké funkce. Mohlo by se zdát, že se tímto tvrzením zdánlivě vyhýbám otázce, zda ona osoba intencionálně hraje (či co to hrát vlastně znamená), ovšem není na druhou stranu možné její akci považovat za nepochybně intencionální? Přeci jen, vzala si daný kostým a stoupla si na určité místo. Toho si je vědoma ona i diváci, kteří ji vnímají. Podobným způsobem bychom mohli vnímat i muže na ulici v kovbojském oděvu.<sup>101</sup>

Vrátíme-li se k příkladům používaným Fischer-Lichte, může být – jak jsem již naznačil – při interpretaci matoucí jejich původ z oblasti odlišného uměleckého druhu (výtvarného umění) a tedy i jiného kontextu recepce. I když využívají podobné mediální prostředky jako divadelní představení,

---

např. (Living Theatre 1969b). *Dionysus in 69*. Performance Group, New York, premiéra 1969, režie Richard Schechner. Více viz např. recenze z prvních uvedení (Brecht 1969) či sborník sestavený Schechnerem (1970). Obě inscenace kladly co největší důraz na spolubytí aktérů a diváků, přičemž se odvolávaly na rituální či sváteční pospolitost. Těchto cílů se snažily dosáhnout nejrůznějšími prostředky, především různou mírou improvizace během představení a snahou zapojovat do některých jeho částí diváky. Kromě tohoto se proslavily i důrazem na nahotu účinkujících (i některých diváků) a pokusy některých diváků tuto nahotu zneužít (Aronson 2011: 96). Zatímco Living Theatre usilovaly o rozvolnění hranic mezi umělou událostí a živoucím svátkem, Performance Group neustále oscilovala mezi divadelními scénami a snahou o totéž.

101 Při takovýchto úvahách je nutné zohlednit kontext toho kterého výstupu či situace. Kirby (jenž příklad s kovbojem používá (1972: 4)) přichází jednak s kostýmovou škálou, skrze níž se snaží rozlišit, kdy, v případě určitým způsobem oděné osoby, budeme její oděv vnímat jako kovbojský, a kdy se bude jednat pouze o doplňky oděvu nevnímaném v celku jako kovbojský, a jednak zohledňuje kontext zakládající normu, vzhledem k níž budeme určité prvky jistým způsobem interpretovat. Předpokládám, že jiným způsobem bude vnímána osoba v kovbojském oděvu v ulicích řekněme Dallasu (ve státě Texas) a jinak v Hradci Králové právě s ohledem na odlišnou míru adekvátnosti a běžnosti tohoto oděvu.

nezakládají se na primárním vztahu herce a diváka, nýbrž na události jako takové, tedy především na faktu, že se daná akce uskuteční. Důležitý je umělec, který akci provádí, či provedl, a nikoli jeho vztah s diváky, respektive dalšími účastníky.<sup>102</sup> Fischer-Lichte vybrané příklady (zvláště akce Mariny Abramović *Tomášovi rty a Rytmus 0*)<sup>103</sup> jsou poměrně zavádějící, respektive použity částečně tendenčně. V případě *Tomášových rtů* se snaží poukazem na fakt, že diváci akci předčasně ukončili, když Abramović odnesli z kříže tvořeného bloky ledu, doložit, že se zakládala na spolupráci všech zúčastněných, a tudíž že přítomnost diváků byla pro její průběh nezbytná. Domnívám se, že tomu tak nutně není, jelikož akce by se skrze dílčí úkony performerky odehrála i bez této intervence, jak ostatně dokládá i její re-performance z roku 2005 v Guggenheim muzeu v New Yorku, kde se ji již nikdo zachraňovat nepokoušel (Ward 2012: 130).<sup>104</sup>

*Rytmus 0* se může na první pohled zdát odlišný, jelikož akce sama o sobě byla určena přímému diváckému zapojování: performerka zaujala roli objektu, se kterým si skrze připravené předměty mohli návštěvníci dělat, co uznali za vhodné.<sup>105</sup> Tímto se z akce stala participativní událost, která by se bez účastníků, jež by se do ní zapojovali, sice také odehrála (na její trvání bylo vymezeno šest hodin), ale nenaplnil by se její záměr. Jak uvidíme v sekci 4.4 (*Představení jako divadelní akt, situace a událost*), podstatný je pro jakoukoli událost její kontext, který v tomto případě sice využíval principy divadelní mediality, ale stále se jednalo o událost akčního umění, a tím pádem byla vzhledem k tomuto kontextu i vnímaná. Snažím se zde poukázat na fakt, že diváci byli pro průběh akce podstatní jakožto její spoluaktéři, ale že se tímto faktem automaticky nestává příkladem divadelní tvorby.<sup>106</sup> Podobně, by bylo možné problematizovat i tvrzení, že Abramović

---

102 Tento názor vychází z množství akcí, které se odehrály bez přítomnosti diváků, či jen s několika asistenty/dokumentaristy. Umělecké dílo je ona proběhlá akce, ale jeho další existence ve světě umění (Danto 2010) je zajišťována jeho dokumentací v nejrůznější podobě (fotografie, videozáznam, použité předměty apod.). V tomto duchu bychom pak mohli navrhnout, že médiem akčního umění paradoxně není – v určitém smyslu slova – samotný průběh akce, ale až její dokumentace, či že zde dochází ke zvláštnímu příkladu zdvojené ontologie uměleckého díla. Více k tématu i dokumentaci ve výtvarném a především akčním umění viz např. (Havránek et al. 2005; Krtička a Prošek 2013).

103 *Lips of Thomas*. Marina Abramović a Galerie Krinzinger, Innsbruck, 24. října 1975. Popis akce viz (Fischer-Lichte 2011: 11–13), pro srovnání (Richards 2010: 11–13; Ward 2012: 129–130). *Rhythm 0*. Marina Abramović a Studio Morra, Neapol, 1974. Detailní popis i rozbor viz (Ward 2012: 119–128), pro srovnání (Phelan 2004: 18–19; Richards 2010: 87–93).

104 Pro kontext akce *Marina Abramović: Seven Easy Pieces*, během níž re-performance proběhla (společně s jejími re-performancemi slavných akcí *Vita Acconciho*, *Josepha Beuyse*, *VALIE EXPORT*, *Bruce Naumana* a *Giny Pane* doplněné vlastní novou akcí) viz rozhovor s autorkou *Pure Raw* (Abramović et al. 2006).

105 Kompletní výčet předmětů viz (Phelan 2004: 18, 27, pozn. 8). Akce byla hojně diskutovaná z hlediska násilí, kterého se vůči Abramović diváci dopouštěli. Otázkou ovšem zůstává, nakolik byly jejich vstupy ovlivněné nabídnutými předměty. Pokud bychom je chápali jako určitý typ pobídek, jak se k tělu nereagující performerky vztahovat, není s podivem, že k většině zpětně s pohoršením reflektovaným akcím došlo. Nůžky byly využity k rozstříhání jejího oblečení, nůž k pořezání na krku, pistole k jejímu přiložení k performerčině hlavě – v reakci na což majitel galerie akci předčasně ukončil či neukončil, jednotlivá svědectví se rozcházejí. Pro srovnání (Richards 2010: 85 a dále).

106 Pro srovnání výsledek Neznalova zkoumání specifík či odlišností divadelního a akčního umění: „Nabízí se prostý závěr, že performance [výtvarná akce] nepotřebuje bezprostředně diváka, neboť mediálně nespočívá v přímém bezprostředním (interaktivním) kontaktu s divákem. To neznamená, že by pro ni nebyl divák stěžejní, pouze na

nehrála, tedy že nezaujímal určitou funkci v rámci umělé (umělecké) události. Co je pro nás v tuto chvíli podstatné, je spíše důraz na tělesnost, fyzické tělo Abramovič, které se stává doslovným materiálem uměleckého díla. V tomto ohledu je volba příkladů z oblasti body artu (např. Jones 2000) příznačná a dosti návodná. Dokládá – alespoň ve výkladu Fischer-Lichte – to, co Herrmann tvrdil na začátku této sekce, a sice, že „sdílená zkušenost skutečných těl a skutečného prostoru“ (Fischer-Lichte 1999: 171) je fundamentální vlastností divadla a my bychom mohli dodat, že by mohla být základem divadelního média, jeho materialitou (v následující sekci se pokusím doložit, že toto tvrzení vyžaduje další upřesnění).

K té se Fischer-Lichte (2009) vrací ve svém shrnutí hlavních tezí *Estetiky performativity* a nabízí lehce odlišnou perspektivu než v předchozích pracích. Zachovává dříve představenou dualitu divadelního představení, nyní vztaženou na jeho základní materiál, živé, nezprostředkované tělo a přichází s lehce obměněným slovníkem, když hovoří o těle fenomenálním a sémiotickém. Fenomenální tělo<sup>107</sup> je tělem ontologickým, existujícím ve fyzickém prostoru skrze své bytí, a jako takové se i účastní divadelního představení. Pokud bychom ho označili za základ materiality divadla, mohli bychom z něj vyvozovat jeho medialitu tak, jak byla již několikrát naznačena. Sémiotické tělo by poté bylo tělem významnějším, nesoucím či produkujícím určité významy, jenž by odkazovaly mimo něj. Považujeme-li za základ každého představení spolupřítomnost diváků a herců, bude jeho základem i spolupřítomnost fenomenálních těl, bez kterých by divadelní představení nemohlo existovat. Z tohoto plyne, že až na základě vlastní materiality, fyzické spolupřítomnosti těl, je možné konstituovat a rozvíjet medialitu divadla. V tomto ohledu je možné hovořit o nezprostředkovaném kontaktu všech zúčastněných osob (ovšem již ne o nemediovaném kontaktu), jelikož každé tělo působí na těla ostatní, která zároveň s tím vnímá, stejně jako vnímá a reaguje samo na sebe. Tato dynamika probíhá na základě stejných vazeb, které jsme již sledovali v sekci 2.5 (*Mnohovazebnost*). Podstatné je, že se realizují nikoli pouze na rovině sémiotické (významotvorné, záměrné), ale – a to především – na rovině fenomenální, ontologické, psychosomatické.

Fischer-Lichte (2009: 16) dodává, že si nelze představit sémiotické tělo bez fenomenálního, ale fenomenální bez sémiotického ano. Osobně bych toto tvrzení chápal zcela opačně, jelikož pokud bychom za sémiotické tělo označili představu osoby, můžeme ji během divadelního představení

---

mediální úrovni nevyžaduje spoluhru a tím pádem divák nemá vliv na její kódování (terminologicky by tak bylo nej přesnější odlišovat divadelní publikum od jiného publika). To, co prozatím odlišuje performance od divadla, je tedy divácký komponent, resp. zpětnovazební komunikace (interakce) zakládající spolupráci“ (Neznal 2020: 70).

107 Adjektivum fenomenální vysvětluje Bert O. States (2013: 85 pozn. 6) jako „vztahující se k fenoménům nebo k naší smyslové zkušenosti s empirickými předměty“ a odlišuje ho od fenomenologického, které se váže k fenomenologii, tedy „analytické a deskriptivní metodě zabývající se fenomény“. Termín fenomenální tělo používá Fischer-Lichte (2011: 109–134 i jinde) částečně již v *Estetice performativity*.

vytvořit např. světelným kuželem. Na druhou stranu jakékoli fyzické tělo v kontextu divadelního představení budeme vnímat do jisté míry vždy v určitých souvislostech, jako jistým způsobem rámované, a jako takové bude vždy sémiotizované. V tomto bych zastával podobnou pozici, kterou jsem představil již skrze námitky ohledně snah vymezovat účinkování (performování) od hraní. Tento fakt je dle mého názoru společný jak akčnímu, tak divadelnímu umění. Ani v něm není možné uvažovat pouze o fenomenálním těle, i když se o to někteří autoři pravidelně pokoušejí. Jako příklad si můžeme vzít snahu o odlišení performance (jakožto akčního umění) od divadla v textech kanadských teoretiček Josette Féral (1982) a Chantal Pontbriand (1982).<sup>108</sup>

Obě se odvolávají na slavnou esej Micheala Frieda (1998) *Umění a objektovost*, ve které autor kritizuje minimalistické (jak on tvrdí literalistické, tedy z jeho pohledu doslovné) umění, a to především skrze jeho objektovost. Fried (1998: 50) ho označuje za duté, prázdné, jelikož se nevyčerpává samo sebou, jako je tomu v případě jím preferovaného modernistického umění, především abstraktního expresionismu, ale vzhledem ke své doslovnosti poukazuje na aktuální situaci svého recipienta a jím nastolovaného vztahu mezi nimi. Tento rys označuje Fried za divadelnost minimalistické objektovosti a staví ji do kontrastu s objektovostí modernistické malby vycházející z pojetí Clementa Greenberga (1998).<sup>109</sup> Minimalistické umění má ve Friedově (1998: 54) chápání odlišný typ senzibility, jelikož se jeho význam nenachází „jako součást objektu, nýbrž jako součást situace, v níž je ustanovena jeho objektovost a na níž tato objektovost alespoň částečně závisí“. Tím vnáší do debaty o výtvarném umění kritéria divadelnosti a prezence (Auslander 1997: 54), ze kterých obě autorky vycházejí. Féral se odkazuje na Frieda, když proti sobě staví divadlo a výtvarné umění, přičemž prohlašuje, že divadlo nemůže uniknout reprezentaci a narativnosti (Féral 1982: 175), a díky tomu ho je třeba odlišovat od performance (akčního umění), které naopak „nic neříká a nikoho neimituje, uniká jakékoli iluzi a reprezentaci“ (Féral 1982: 177). Podobným způsobem postupuje Pontbriand (1982: 157), pro kterou je performance „skutečně zjevnou přítomností [presence], nikoli vyhledávanou či reprezentovanou přítomností; touhou po objevení tady a teď, které neodkazuje k ničemu jinému než samo k sobě“.

Féral s Pontbriand se snaží charakterizovat specifickou performance skrze její odlišení od divadla, a to především pomocí důrazu na její materialitu očištěnou od noetiky. Jak upozorňuje Auslander (1997: 56), do jisté míry ovšem opakují stejný postup, o který se pokoušel Fried v návaznosti na Greenberga o nějakých dvacet let předtím. Podobně jako on obhajují určité médium –

---

108 Oba texty byly uveřejněny ve stejném čísle časopisu *Modern Drama*. Vycházím zde z podobně laděného textu Philipa Auslandera (1997: 49–57) a doufám, že si mi podaří nabídnout lehce odlišný závěr, než ke kterému dochází autor.

109 Ten za jádro modernistické malby považoval důraz na barvy a plochu malby jako její vlastní materiální základ mediálnosti a vyzdvihoval autory, kteří tento poukaz zdůrazňovali: především Jacksona Pollocka, jehož jako kritik do značné míry proslavil.

v jejich případě akční umění – jeho vymezením od média jiného, oproti divadlu, které jim slouží jako synonymum pro reprezentaci. Oba tyto přístupy „jsou pevně zapsány do greenbergovského mýtu o boji média za objevení a prosazení toho, co je pro něj specifické. [...] V kontextu vizuálního umění je Friedem použita divadelnost postmoderním strašákem dominujícího modernismu; v kontextu performance je divadelnost modernismem, vůči kterému se vznikající postmodernismus definuje“ (Auslander 1997: 56).<sup>110</sup> Divadlo je zde použito především – na což upozornila Rosalind Krauss (1987: 62) – jako „prázdný termín“, „negativní pozice v binární opozici“. Takovéto chápání této problematiky je jistě možné a do jisté míry platné, ale na druhou stranu ne jedině možné. Pokud bychom chtěli Friedem identifikovanou specifickou objektivost minimalistického umění chápat jako pozitivní kategorii, mohli bychom spolu s ním tvrdit, že objektivostí (v námi sledovaném případě materialitou) divadla je situace, jejíž součástí jsou i diváci; podobně jako tomu je například v případě výtvarných instalací.<sup>111</sup> Tuto objektivost bychom pak mohli shodně s uvedenými autorkami postavit do kontrastu s objektivostí akčního umění – přičemž bychom opustili jejich důraz na rozlišení prezenze a reprezentace –, které by se tímto dostalo do stejné pozice jako u Frieda a Greenberga modernistická malba. Jeho objektivost byla tak byla odvislá od vlastní autonomie, která by nebyla podmíněná diváky.

Vrátíme-li se nyní zpět k divadlu, mohli bychom na základě výše řečeného tvrdit, že jeho materialita vychází z nutně podmíněné vztahovosti všech jeho účastníků a že takto vymezená materialita podmiňuje jeho medialitu. Jak si ovšem poradit s již několikrát naznačeným tvrzením, že tato materialita není pouhou hmotou, fyzickou matérií, ale že „materiálnost [představení] je výsledkem performativního jednání existujícího vždy pouze v přesně ohraničeném časovém úseku“ (Fischer-Lichte 2009: 15), tedy že ona materialita by byla neustále se ustavujícím bytím, performativně se proměňující událostí? V tomto ohledu Fischer-Lichte (2009: 16 i jinde) vychází z kritiky opozice těla a mysli a hlásí se k fenomenologickým a sociologickým konceptům vtělené mysli a ztělesnění, kterým se budu věnovat v závěru této sekce týkající se materiality divadelního média.

---

110 Pro srovnání (Fischer-Lichte 2016b: 321), kde autorka označuje jejich pojetí za značně zúžené a aplikovatelné jen na značně omezený výsek akčního umění.

111 Této problematice jsem se více věnoval v textu zkoumající specifické rysy scénografie v imerzivním divadle, přičemž jsem došel k závěru, že vychází z podobných principů jako výtvarné instalace. Více viz (Brychta 2015b), k výtvarným instalacím vymezeným jakožto decentralistické a aktivizující díla vyžadující diváckou participaci viz (Bishop 2005).



### 3.4 Tělo ve fenomenologické a poststrukturalistické perspektivě: Základ divadelní materiality

Co je tedy oním zakládajícím materiálem divadelní mediality? Fischer-Lichte se odvolává na Helmutha Plessnera (2008) když tvrdí, že tvořící umělec (herec) „[v]ytváří své ‚dílo‘ ze [...] svého těla – [...] z ‚materiálu vlastní existence““ (Fischer-Lichte 2011: 109). Plessner – a je to jistě jen nepatrný detail snad způsobený překladem, ale i tak pro tuto úvahu podnětný – ovšem hovoří o „předvádění v [zvýraznil L.B.] materiálu vlastní existence“, i když toto předvádění s sebou nese „distančovanost člověka k sobě samému“ (Plessner 2008: 23). Rozdíl bychom mohli vidět v hierarchii obou navrhovaných přístupů, která by podmiňovala míru možné distance od sebe sama. Pokud bychom se ke svému tělu vztahovali jako k materiálu a podobně se mohli vztahovat ke své existenci, tedy mohli bychom tvořit z nich, vydělovalo by se z nich či od nich naše já (ono tvořící) jako distancovaný subjekt. Oproti tomu, pokud by tento stejný proces probíhal v materiálu naší vlastní existence (a tedy i těla), také by se od nich vyděloval tvořící subjekt, ovšem tato jeho distancovanost by se mohla realizovat pouze v jejich vlastním rámci, onen subjekt by z něho nemohl vystoupit, a díky tomu by se nemohl vůči materiálu, ze kterého se vyděluje, zcela distancovat. Zůstával by stále jeho součástí.<sup>112</sup>

Když tedy Fischer-Lichte (2011: 109) mluví o tom, že člověk má tělo a díky tomu „s ním může manipulovat a nakládat podobně jako s kterýmkoli jiným objektem“, přiklání se spíše k prvnímu navrženému pojetí, což dále potvrzuje důrazem na „[v]ystoupení ze sebe sama za účelem ztvárnění postavy“. Její na různých místech opakované „mít tělo a být tělem“ tak není zcela přesné, jelikož tělo nikdy zcela nemůžeme mít právě proto, že jím jsme, že je pro nás nepřekročitelným horizontem, od kterého nemůžeme zcela odstoupit. Zdálo by se, že si toto uvědomuje i Fischer-Lichte (2011: 31) ve chvílích, když prohlašuje, že je třeba překonávat uvažování v binárních opozicích, v tomto případě těla a duše karteziánského dualismu, přičemž ovšem sama stále s takovými dvojicemi přichází. Ať se již jedná o sémiotické a performativní, sémiotické a fenomenální či dílo a událost, zdá se, že se jí z tohoto způsobu uvažování nedaří vystoupit. Snad tedy není jejím cílem tyto duality překonat, ale – jak sama tvrdí – je spíše odpolarizovat, dostat do pohybu, aby mohly začít oscilovat (Fischer-Lichte 2011: 31), čímž otvírá prostor i pro možnost oscilace divákovy recepce.

---

<sup>112</sup> V této i dalších úvahách jsem do jisté míry inspirován knihou Alice Koubové (2019) *Myslet z druhého místa*. V následujícím čtení Fischer-Lichte jsem byl ovlivněn závěrečnou částí knihy, v níž se autorka věnuje kritice *Estetiky performativity*, i její následnou revizí ve formě samostatné studie publikované v *Theatralii* (Koubová 2020).

Jak si ovšem všímá Alice Koubová (2019: 99; 2020: 23), tento dualismus Fischer-Lichte spíše převrací, klade důraz na jeho druhý (performativní, fenomenální, událostní) pól, a tím ho paradoxně potvrzuje, a nikoli překonává. Oné proklamované oscilaci využívá sama, aby mohla zvýraznit do té doby nepřilíživý dominantní náhled na divadelní umění. I když se průběžně odvolává na poststrukturalistické autory, není v aplikaci jejich myšlenek důsledná, respektive je ve vlastních úvahách a závěrech vypouští. V případě Johna L. Austina (2000) se odvolává na jeho teorii řečových aktů, ze které si bere zejména dichotomii konstativů a performativů, a i když zmiňuje jejich pozdější překonání (které autor učiní v téže knize o několik kapitol dále, jelikož v ní uplatňuje způsob neustálého zpochybňování toho, co již pronesl), znovu se k němu nevrací.<sup>113</sup> Nevěnuje se ani reakci Jacquese Derridy (1993) na vyloučení tzv. parazitních performativů (např. hercovy řeči) Austinem a důsledků z toho plynoucích (ty rozpracovávají např. (Koubová 2020: 16–17; Auslander 1997: 28–38)).<sup>114</sup> Koubová (2020: 16) dokonce důsledky Austinovo vyloučení herecké řeči z oblasti „zdařilých řečových aktů“ identifikuje jako ústřední problém, o jehož překonání se *Estetika performativy* (nešťastně) pokouší,<sup>115</sup> což bychom mohli chápat jako snad jen jinak položenou otázku po vzájemném vztahu sémiotické a mimo-sémiotické roviny představení. Koubová zároveň (2020: 15) upozorňuje na dva přístupy, které kritizují oddělovací dualismus těla a mysli, tedy na jedné straně historickou avantgardu, která proponuje ideu „pravdivé tělesnosti bez sociálních nánosů“<sup>116</sup> a na straně druhé „sociopolitické hledisko poststrukturalismu,“ a upozorňuje, že se Erice Fischer-

---

113 Přesnější by bylo říci, že se k němu vrací opakovaně, ale nikdy ho dále nerozvine. Například této problematice věnuje celou podkapitulu *Hroučící se protiklady* (Fischer-Lichte 2011: 244–253), kterou opět uvodí poukazem na Austinovo překonání zmiňované dichotomie, aby v závěru došla k tvrzení, že jí zkoumaná představení „destabilizují vžitá dichotomická schémata“, a že tedy nabourávají „vztahy ‚buď-anebo‘“, a místo nich ustavují vztahy „jak-tak“ (Fischer-Lichte 2011: 251). Tím ovšem nijak nereflektuje Austinův postup, během kterého zcela opustil binárnost původních termínů a přišel s kategorizací odlišných funkcí řečových aktů (Austin 2000: 101 a dále).

114 Z více pochopitelných důvodů (jedná se především o problematiku filosofie jazyka) se nevěnuje ani následné reakci Austinova žáka Johna R. Searla (1977) vedoucí k roztržce mezi těmito dvěma autory, interpretované jako roztržka mezi kontinentální a analytickou filosofií (viz např. Alfino 1991).

115 „Divadelní promluva je tak odsunuta z roviny seriózních promluv do roviny pouhé hry na seriózní promluvy. [...] Toto dělení tedy klasifikuje umělecký projev jako nepravý, parazitní a odvozený od pravé reality“ (Koubová 2020: 16). Tuto separaci umění (představení) od reality založenou na jejich ztotožnění s otázkou možnosti performativu úspěšně či neúspěšně vykonávat určité akce je dle autorky možné překonat třemi způsoby: 1) přistoupit na Austinovo dělení performativů, ale provozovat umění jako realitu (to, o co se pokouší akční umění, tedy skrze důraz na skutečnost, prezenci); 2) přistoupit na Austinovo dělení, ale hledat pro umění „jiné kritérium skutečnosti, pravosti a svébytnosti“; či 3) nepřistoupit na tuto separaci (postup Jacquese Derridy a Judith Butler) (Koubová 2020: 16–17).

116 Na jedné straně tak stojí apel na „očištění jednání od nánosů sociálních masek, na hledání původního komunitního a tělesného propojení mezi aktéry, na osvobození umění od interpretačního násilí, projektů a hodnocení“ (Koubová 2020: 14), který autorka nachází především u teoretiků výtvarné moderny Clementa Greenberga (1998) a Michaela Frieda (1998). Ti sice kladou důraz na materialitu a čistotu média malby (Greenberg), respektive na jeho objektovost, ze které je vztahovost díla (Bourriaud 2002) vyloučena – tedy v zásadě na to stejné – (Fried), ale brání se jeho vazbě na recipienta a snaží se ho ustavit jako ve své materialitě autonomní dílo. Přesnější by tak bylo odvolávat se v případě historické avantgardy na E. G. Craiga (2006), A. Tairova (2005), či V. E. Mejercholda (1978), jak to ostatně dělá i Fischer-Lichte.

Lichte mezi nimi nedaří příliš rozlišovat, respektive že se nevysoveně přiklání k avantgardnímu postoji, čímž dezinterpretuje ostatní zdroje, na které se ovšem nepřestává odvolávat.

Tento postup je patrný při úvahách o ztělesnění, které Fischer-Lichte (2011: 110–112) poprvé identifikuje v druhé polovině 18. století jako důsledek orientace německojazyčného divadla na interpretační postupy v divadelní tvorbě (tedy v inscenacích kladoucí důraz na východiska nacházející se v dramatickém textu) a s nimi související realisticko-psychologické herectví. Aby byl herec schopen ztělesnit ideální postavu přítomnou v textu, musí se nejdříve odtělesnit či „odfyzičnit“, a až poté, když se zbaví sebe sama, může nabývat podoby nové, čistého sémiotického těla, postavy. Tento postup označuje za ukázkou dualistického uvažování o těle a mysli a konstatuje, že byl na přelomu 19. a 20. století konfrontován a silně odmítán tvůrci první divadelní reformy. „Nové herectví se primárně soustředí na reflexi materiální povahy lidského těla. Zatímco Craig je na základě jeho nespolehlivosti považoval za nevyhovující a chtěl vykázat herce z jeviště, Mejerchold, Ejzenštejn, Tairov a mnozí další spatřují v těle libovolně formovatelný a kontrolovatelný materiál, s nímž může herec kreativně nakládat“ (Fischer-Lichte 2011: 115). Binární způsob vnímání se ovšem projevuje v obou uvedených přístupech, jelikož v každém z nich získává subjekt (herec) vládu nad svým tělem: v prvním skrývá svou materiální, fenomenální podstatu procesem sémiotizace, v druhém tělo naopak vystavuje a zachází s ním jako s materiálem. Herec svým tělem není, jelikož z něj vystupuje, plně ho ovládá (Fischer-Lichte 2011: 115–116). Tento rozpor dle autorky překonávají až tvůrci druhé divadelní reformy, jako Jerzy Grotowski či Robert Wilson, kteří navazují na historickou avantgardu v důrazu na materiálnost těla, ale tento přístup redefinují s ohledem na podvojnost „býti tělem a mít tělo, z rozdílu mezi fenomenálním a sémiotickým tělem“ (Fischer-Lichte 2011: 117), čímž dle autorky rehabilitují i termín ztělesnění, který nyní zohledňuje hercovo bytí-ve-světě.

Z těchto formulací by se zdálo, že si je autorka vědomá celého problému, ale při následujících rozborech dochází k tomu, na co upozorňuje Koubová. Při analýze Grotowského přístupu tvrdí, že „[z]tělesnit zde znamená zjevit na těle a skrze tělo to, co existuje pouze v těle a skrze tělo“ a dodává, že tím pádem „[p]ostava existuje pouze v hercově fyzickém provedení, vytvářena jeho performativními akty a jedinečnou tělesností“ (Fischer-Lichte 2011: 119–120). Podobně zakončuje rozbor principů užívaných Wilsonem, když na základě příkladu s pomalými gesty dochází k tvrzení, že „není možné říct, že by pohyby performerů byly plně odsémantizovány. Znamenají to, co představují [...]. V tomto smyslu jsou autoreferenční a konstitutivní“ (Fischer-Lichte 2011: 122). V obou případech klade důraz na autonomní existenci herců jakožto subjektů, které sice považuje za

vtělené mysli,<sup>117</sup> ale jako takové je vyděluje ze světa i dalších vztahů a prohlašuje, že mají smysl sami v sobě, respektive že tento smysl vzniká průběhem představení. Takový přístup je problematický hned ze dvou důvodů.

Zaprvé, pokud budeme považovat průběh představení za výsledek spolupráce všech zúčastněných, tedy za výsledek jejich vzájemných vztahů, musíme předpokládat, že význam nebude vznikat nezávisle na ostatních, ale naopak skrze zpětnovazebnost divadelního média. Spolu s tím, tedy zadruhé, i kdybychom zachovali dělení na fenomenální a sémiotické tělo, musíme se ptát, jakým způsobem těmto ‚tělům‘ můžeme rozumět či se k nim vztahovat. Tím se dostáváme do oblasti problematiky těla ve fenomenologii či již zmiňovaném poststrukturalismu. Zobecněnou odpovědí tohoto způsobu uvažování bude, že nic jako autonomní tělo či já (self) – bez ohledu na to, zda fenomenální či sémiotické – neexistuje, ale že je vždy až výsledkem vztahů a vztahování se, oním bytí-ve-světě, které ovšem Fischer-Lichte příliš nezohledňuje.

Plessner (2008: 27) uvažuje o lidském životě jakožto o „ztělesnění určité role podle více či méně vyhraněného konceptu celkového obrazu této úlohy, který je v reprezentativních situacích vědomě zachovávan“. Každý se tak sám ztělesňuje skrze vlastní akce, vztahy a rozumění sobě samému, aniž by ale měl „sebe sama pevně v moci“. Touto „excentrickou pozičností“ se pokouší Plessner překonat dualitu nitra a vnějšku, jak upozorňuje Jan Hyvnar (2008: 9) ve své kontextualizující studii: „Člověk dokáže být současně tělem i mimo tělo, bytostí uzavírající se identity i bytostí otevřených možností, je si vědom toho, že je ve světě i vůči světu.“ Naše zkušenost se sebou samými se tak děje skrze jiné osoby či okolí, což dokládá i Hyvnarem citovaný Jan Patočka (1995: 27): „Vztahujeme se k sobě tím, že se vztahujeme k jinému, k dalším a dalším věcem a koneckonců k univerzu vůbec, a tím sebe umísťujeme do světa“. Každý člověk jakožto osoba i jakožto osobnost se tak uskutečňuje „jako akt ztělesnění, přesněji jako akt inkorporace“ a to jak „v materiálním, tak v představovaném světě“ (Hyvnar 2008: 12). Tento proces je možný na základě určitého sebeodstupu, který je nám dán právě díky tomu, že se tvoříme skrze náš vnějšek. Až díky němu jsme schopni reflektovat sami sebe, určitým způsobem se nahlédnout, a stejně tak nám umožňuje nahlédnout i naši situovanost do světa a tedy vnějšek jako takový. Ani jedno ovšem nikdy neprobíhá zcela, jelikož jsme v obojím obsaženi.

Tento odstup od sebe i světa se zdá minimálně z fenomenologického, potažmo poststrukturalistického hlediska stěžejní, a mohli bychom ho chápat jako smysl či přínos divadla (performativních kulturních projevů obecně), jak ostatně dokládá Koubová (2019) v knize *Myslet z druhého místa*. V ní ono ‚druhé místo‘ figuruje jakožto pomyslný prostor, do kterého můžeme

---

117 Koncept *embodied mind* pochází z kognitivních věd (viz např. Varela et al. 2016) a mimo jiné je i hojně užívaný v kognitivní teatrologii (např. McConachie 2008; 2013). Snaží se upozornit na to, že naše mysl je vtělená, neoddělitelná od našeho těla.

ustoupit a s jehož pomocí je možné náš vlastní sebevztah uskutečňovat. Pokud jsme jisté míry sebedistance schopni, jsme zároveň nuceni zaujímat různé role sami k sobě i ostatním. Role, které pro nás společnost vytváří, a kterými my vytváříme společnost. V tomto ohledu spatřoval Plessner přínos ve zkoumání divadla a hercovy hry pro filosofickou antropologii, jelikož, jak opět poznamenává Hyvnar (2008: 12), „život není podobný divadlu, které nenapodobuje život, ale život je divadlem, protože ani život není identický se sebou, je vnitřně diferencovaný a tím i hrou“. Jestliže jsme výše ztotožnili naši situaci ve světě se sérií neustálých ztělesňování, dospěli jsme nyní k pojmenování těchto ztělesňování jako jistých typů rolí, které jsou hrány a kterými jsme hráni.<sup>118</sup>

Navážeme-li znovu na Austina (2000: 37) a jeho odmítnutí hereckých řečových aktů (performativních výpovědí) jakožto nepravých performativů, tedy takových, které jsou parazitické vůči běžnému užívání jazyka (navíc se domnívám, že bychom tuto úvahu mohli vztáhnout i na herecké akce obecně), a uvážíme-li Derridovu (1993: 295–301) námitku vůči němu, mohli bychom získat jistou představu o vzájemném vztahu již naznačených existenčních/každodenních rolí a rolí hereckých. Austin je odmítá, jelikož je považuje za cosi nečistého, nemající relevanci samo v sobě, ale získávající ji až skrze odkaz mimo sebe sama – právě v tom jsou parazitické. Derrida (1993: 298) ovšem namítá, že právě citace („na jevišti, v básni anebo při samomluvě“) je projevem „obecné citovatelnosti – obecné iterability – bez níž by nebylo ani ‚zdárného‘ performativu“, a že tedy nic jako čistý performativ neexistuje, že každá výpověď je nutně jistou citací, iterací svých vlastních proslovení. Každým tímto proslovením se navíc posouvá, nutně iteruje i jeho význam, kontext či dopad (Koubová 2020: 17). Z toho můžeme odvodit, že i každá role, budeme-li ji chápat jako jistý typ performativu, je také citací. A stejně tak i ztělesnění nebude ničím jiným než čerpáním z iterability jiných rolí i rolí vlastních, čímž se dostáváme i k druhému, Fischer-Lichte (2011: 34–37) explicitně zmiňovanému zdroji uvažování o tělesnosti, a sice úvahám Judith Butler. Ty se mohou zdát podstatné i vzhledem k tomu, že Austinovo uvažování příliš s oblastí teorie jednání či performativity ve smyslu sociálních interakcí nesouvisí, a k této oblasti ho vztáhla právě až Butler (1988) (více viz. Shepherd 2016: 184–185).

Když Fischer-Lichte odkazuje k Judit Butler (1988), vyvozuje na základě jejího náhledu závěr, že „[f]yzická jednání, označená jako performativní, nejsou vyjádřením nějaké předem pevně dané identity – ta se naopak utváří až jejich realizací“ (Fischer-Lichte 2011: 34). Toto tvrzení bychom

---

118 Tyto role bychom ovšem neměli chápat jako cosi daného, předzjednaného, jak se vůči nim vymezuje například Judith Butler (1988: 528). Ta je s odkazem na Ervinga Goffmana (1999) chápe jako jisté soubory příslušných prvků chování, které nám jsou k dispozici a můžeme je v patričné chvíli využít s různým záměrem, ztělesnit je jako určitý typ vnějšku. Pro Butler, která vychází z podobného typu uvažování jaké jsem zde představil, je jejich pojetí jakožto externalit nepřipustné. Spolu s ní bych tak navrhoval je i u Plessnera chápat za napojené na naše self, které se skrze ně projevuje a podobně jako ono i oni jsou v neustálém performativním sebeustavování. Osobně bych navíc nebyl vůči Goffmanově koncepci podobně striktní jako Butler a připustil bych, že i on nad rolemi uvažuje jako nad performativně se ustavujícími strukturami sociálních interakcí.

ovšem mohli s ohledem na výše řečené přijmout jen s určitou obezřetností. Souhlasit by se dalo s tím, že se identita (podobně jako postava, se Zichem řečeno dramatická osoba) vytváří až skrze průběh určitých jednání, na základě jednotlivých interakcí, a tím tedy není pevně daná. Za problematické ale můžeme považovat, že by nebyla v žádném vztahu s určitou dříve ustavenou podobou sebe sama. Butler (1988: 521) totiž tělo – čímž se dostáváme opět k výchozí úvaze o materialitě divadla – chápe jako „aktivní proces ztělesňování určitých kulturních a historických možností, komplikovaný proces výpůjček [...]“. V tomto je tělo nutně součástí kontextu, ve kterém se nachází, onoho vnějšku, od kterého ho nemůžeme oddělit, ale skrze který a vůči kterému se může, respektive musí, neustále situovat. Tělo tak není pouze projevem přírody, ale stejně tak i projevem kultury, čímž se narušuje tato dříve stabilní binární opozice. V tomto smyslu začíná být složité o těle uvažovat jako o pouhém materiálu: „Tělo není sebe-ztotožňující či pouze faktická materialita; je materialitou, která nese významy“ (Butler 1988: 521), a dále „tělo není pouhá látka, ale neustále probíhající zhmotňování možností. V jistém smyslu člověk není svým tělem, člověk své tělo utváří [...]“ (Butler 1988: 521; cit. dle Fischer-Lichte 2011: 34). K čemuž bychom mohli dodat, že je jím i utvářen.

V tomto kontextu je třeba rozumět dřívějším výrokům Fischer-Lichte, když prohlašovala, že fenomenální tělo nejen je, ale je skrze představení utvářeno. Fenomenální tělo tak není pouhým biologickým materiálem, ale vždy je i určitým způsobem ztělesňované, jistým způsobem zformované, usouvztažňované, tedy v neustálém procesu ztělesňování.<sup>119</sup> A takovéto tělo, o kterém již bylo řečeno, že je jednak jednotou myslí a těla (vtělenou myslí) a jednak se neustále ztělesňuje v důsledku svých vlastních iterací, je základem divadelní materiality. Pokud bychom na toto tvrzení přistoupili, museli bychom zároveň tvrdit, že se takto pojatá materialita divadla nevyčerpává pouze oním tělem (i když prostoupeným myslí a neustále ztělesňovaným), ale že by měla zahrnovat i jeho okolí, ze kterého ho není možné vydělit. Jinak řečeno, měli bychom tvrdit, že materialitou divadla nemůže být pouhé tělo, ale celá síť vztahů, ve které se nachází a ze které je nevydělitelné. Tedy, že je jí ono ztělesňování určitých situací, vztahů a odkazů. Jak dodává Koubová (2020: 18), v chápání Butler „není tělo nikdy něčím přítomným, co by splývalo s tím, čím je daný člověk a jak se daný člověk myslí. Tělo se neustále vytváří, je v předstihu před tím, jak je myšleno, a v závěsu za tím, jak je myšleno. Nelze ho redukovat na materialitu oddělenou od uskutečňování záměrů, rámování normami, ale ani s nimi nesplývá.“ I když jsme tímto vtěleným i ztělesňujícím se já, nikdy nejsme zcela tady a teď, jelikož jsem v neustálém vztahu ke svým

---

119 „Lidské tělo není materiál jako každý jiný [...] – libovolně zpracovatelný a formovatelný. Je to živý organismus, který podléhá procesu stávání se a procesu neustálé transformace. Tělo nezná stav bytí (Ist-Zustand), zná bytí toliko jako stávání se (Werden), jako proces, proměnu. Každým mrknutím, výdechem a pohybem se znovu utváří, stává se jiným, nově se ztělesňuje“ (Fischer-Lichte 2011: 132).

předchozím iteracím. Z čehož plyne zásadní závěr: nejsem ničím nově se objevujícím, ale naopak něčím, co se do značné míry opakuje, reviduje, neustále vzniká. Tím se od sebe distancuji, sebezdvouji se (Koubová 2020: 18–19) a ztělesňuji jednotlivé role, či přesněji jsem jimi ztělesňován.

Navzdory tomuto i navzdory vlastním tvrzením, jak jsme mohli mnohokrát vidět, Fischer-Lichte (2011: 35) prohlašuje, že performativní znamená autoreferenční a konstitutivní, což je v přímém rozporu s tím, co jsme mohli vidět v předchozích odstavcích. Koubová (2020: 19) naopak shledává nezaměnitelné postavení divadelní materiality v tom, že je v neustálém vztahu k realitě, ze které permanentně vzniká. Díky tomu nám umožňuje – vzhledem ke své distancovanosti od ní a zároveň neodlučitelné zapuštěnosti do ní – zaujímat vůči běžné realitě jistý odstup, jakýmsi pomyslně laboratorním procesem ji nasvěcovat, tematizovat ji, a tím poukazovat na její aktuální uspořádání a realizující se mocenské vazby. Fischer-Lichte se ovšem vydává opačným směrem, když se snaží tuto vazbu mezi realitou divadelního představení a každodenní běžnou realitou zneplatnit tvrzením, že ve chvíli, kdy se ocitáme v oblasti estetiky, tak představení přestává být podmíněno svými vnějšími vazbami, a naopak se může vyjevovat (emergovat) zcela autonomně, autopoeticky. Očišťuje představení od vazby na inscenaci (ve smyslu předzjednané intence) a v návaznosti na Herrmannovo pojetí představení jako hry všech zúčastněných prohlašuje, že „performance je hra a jakožto hra stojí mimo konstatování normativity vztahů, historicity a časovosti běžného života“ (Koubová 2020: 20). Označuje ho za nezávislou hru, která je pro ní afirmativní sebedaností oddělenou od běžné reality.

Tím by divadlo vydělovala z prostoru běžného života podobně, jako vydělovali hru v klasických ludologických koncepcích Johana Huizinga (1971) či Rogera Cailloise (1998),<sup>120</sup> ovšem v tomto vydělování by byla důslednější než zmiňovaní autoři, kteří ho stále vnímali v určité podvojnosti ke světu a každodennosti. Hra se u nich na jednu stranu „odlišuje od obyčejného života místem a trváním. [...] Má svůj průběh a smysl v sobě samé. [...] [Vytváří] dočasné světy uvnitř obyčejného světa, které slouží k tomu, aby v nich probíhal nějaký v sobě uzavřený děj“ (Huizinga 1971: 16–17) a zároveň je s tímto životem, od kterého je vymezena, neodlučně spjata:

„Hra není ‚obyčejný‘ nebo ‚vlastní‘ život. Spíše je vystoupením z takového života do dočasné sféry aktivity s vlastní tendencí. [S]tojí mimo proces bezprostředního

---

120 Těmto pojetím a z nich plynoucích vymezení hry (či divadelního představení) z každodennosti jsem se věnoval ve své diplomové práci (Brychta 2014c), ve které jsem se snažil popisovat pervazivnost, tedy narušování tohoto vymezení mezi dočasnými performativními světy a každodenností. Ve svých východiscích odlišné, i když v některých aspektech podobné úvahy nad hrou – především co se týče sebeodstupu jako prostoru pro uvědomění si vlastní situovanosti a její reflexi – je možné najít i u Eugena Finka (1992; 1993), který jakožto žák a asistent Edmunda Husserla uplatňuje fenomenologickou perspektivu.

uspokojování nezbytných potřeb a žádostí, dokonce tento proces přerušuje. Vsouvá se do něho jako nezbytné jednání. [...] Ale právě tím, že je to změna, [...] stává se doprovodem, doplňkem a přímo součástí běžného života“ (Huizinga 1971: 15–16).

Hra tak nemá smysl sama v sobě tím, že by se oprostila od vnějších vztahů, ale naopak ho může mít díky tomu, že si tyto vazby stále uchovává. Koubová (2020: 20) poznamenává, že hra může existovat jen díky tomu, že existuje něco, co hrou není. Bez toho by neměla od čeho odstupovat, oddělovat se. Hra se nachází v podobné pozici vůči běžné realitě, jakou zaujímá umělecká performativní výpověď vůči běžnému performativu, jak tomu bylo u Austina. Je její potenciálně zviditelněnou citací, (různě silným) poukazem na vlastní iterabilní povahu. „Díky hře se skutečnost stává zjevnou“ (Koubová 2020: 20). Tímto neustálým opakováním v odstupu má možnost nejen poukázat na to, co opakuje, ale i se podílet na proměně toho, co nově skrze citaci ustavuje.

Podvojnost hry ovšem Fischer-Lichte dle Koubové (2020: 21–22) neudržuje, odděluje divadelní či performativní umění od každodennosti a jako ústřední kvalitu nastoluje kvalitu estetickou, která nejen že nevychází z vnějšku, ale ani na něj nemá žádnou vazbu. Tím mu ovšem upírá možnost zajišťovat zmíněný odstup a odepírá mu tím i jeho kulturní relevanci jako prostředku možné reflexe či poznání. Nutné je ovšem poznamenat, že si je Fischer-Lichte (2011: 252–259) tohoto vydělení do jisté míry vědoma a v závěru *Estetiky performativity* nabízí jeho určité překonání. Tím svá předchozí tvrzení, respektive ta, na která Koubová nejvíce upozorňovala, znejasňuje. Jak budeme tvrdit i dále, jistou komplikací může být, že *Estetika performativity* je argumentačně dosti nesoudržná a na mnoha místech si odporuje. Odkazuje se na Victora Turnera (2004) a jeho koncept liminality, kterou nachází v představeních jakožto podvojně aktivitě. Divák zapojený do jeho průběhu se dle ní nachází v pozici ‚uprostřed a mezi‘, mimo běžné vzorce sociálního uspořádání, ale přitom s nimi stále v jistém kontaktu. Tato dočasná liminální fáze mu umožňuje vytvářet – opět od Turnera (2004: 122–126; Chlup 2005: 22–27) vypůjčené – *communitas*, dočasná společenství stojící mimo ustálené sociální vzorce a vazby. Skrze ně dosahuje divák podobného odstupu i sebeodstupu, o kterém mluvila Koubová v případě hry, či který označovala jako ono ‚druhé místo‘. Přibližuje se tak Turnerovu pojetí antistruktury jakožto sociálního dramatu (v jeho případě reprezentované rituály či svátky), skrze které je možné odstoupit od ustálených hierarchických a obecně strukturálních pozic, nahlédnout je z odstupu, a případně je na základě této zkušenosti přeuspořádat (Chlup 2005: 8–11; Turner 1974). Tuto vlastnost divadelního představení později nazvala estetikou transformace (Fischer-Lichte 2016a), přičemž potenciálně dochází především k transformaci diváků a spíše až sekundárně k transformacím společnosti.<sup>121</sup>

<sup>121</sup> Pro srovnání viz (Bregović 2011) snaha toto uvažování aplikovat v případě inscenací akcentující přímou fyzickou participací diváků, kde se autorka snaží poukázat na jeho politické a etické rozměry.



Pokud bychom se nyní vrátili zpět k otázce materiality divadelního představení, potažmo divadelního média, mohli bychom v jejích pracích nacházet podobně protichůdné výroky. Na jednu stranu opakovaně prohlašuje ztělesnění za stav, „díky němuž se může neustále vytvářet fenomenální tělo jako cosi specifického a zároveň vytvářet i své specifické významy“ (Fischer-Lichte 2009: 16), a zároveň na jiných místech tvrdí, že „hercovo tělo – především nahé tělo – [je] vnímáno jako místo a esence přítomnosti“ (Fischer-Lichte 2011: 212), čímž umožňuje „spoluprožívání skutečných těl ve skutečném prostoru“, čehož se dosahuje skrze „jedinečnou materiálnost představení, které formují herci svými těly“ (Fischer-Lichte 2011: 45).<sup>122</sup> Koubová (2019: 105–106) o jejím pojetí performativu prohlašuje, že jeho idea „jako uskutečnění, které čerpá svou sílu z kontextu a svých vlastních minulých výskytů, ustupuje myšlence nově definované performance, události zbavené jakékoli vazby na kontext, uzavřené ve své auto-referenčnosti do bezprostředního, tady a teď“, bezčasí, ahistorična, a ponechané tomu, co zbyde, když se skutečnost očistí od repetice, kontextu, vztahů, zvyku a vtělené mysli.“ Problematické ovšem zůstává, že Fischer-Lichte nezaujme ani tuto polohu, řekněme akcentované bezpříznakové materiality, plně, ale neustále osciluje mezi oběma přístupy, což ji dovádí k již naznačenému tvrzení, že se divák (či všichni zúčastnění) nacházejí v liminálním stavu. Vykonává tak jakýsi okružní – ironicky bychom mohli říci iterační – pohyb, aby se ve snaze překonat vlastnoručně vytvořené rozpory přiblížila citovaným autorům.

### **3.5 Divák a jeho tělesnost: Materialita žité situace**

Stojíme tedy před podobnou možností jako Fischer-Lichte, a to, že bychom za materiální podstatu divadla, respektive divadelního média, mohli prohlásit čisté, fyzické tělo, což bychom v návaznosti na již řečené měli spíše odmítnout. Místo toho bych navrhol za materiální základ prohlásit tělo ve fenomenologickém a poststrukturalistickém slova smyslu, tedy jednak tělo oduševnělé, jakožto vtělenou mysl, a jednak tělo nacházející se v neustálém pohybu iteračních ztělesnění, tělo propojené s vnějškem, vycházející z něho a spolupodílející se na něm. Do této doby jsme sledovali především úvahy týkající se těla herce (u Fischer-Lichte), případně obecné lidské situace. Ovšem vzhledem k dříve řečenému, a sice, že se divadelní představení zakládá na spoluúčasti všech zapojených, bychom měli tyto charakteristiky vztáhnout i na diváky. Jestliže se na konstituci divadelního média podílí materialita hereckých těl, podílí se na něm i materialita těl diváckých. A pokud přijmeme výše nabídnuté chápání těla, měli bychom do uvažování o divadelní materialitě zahrnout i to, co do ní přináší těla diváků, tedy i jejich vazby a návaznosti na běžnou realitu, vtělenosti a ztělesněnosti jejich iterací. S ohledem na tento závěr bychom tak mohli o

---

<sup>122</sup> Více viz (Koubová 2020: 21–22), odkud si vypůjčuji citace dokládající tuto rovinu argumentů Fischer-Lichte.

divadelním představení prohlásit, že se zakládá na žité realitě všech zúčastněných, jelikož tuto realitu do něj vnáší materialita, z níž se jakožto médium konstituuje.

Bylo již řečeno, že divák je vždy nutně v určitém vztahu k tomu, co vnímá. Ovšem v případě divadelního představení a jeho mediální zpětnovazebnosti se zároveň na tom, co vnímá, do značné míry i podílí, spoluvytváří to. Tento obousměrný pohyb tak není pouze otázkou mediality divadla, ale dotýká se i jeho materiality, jelikož nejen že skrze ni probíhá, ale zároveň s ní i do jisté míry splývá, čímž se podílí na popsaném procesu neustálé iterability. Medialita divadla je od divadelní materiality neodlučitelná, je jí podmíněná a zároveň jí v určitém slova smyslu spolu-konstituuje.

Tento závěr má oporu i ve fenomenologii tělesnosti, konkrétně v náhledu Maurice Merleau-Pontyho na vnímání umění; v jeho případě se sice jedná o umění výtvarné, ale domnívám se, že je tato perspektiva aplikovatelná i na situaci divadelního představení. Jeho základní teze zní, že vnímání je „striktně závislé na postavení pozorovatele a neoddělitelné od jeho situace“ (Merleau-Ponty 2008: 14). Jinými slovy tak říká, že se situovanost diváka stává konstitutivní pro jeho vlastní vnímání a zároveň – v našem případě divadelního představení, na jehož materialitě se divák spolupodílí –, že se stává součástí toho samého představení. Toto tvrzení do jisté míry problematizuje náhled na diváka jako jakousi neosobní kategorii a upozorňuje nás, že bychom měli být při konkrétních představeních pozorní – podobně jako jsme pozorní k osobnostem jednotlivých herců – i ke konkrétním individualitám jednotlivých diváků, jejich situovanosti a vztahování se vůči všem ostatním zúčastněným. Je pochopitelné, že tento typ vnímavosti závisí na podobě té které inscenace a vzhledem k důrazu, jaký klade na diváky, osciluje od potlačování či znevýznamňování těchto individualit ve prospěch spíše co nejvíce indiferentní skupiny diváků jakožto publika, a nebo naopak k jejich akcentaci právě jakožto individualit, které iniciativně posouvají průběh představení.

Možnost tohoto začlenění do materiality představení plyne z fyzické blízkosti, nezprostředkovaného sdílení jednoho prostoru ve stejném čase. Jak opět upozorňuje Merleau-Ponty (2008: 21), „prostor [dodejme divadelního představení] tak již není ono prostředí plné vedle sebe se vyskytujících věcí, jímž vládne absolutní pozorovatel ode všech stejně vzdálený, bez úhlu pohledu, bez živého těla, bez prostorové situovanosti, zkrátka čirý intelekt“, ale je to prostor, „v němž jsme zasazeni i my sami. Je to prostor kolem nás, organicky s námi spojený“ (Merleau-Ponty 2008: 22), tedy prostor heterogenní, jenž neoddělitelně obsahuje naši situaci „bytostí vržených do světa“ (Merleau-Ponty 2008: 24). V tomto náhledu se opět potvrzuje to, co jsem prohlásil o divadelní materialitě a medialitě. Autor hovoří především o situovanosti nás do světa jakožto lidských bytostí, ale jak jsme viděli, je možné stejné charakteristiky vztáhnout i na situaci diváků i herců, zkrátka všech účastníků představení. V tomto bychom mohli chápat podvojnost divadelního umění: jakýmsi zvláštním způsobem zdvojuje naši situaci ve světě a – opět jak již bylo naznačeno – umožňuje nám

ji právě tímto nahlédnout, po-hrát si s ní skrze zpětnovazební kontakt, který tak nemusíme chápat pouze jako kontakt mezi účastníky představení, ale i jako kontakt mezi divadelně mediovanou a běžnou skutečností.

Vraťme se ještě na chvíli k myšlence sdíleného prostoru všemi účastníky. Zaznělo, že divák se stává součástí prostoru, ve kterém se představení odehrává, a tím se vlastně včleňuje (či je v některých případech neočekávaně včleněn) do jeho materiality. K tomu Merleau-Ponty (2008: 18) poznamenává, že „[p]rostor přestává být odlišitelný od věcí v prostoru, čirá idea prostoru od konkrétní podívané, kterou nám nabízejí smysly“. Člověk je „vklíněn“ do prostoru, mezi ostatní předměty a jevy, a stává se jejich součástí, dokonce se v jistém smyslu slova s těmito věcmi či jevy prostupuje: „Člověk je zcela ve věcech a věci jsou v něm“ (Merleau-Ponty 2008: 29).<sup>123</sup> Náš vztah vůči vnějšku v těchto úvahách nabývá podobné podoby, jakou zaujímal tělo vůči mysli na začátku předchozí sekce. Není tak možné od něj zcela odstoupit, stejně jako není možné zcela odstoupit od probíhajícího představení. Pokud jsme součástí jeho prostoru, podílíme se na něm (vědomě či podvědomě) skrze naši ‚vklíněnost‘ do jeho materiality. Abychom z ní vystoupili, museli bychom prostor zcela opustit. Vidíme tak, že kontaktnost divadelního představení se nezakládá pouze na zpětnovazebnosti (kterou bychom mohli mediovat například skrze osobní telefony), ale právě skrze fyzickou spolupřítomnost, při níž ona zpětnovazebnost probíhá především skrze takto chápanou materialitu a až na jejím základě je dále mediovaná.

O představení a jeho jednotlivých aktérech tak můžeme uvažovat nikoli jako o neutrálních jevech, ke kterým s různou mírou distance přistupujeme a vnímáme je, ale spíše jako o vjemech, které skrze nás, jakožto integrální součást představení, zakoušíme na sobě či ve vztahu k jiným. Merleau-Ponty (2008: 27) používá příměr s medem a medovostí, kterým se snaží nahlédnout podobnou vztahovost:

„Říci, že med je viskózní a že je sladký, jsou dva způsoby jak vyjádřit totéž, totiž určitý vztah věci k nám či určitý postoj, k němuž nás dovádí či nutí, určitý způsob, jímž svádí, přitahuje či fascinuje svobodný subjekt, jenž s ní přijde do styku. Med je určité chování světa vůči mně a mému tělu.“

Ve zde vedené úvaze – především v její poslední větě – bychom mohli zkusit nahradit slovo med slovem divadlo, čímž bychom získali podobné tvrzení, se kterým přišel Plessner, a které se objevuje

---

<sup>123</sup> Toto snad až lehce metaforické tvrzení je možné chápat skrze kognitivní uchopování vnějšího světa i samotného našeho self. Pokud se tělo stává „zdrojem smyslových reakcí, které probíhají mezi vnějším a vnitřním světem a umožňuje nám potlačit určité prvky či se na ně zaměřit“ (Noland 2009: 63), jeho vztahovost k nim je možné chápat právě jako ono prostupování jednoho s druhým. Skrze tělovou zpětnou vazbu se dozvídám o jevech kolem sebe a skrze tyto jevy a jejich reakci na sebe získávám povědomí o sobě.

v nejrůznějších variacích jakožto topos ‚divadla světa‘ (theatrum mundi). Skrze něj se projevuje uvažování o světě jakožto o divadle v různých uměleckých či náboženských projevech, a v průběhu 20. století – což je pro zde sledovanou perspektivu podstatnější – se toto uvažování promítá do sociologických a behaviorálních koncepcí symbolického interakcionismu či ludického náhledu na sociálně-interakční základ mezilidských vztahů (více viz Kolankiewicz 2018).<sup>124</sup> Divácké zakoušení divadelního představení tak můžeme chápat jednak jako spolupodílení se na jeho materialitě svou vlastní přítomností, jež do něho vnáší nejen vlastní tělo a self, ale i vlastní vztahovost ke světu, ke každodenní realitě, a jednak jeho aktuálně se ztělesňující vztah ke světu obsahující i vztahy ke všem zúčastněným i k sobě samému.

Vidíme tedy, že odmítnutí čistého těla je v souladu – a nikoli v opozici, jak se nás snažila přesvědčit Fischer-Lichte – i s primárně se na tělo orientujícími směry výtvarného umění, jako jsou body art či performance art, a to právě díky podmíněnosti těla vůči vnějšku, jeho neoddělitelnosti od světa a k němu přináležejících každodenních interakcí. Příznačné v tomto mohou být úvodní citáty v přehledové studii o body artu od Amelie Jones (2000: 18), která vedle sebe klade Marcela Mause (1992), jenž odmítá oddělení přírodního a kulturního, Bryana Turnera (2008), který ztělesnění považuje za základ naší sociální identifikace a Jean-Luc Nancyho (Lingis 1993), který upozorňuje na reciproční vztah mezi společností a tělem probíhající skrze jeho zvýznamňování. Jones postupuje podobně jako Fischer-Lichte a snaží se poukázat na překonání karteziánského dualismu, v čemž bychom ji mohli vnímat jako úspěšnější, jelikož se nenechává zavést tvrzeními o čisté materialitě těla, ale konzistentně o něm referuje jako o vtělené mysli a zároveň jako o ztělesnění určité pozice v aktuálním sociálním řádu a vtělenost do něho. Pokud se tedy v tomto typu výtvarného umění stává tělo (většinou samotného umělce) ústředním materiálem daného díla, nemohou významy emergovat z průběhu dané akce, ale jsou vždy nutně podmíněné vztahovostí toho kterého těla. Nakládání s takto pojatou materialitou je tak nutně vždy nakládáním s určitou sociální, kulturní či historickou situací a mnoha dalšími, ať již vědomě či podvědomě tematizovanými. Vidíme tedy, že tento zdánlivě odlišný typ umění potvrzuje tezi, že se do materiality divadla skrze takto uvažované tělo propisuje každodennost a běžný život všech zúčastněných.

Díky tomu je divadelní médium neustále aktualizovanou matérií naší žité reality, sdílenou zkušeností, ve které mohou – či dokonce musí – vznikat významy především s ohledem na tuto neustálou aktualizovanost. Z ní poté pramení příklady okamžité reakce diváků na určité, vzhledem ke kontextu nově chápané, narážky a nově vznikající významy, jak na ně upozorňuje Etlík či

---

<sup>124</sup> Obecně bychom mohli říci, že je základem tzv. performativního obratu v humanitních a sociálních vědách. Více viz např. (Carlson 2008; Shepherd 2016; Schechner 2006).

Neznal. Etlík (1999: 23–24) uvádí příklad z uvedení *Oldřicha a Boženy*<sup>125</sup> v Divadle na Vinohradech roku 1968, při němž byly určité repliky diváky po čerstvé okupaci interpretovány ve vztahu k ní. Divák, či obecněji recipient, si vnímané umělecké dílo bude vztahovat ke své životní situaci vždy, ovšem v tomto případě bylo podstatné, že divácké reakce ovlivnily průběh představení, respektive hru herců tak, že ti na tyto nářky dávali více důraz a – alespoň jak předpokládám – drobně je rozehrávali. Neznal (2020: 25) přináší příklad z uvedení inscenace *Mé trápení*,<sup>126</sup> při níž se, během scény, kdy herečka hystericky konzumovala obsah plechovky salka, rozplakalo mezi diváky dítě a jelikož nepřestávalo, jeho matka s ním odešla ze sálu. Přítomní ji uvolňovali průchod a herci zpomalili průběh scény, počkali, než odchod proběhne a diváci jim budou opět věnovat pozornost. Jak divákům, tak hercům se ovšem ona situace s plačícím dítětem spojila s průběhem scény, při které se metaforicky poukazovalo k problémům s mateřstvím, a společně se jak diváci, tak herci zasmáli. Právě tyto příklady bychom mohli vnímat jako potvrzení, že materialitou divadla nejsou pouze těla všech zúčastněných, ale stejně tak i vzájemné vztahy mezi nimi i jejich vazby na každodenní realitu. Spolu s tím vidíme, nakolik je tato materialita responzivní, neustále se skrze divadelní medialitu konfiguruje, čímž umožňuje okamžité reakce kohokoli z účastníků na jakékoli podněty, ať již vycházející z aktuálně se odehrávajícího dění, či z každodenní reality všech zapojených.

V závěru této sekce bych tedy rád znovu zdůraznil a do jisté míry zobecnil, že materialitou divadla nejsou pouze těla všech účastníků, ale jejich běžně žitá realita, která skrze kontext divadelního představení získává specifickou, v závislosti na typu inscenace do různé míry akcentovanou, interpretační povahu. Od ostatních sociálních interakcí by se tak nemusela lišit ničím jiným, než určitým typem kulturně podmíněného postoje, který jsme částečně inkorporovali a částečně ho skrze průběh představení a v reakci na jeho průběh ztělesňujeme. Materialitou divadla je naše žitá skutečnost, neustále iterovaná v každém okamžiku jejího uplývání. Součástí těchto iterací se nutně stávají i akce uskutečněné jako součást divadelního představení, a to formou apropriací,<sup>127</sup> přivlastnění dřívějších realizací daných akcí (jak jejich průběhu, tak i významu), pocházející většinou právě z běžné reality. Podobným způsobem bychom mohli chápat ‚obnovené chování‘ či ‚dvakrát přebrané jednání‘ Richarda Schechnera (2006: 29), který shodně tvrdí, že

---

125 *Oldřich a Božena aneb Krvavé spiknutí v Čechách*. František Hrubín a Divadlo na Vinohradech, Praha, premiéra 27. září 1968, režie Jaroslav Dudek.

126 *Mé trápení*. KALD DAMU, Praha, premiéra 27. května 2013, režie Kasha Jandáčková.

127 Odkazují na apropriaci jako na kategorii uvažování o některých postupech současného výtvarného umění, více např. viz (Evans 2009). Podobné úvahy prezentuje Nicolas Bourriaud (2004), když současnou uměleckou praxi považuje za do jisté míry sestávající především ze série výpůjček, rekonfigurací existujících materiálů, děl či postupů skrze proces postprodukce, jehož součástí je i apropriace. Jakožto převažující umělecký nástroj ji identifikuje v období devadesátých a nultých let, ale stopuje ji i zpětně do historie. Spíše tedy než o vznik nového nástroje umělecké praxe se tak jedná o proměnu způsobu uvažování nad autorstvím a originalitou díla.

veškeré podoby lidské činnosti jsou performancemi složenými z našich i cizích minulých jednání, podniknutými za účelem vytváření nového celku (Mirzoeff 2018: 59). V tomto smyslu je materialitou divadla sociální realita našeho bytí-ve-světě, aktuálně se odehrávající zpětnovazebné vztahy s ostatními účastníky i dalšími aktéry a náš vlastní sebevztah. Z ní poté vychází i nárok na nezprostředkovaný kontakt všech účastníků představení, který umožňuje nejen realizaci divadelní mediality, ale také tuto zpětnovazební iterovatelnost odvíjející se situace, která probíhá jak na vědomé, tak i podvědomé či čistě pudové rovině, pro níž je spolupřítomnost ve sdíleném prostoru nezbytná.

## 4 K divadelnímu představení

V předchozí sekci jsem nabídl názor, že materiálem divadla je žitá skutečnost všech zúčastněných, tvořená jejich konkrétními self (Já), což se zdá jako podstatný postřeh pro formulaci divadelní mediality. Pokud jsem tvrdil, že jejím základem je schopnost zprostředkovávat vzájemné reakce mezi herci a diváky (respektive mezi všemi zúčastněnými mnohovazebně), a že tyto reakce probíhají neustále, ať již vědomě či podvědomě, měli bychom připustit, že tato samotná schopnost zpětnovazebnosti je podmíněna materiálem, skrze nějž probíhá. Pokud jím nechápeme pouze tělo, ale self sestávající z mysli a těla, můžeme tvrdit, že účastníci získávají možnost nejen komplexně vnímat, ale i vědomě (či podvědomě) jednat, a to uvnitř samotné materiality ustavujícího se díla, jelikož se na ní do jisté (ovšem neopomenutelné) míry podílí. Tento rys má několik důsledků, z nichž pro nás bude nyní podstatný fakt, že účast na divadelním představení se ve své materialitě, a v části své mediality, neliší od běžného, každodenního života. Zpětnovazebnost a nezprostředkovanost kontaktu všech zúčastněných má stejné rysy jako jakákoli jiná plnohodnotná sociální situace probíhající ve shodných podmínkách.

Průběh divadelního představení ovšem od této reality, běžného života, nabízí určitý (hravý či estetický) odstup, jak jsem již dříve částečně zaznamenal. Podobným způsobem bychom mohli problematizovat tvrzení o účasti každodenního self všech zúčastněných. V případě herců je jistě základem, z něhož nezbytně při své hře vychází, ale jak upozorňuje Auslander (1997: 30), „hercovo self je ve skutečnosti vytvářeno představením, které má údajně zakládat“. K tomuto tvrzení dochází na základě rozboru uvažování tvůrců jako byli K. S. Stanislavskij, Bertolt Brecht či Jerzy Grotowski, kteří všichni zkoumali vztah vlastního hercova self, herectví a postavy, a i když k němu každý z nich přistupoval odlišně, v konečném důsledku by dle Auslandera bylo možné jejich závěry shrnout tímto způsobem.

Bez toho, aniž bych se snažil problematice herectví věnovat hlouběji, bych se rád u tohoto tématu krátce zastavil. Zdá se, že se jedná o pokus překlenout rozpor, který jsme měli možnost vidět již v sekci 3.3 (*Mezi divadlem a performance*), a který vzniká jako důsledek dvou odlišných náhledů na prostředky herecké tvorby. Jedna strana favorizuje způsob herectví, které se zaměřuje na vytváření konzistentní herecké postavy vedoucí k psychologicko-motivické interpretaci, a proti ní se staví ať již akční umění či směry divadelní praxe, které akcentují jiné formy divadla i herectví. Tento mocenský boj pravděpodobně pramení z – nikoli neopodstatněného – přesvědčení, že naše současné kulturní chápání dominantní podoby divadla je silně spjato s jeho činoherní podobou, a v důsledku toho vzniká potřeba – zvláště pokud se konkrétní mluvčí věnuje odlišné praxi – se vůči

němu nějakým způsobem vymezit, což se častokrát projevuje i na používaném slovníku.<sup>128</sup> Setkáváme se tak s označením ‚performovat‘, které nahrazuje sloveso hrát, a plní funkci jakéhosi poukazu k nečinohernímu způsobu jevištní přítomnosti. Pokud ovšem vezmeme v potaz průběh a charakter představení – a bude-li toto představení probíhat v kontextu divadelního umění –, mohli bychom tvrdit, že se technicky (kontextuálně) vzato bude jednat vždy o shodnou aktivitu, kterou poté můžeme nazývat jakkoli, kupříkladu s ohledem na kontinuitu a sepětí s divadelním uměním jako herectví,<sup>129</sup> čímž bychom zároveň potvrdili, že není výlučně spjaté s praxí činoherního divadla.

Odlišnou otázkou zůstává, zda by nám rozlišení performování a herectví pomohlo k odlišení rozdílných způsobů herecké práce, což je téma, které jsem již stručně zmínil v případě Kirbym (1972) sledované ‚míry herectví‘. Podobně jako u něj, i v současné praxi bývá performování spojováno s jevištní neutralitou, snahou ‚nehrát‘ (Kirby mluvil o non-acting), či požadavkem být pouze ‚sám sebou‘. V případě dříve prezentovaných námitek proti tomuto oscilačnímu pojetí jsem uvedl, že Kirbyho přístup kombinuje více nesouvisejících, respektive neusouvztažněných hledisek (především vlastní aktivity účinkujících a interpretace vnímajících), čímž se do jisté míry diskredituje. Pokud bychom ovšem jeho návrh rozpojili do více rovin, rozlišili zastřešující úroveň hrajícího herce, kterého jako hrajícího vnímají diváci, a úroveň rozdílných prostředků, které herec ke své hře využívá, mohl by tento model nabýt opět určitého významu. Nemohli bychom poté sice dále uvažovat o ‚množství herectví‘ ve smyslu intenzity hraní, ale mohli bychom uvažovat o množství a typech jednotlivých podnětů (signálů), které nám herec svou hrou zprostředkovává, tedy zichovskly řečeno o podnětech vztahujících se k herecké postavě. Její další zpracování skrze divákovo vnímání se tohoto náhledu netýká, jelikož je pak již otázkou návazných sémiotických procesů, které mohou být do různé míry transgresivní, vstupující do „často nepředvídatelných významotvorných zřetězení“ (Etlík 2019: 40). Přetrvávajícím problémem ovšem zůstává, zda je možné být jevištně neutrální, nezavdávat podněty k této semióze.

Pokoušíme-li se docílit neutrality, ‚nehrát‘, zkrátka jen být, zůstáváme ‚sami sebou‘. Je ale možné tento stav bytí považovat za neutrální? Co to znamená být sám sebou? Sám sebou jsem v každé chvíli své každodennosti: ráno při čištění zubů před zrcadlem, během vynášení tašky s nákupem postarší susedce do čtvrtého patra, zatímco běžím k tramvaji brzdící na zastávce, během vedení semináře ve škole, při konzultaci se svým nadřízeným, zatímco si nechávám poradit s

---

128 S jistou nadsázkou bychom mohli mluvit o kulturní kolonizaci divadelního umění divadlem činoherním, která, jak se pokusím ukázat, nemá žádné teoretické opodstatnění.

129 Jedná se o tvrzení, které jsem již prezentoval ve zmíněné sekci. Vychází z argumentu, že určitá akce bude posuzována vzhledem ke kontextu, ve kterém se odehrává. Stejně, jako můžeme akce účinkujících během divadelního představení nazývat herectvím, mohli bychom o zapojení herce do určité výtvarné akce – tedy kontextu výtvarného umění – mluvit jako o performerství, a to právě s ohledem na kontext, ve kterém jedná, a tím pádem je i vnímán.



výběrem zboží prodavačem i během jeho pozdější reklamace, při společné večeři s partnerkou. Chovám se ve všech popsaných situacích stejně? Nejspíše nikoli. V každé jedním s ohledem na záměr, kterého chci docílit, s ohledem na roli, kterou při ní zastávám, i v kontextu toho, kdo se jí účastní se mnou a jaká jsou nepsaná pravidla jejího průběhu. Pokaždé akcentuji jinou svou stránku, zvolím trochu odlišnou komunikační strategii, jiným způsobem se v ní situuji i se sebe prezentuji. Erving Goffman (1999: 12–13) uvádí příklad z povídkové sbírky *A Contest of Ladies* od Williama Sansoma (1956: 230–232), ve kterém autor popisuje chování postavy Preedyho, angličana na letní dovolené ve Španělsku, jež je podáváno jako neustále uvědomované a určitým způsobem tvarované vzhledem k dojmu, kterým chce působit na (předpokládám že především ženami tvořené) okolí na pláži. Ovšem i bez této záměrnosti můžeme naše chování považovat za vždy ovlivněné aktuálními okolnostmi naší každodennosti, která by tak nebyla jakýmsi monolitem, neutrálním pozadím, vůči kterému bychom vnímali nekaždodenní události či situace, ale spíše souborem nejrůznějších, častých či méně častých situací, ke kterým bychom se vždy vztahovali odlišným způsobem.

Takto nahlédnutá každodennost by poté měla určující dopad i na chápání divadelního představení. Jednak bychom si museli na otázku po tom, jak být sám sebou před diváky, odpovědět, že být před nimi můžeme pouze ve vztahu k nim, vzhledem k dané situaci a cíli či záměru, se kterým jsem se před nimi (či mezi nimi) ocitl. V tomto smyslu nemohu být jakožto herec neutrální. Mohu se ovšem pokoušet – jak jsem již naznačil v případě oné oscilace hereckých prostředků – jednat tak, aby mé motivace zůstaly co nejvíce nejasné, mnohoznačné. Například v inscenacích Jiřího Adámka *skončí to ústa* a *Oči v sloup*<sup>130</sup> herci – především v první z nich – co nejvíce bezpříznakově vykonávali určité pohyby, přesouvali předměty, stáli na určitém místě či přecházeli z jednoho na druhé. V pozdějších *Očích v sloup* je již tato zdánlivá bezpříznakovost komentovaná, ať již slovně či jinými akcemi, přičemž si autoři pohrávají s divákovým vnímáním a vedením jeho pozornosti. V obou případech bychom mohli mluvit o značně nečinoherním herectví, zaměřeném na vykonávání určitých úkonů se snahou co nejvíce odosobnit jejich vykonavatele (opět především *skončí to ústa*) či do jisté míry nechávat velmi jemně promlouvat osobní (tělesná i charakterová) specifika v *Oči v sloup*. V žádném z těchto příkladů se ovšem nejedná o neutrální chování, ale naopak o jednání silně příznakové, významotvorné vzhledem k situaci divadelního představení i obecnějšího kontextu divadelní praxe a převládající normy.

Jak tedy rozumět dřívějšímu Auslanderovu tvrzení, že se hercovo self zakládá divadelním představením, a nikoli jeho každodenní realitou? Odpověď bychom mohli hledat právě v jisté

<sup>130</sup> *skončí to ústa*. Divadlo Disk, Praha, premiéra 22. října 2016, režie Jiří Adámek. Více např. (Veselovská 2017). *Oči v sloup*. Studio Hrdinů, Praha, premiéra 20. listopadu 2019, režie Jiří Adámek. Více např. (Pavelková 2020; Procházka 2020). Obě inscenaci vznikali v podobném složení inscenačního týmu, který kromě Adámka tvořily v pozici dramaturgyně Klára Hutečková a scénografky Zuzana Sceranková, ovšem který do jisté míry přistupoval k tvorbě kolektivně.

podvojnosti materiality a mediality divadla. Pokud budeme divadlo považovat za součást naší běžné reality, můžeme na průběh divadelního představení nahlížet jako na další z mnoha iterací, sociálních situací, kterých se neustále účastníme. Z nich pramení hercovo permanentně se ustavující self, které se ovšem v případě divadelního představení re-iteruje vzhledem k aktuálnímu kontextu, tedy divadelnímu představení. To se stává dominantní situací, vůči které se herec vztahuje, a skrze ní se momentálně ztělesňuje jakožto hrající. Zakládá se tím jistá dualita mezi dvěma koexistujícími skutečnostmi, onou neustále uplývající, žitou, a onou taktéž uplývající, ovšem ohraničenou, umělou, konstruovanou skrze divadelní medialitu. Vidíme tedy, že naše ztělesnění jakožto herce (k čemuž můžeme dodat i jakožto diváka) nemůže existovat samo o sobě, ale vždy vychází a uskutečňuje se v materialitě naší každodennosti, v žité realitě všech zúčastněných. Auslander (1997: 8) k tomu dodává, že „[k]lást tělo jako absolutní, původní přítomnost mimo značení není ani přesné, ani teoreticky obhajitelné. Problém performujícího [obecněji klidně jakéhokoli účastníčího se] těla spočívá v napětí mezi faktem, že tělo vždy slouží jako označující a zároveň tuto funkci překračuje, aniž by ji opustilo zcela“ (cit. dle Koubová 2020: 23). Odvolává se přitom na Jona Ericksona (1995: 66n), který tvrdí, že „je-li naším záměrem prezentovat tělo jako maso [...] zůstane tělo stejně znakem [...]. Když chceme předvést performerovo [můžeme dodat jakékoli] tělo primárně jako znak [...], tak se do toho tělesnost vždy vloží“ (cit. dle Koubová 2020: 23).

Oba autoři se na tuto dualitu, která se zdá s divadelním představením bytostně spjata, dívají jako na komplementaritu, kterou není možné rozpojit či jeden její aspekt zcela pominout. V následujících sekcích bych se rád vrátil k divadelní medialitě a nahlédl ji z pohledu zde představené duality divadelní skutečnosti. Rád bych se věnoval otázkám, jakým způsobem tato dualita vzniká a jakým způsobem se projevuje při vnímání, či snad přesněji ustavování a probíhání divadelního představení.

#### **4.1 Představení jako mnohonásobný komunikační akt**

Pro začátek bychom se mohli vrátit k české divadelně-vědné tradici a znovu se zastavit u Iva Osoloběho, který byl velkým Zichovým obdivovatelem, propagátorem a do jisté míry i následovníkem. Osolobě si zmiňovanou dualitu divadelního představení uvědomoval a ve svém uvažování se ji snažil začlenit do Zichem nastolené sémiotické tradice české divadelní teorie. Jak jsme již měli možnost vidět (sekce 2.3 *Živost a nezáznamovost*), divadelní umění považoval především za komunikaci, ovšem zatím jsem se příliš nevěnoval jeho názoru, že se jedná o komunikaci trojího typu. Navazoval na již představenou Zichovu definici divadla – tj. „dramatické dílo je umělecké dílo předvádějící vespolečné jednání osob hrou herců na scéně“ (Zich 1987: 54) –

kteřou přejmenoval na často citovanou *komunikaci komunikací o komunikaci* (Osolsobě 2002a). K tomuto tvrzení došel pomocí dobových teorií komunikace, které mu umožnily označit Zichovo „umělecké dílo,“ „vespolné jednání osob“ a „hru herců“ jako svého druhu komunikace. Osolsobě tvrdil, že jakékoli umělecké dílo je svým způsobem komunikace, vespolné jednání osob – v případě dramatického umění tedy předmět divadelního představení – je zobrazovaná komunikace, a konečně hra herců je (což můžeme považovat za skutečné specifikum divadelního umění) reálně se odehrávající komunikací herců (jakožto hereckých postav).<sup>131</sup> Podívejme se nyní na tuto „složitou, hierarchickou strukturu komunikací“ (Osolsobě 2002a: 131), respektive na některé její aspekty, podrobněji.

Stranou můžeme nechat předmět samotného uměleckého díla, který není pro naše stopování mediálních specifík divadla příliš relevantní. Upozornil bych jen na fakt, že se jedná o jednání dramatických osob ve vnímání diváka a tedy o značně subjektivní vjem, který vzniká na základě ostatních komunikací.

Druhá Osolsoběm identifikovaná komunikace se již více váže ke sledovanému tématu. Do jisté míry souvisí s materialitou divadelního představení, ovšem vymezuje z ní pouze vztahy utvářející se mezi hereckými postavami. Bohužel zde stále nenabízí plně duální náhled na divadelní médium, a to i když prohlašuje, že tato komunikace není nikdy „pouhým vzájemným sdělováním, ale [vždy je] vzájemnou lidskou interakcí“ (Osolsobě 2002a: 101). Toto své tvrzení ovšem míní pouze v rovině modelu a nikoli skutečných živých osob, tedy v rovině hereckých postav. Díky tomu ještě plně nerozvíjí specifikum materiality a z ní plynoucí mediality divadelního představení, tedy jeho možnost – přesněji spíše nutnost – zpětnovazebně reagovat.<sup>132</sup> Zobrazovaná komunikace komunikací tak zůstává svým pouhým zobrazením, modelem. Z dnešního pohledu – a nad rámec Osolsoběho tvrzení – bychom ovšem mohli dodat, že je i svou konkrétní realizací.

Oproti tomu si všímá jistého typu metakomunikace mezi všemi zapojenými (nyní opět zúženo na vystupující) o této komunikaci, která může a nemusí být součástí komunikace realizované směrem k divákům, čemuž se budu věnovat vzápětí. Také bychom do ní mohli zahrnout i další aspekty, které vycházejí z materiality divadla, a které se primárně či intencionálně nestávají součástí akcentované komunikace, ale mohou se na ní různou měrou podílet. Prostředkem představení se tak nestávají pouhá sdělení mezi jednotlivými postavami, ale jejich mnohem komplexnější komunikace, vzájemné vztahování se k sobě navzájem, které můžeme jako diváci vnímat především díky již zmiňovaným prostředkům divadelní mediality, které divadlo využívá a jež ho zároveň definují.

131 Pro srovnání: „Specifickým materiálem dramatického umění je právě komunikace, specifickou dílní stránkou života, na niž se dramatické umění soustřeďuje, je rovněž komunikace, a specifickou metodou, jíž dramatické umění pracuje, je modelování komunikace komunikací“ (Osolsobě 2002a: 100–101).

132 Jak sám Osolsobě (2006a) doznává ve své reakci *Drazí přátelé* na Etlíkovu studii *Divadlo jako zakoušení* a Čiřařovu knihu *Teorie loutkového divadla*.

Dostáváme se tak ke třetí Osolsoběho komunikaci, tedy ke způsobu, kterým představení komunikuje svůj předmět s diváky, a kterému bych se zde rád věnoval především. Autor v jejím rámci rozlišuje několik druhů komunikace, kterým může být přínosné věnovat pozornost. Za nejpřirozenější způsob komunikace považuje ukazování, které charakterizuje jako „dávání k dispozici poznávací aktivitě druhého“ (Osolsobě 2002a: 99) a nazývá ho *ostenzi*. „[O]stenze je takové sdělování, při němž jako zpráva slouží sdělovaná skutečnost sama“ (Osolsobě 2002b: 20), což znamená, že se jedná o sdělování *prezentativní*, „komunikující pomocí originálů“ (Osolsobě 2006b: 127). Takovéto komunikování chápe jako „nejzákladnější podstatou divadla“ (Osolsobě 2002a: 99), ale zároveň upozorňuje na to, že samo o sobě je pro divadlo nespecifické, jelikož ho sdílí s dalšími typy umění. Druhý typ sdělování je poté *reprezentativní*, ne-ostenzivní, který nastává v situacích nepřítomného originálu (Osolsobě 2006b: 126). Zde autor nabízí dvě možnosti, jak je možné takovouto situaci nepřítomného originálu řešit: buď modelem, náhradním originálem, který nám poslouží k řešení modelací, a nebo pomocí jiného uživatele, který může situaci vyřešit komunikačně (Osolsobě 2006b: 127).<sup>133</sup> Oba případy jsou ovšem oproti ostenzi znakové. Jak uvidíme dále, charakteristickým rysem divadla je určitá míra propojování obou těchto typů sdělování. Každého představení se nutně účastní ostenzivní složka, jelikož je vždy nutné dát něco k dispozici poznávací aktivitě příjemce (Osolsobě 1991: 32), a zároveň je jeho předmět, tedy to, co je dáno k dispozici, jistým způsobem rámcováno (jako součást divadelního představení), a tedy vnímáno jakožto znakové.

Bylo řečeno, že ostenze je nespecifickou podstatou divadla, ale přitom její podstatou neoddělitelnou, navíc svázanou s faktem, že se divadelního představení účastní živé lidské bytosti. A právě tato komunikace skrze herce, toto (vzápětí zproblematizované) „modelování ‚věci samou““ (Osolsobě 2002a: 117), je dle Osolsoběho specifickou podstatou divadla. Ona specifická ovšem spočívá v jistém paradoxu. Autorův oblíbený citát, kterým vysvětluje takzvaný token:token model, je tvrzení Artura Rosenbluetha a Norberta Wienera (1945: 320), že „nejlepším modelem kočky je jiná, nebo pokud možno táž kočka“ (Osolsobě 2002a: 118). Přeneseme-li tento příměr do divadla, muselo by se v případě zobrazované lidské komunikace jednat o „jinou, přirozenou, skutečnou lidskou komunikaci“ (Osolsobě 2002a: 120). O tu se ovšem nejedná, v prostoru pro hru (Etlík 1999: 5) nedochází ke skutečné komunikaci, ke skutečné výměně informací, ale pouze k nápodobě takovéto komunikace, jejímu modelování. „[T]i dva, co zde spolu jakoby komunikují, ve skutečnosti nekomunikují, neříkají si nic nového, nepřenášejí jeden druhému žádnou informaci,

---

<sup>133</sup> Osolsobě upozorňuje, že i když se oba způsoby zdají blízké, specifikum modelovacího řešení je charakteristické absencí své „vysílací dimenze“ (Osolsobě 2006b: 126). „Otázka, kdo model vytvořil a kdo ho užívá, rozdíl mezi tvůrcem [...] a příjemcem, pro sdělování zásadní, je z hlediska modelování bezpředmětná“ (Osolsobě 2006b: 126). Pro srovnání viz Osolsobě (2002b: 19).

kromě metainformance, informace o tom, že replika byla včas a podle scénáře předána [...]“ (Osolobě 2002a: 210). Jak můžeme vidět, přesnější by bylo hovořit o dvou zároveň se realizujících rovinách komunikace, jelikož tato metakomunikace je taktéž svého druhu komunikací, která je pevně spojena s onou ukazovanou komunikací. Dokonce může v některých typech inscenací převažovat nad onou pseudokomunikací, kupříkladu když bude zpředmětněna jako primární komunikační rovina. Komunikace v druhé Osolobě sledované rovině – tedy mezi herci – je podvojná.

Podobná podvojnost je vlastní i třetí rovině komunikace, jelikož hercova hra nejen, že s diváky komunikuje to, co zobrazuje (a vede k vytváření významové představy obrazové), ale zároveň zřetelně komunikuje, že se jedná jen o divadlo, jen o hru (Osolobě 2002a: 120). Osolobě upozorňuje, že tento její specifický rys, hra na komunikaci, ji charakterizuje oproti komunikaci předstírané, lži, a oním klíčovým rozlišovacím prvkem je pro něj metakomunikace o této komunikaci. „[H]ra na komunikaci [divadlo] je předstíraná komunikace s pravdivou metakomunikací, zatímco předstíraná komunikace [lež] je táž hra s nepravdivou metakomunikací“ (Osolobě 2002a: 121). Cílem divadelního představení není zastírat svou divadelní povahu, ale naopak ji srozumitelně komunikovat, a tím divákům umožňovat ho jako divadelní představení vnímat. Tuto pravdivou metakomunikaci bychom tak měli chápat jako zcela zásadní, a ve svém důsledku konstitutivní, rys divadla. Osolobě tvrdí, že metakomunikace o hře zakládá hru jako takovou, je její podstatou, přičemž by bez ní vůbec nemohla vzniknout. V tomto navazuje na komunikační teorii hry Gregory Batesona (2006), jehož tvrzení je ve stejném duchu: „[H]ra může vzniknout pouze v případě, když jsou zúčastněné organismy schopné určité úrovně metakomunikace, tedy výměny signálů, které mohou nést význam ‚toto je hra‘“ (Bateson 2006: 316).<sup>134</sup> Metakomunikace je zde princip, který umožňuje „momentálnímu jednání neznat to, co by označovalo, když samo sebe značí“ (Bateson 2006: 317), jinými slovy tedy umožňuje divadelnímu představení signalizovat o sobě samém, že je tím, za co chce být považováno, tedy divadelním představením. Bez toho bychom ho nemohli jako takové vnímat, a pravděpodobně bychom ho místo toho vnímali jako součást naší každodennosti.

Metakomunikace umožňuje, aby akce odehrávající se v prostoru pro hru byly vnímané jako hra, přičemž tato hra je zároveň modelem skutečného jednání. Osolobě to dokládá na příkladu kotěte, jemuž špička vlastního ocásku, za kterou se žene, nesignalizuje nic mimo hru samu, ale přeci „každý jeho pohyb je modelem jiného pohybu, ‚skutečného‘ pohybu, pohybu ve ‚skutečné‘, momentálně neexistující situaci“ (Osolobě 2002a: 122). Tato situace, která zároveň existuje a přece

---

<sup>134</sup> Batesonovo tvrzení se zakládá na pozorování primátů v zoologické zahradě, přičemž si všímá situace, kdy primáti dělaly stejné akce, jako kdyby spolu zápasily, ale přitom o zápas nešlo. Komunikovali tyto pohyby jako nepravé, jako hru, a nikoli jako skutečný zápas (Bateson 2006: 316).

neexistuje, je onou zmiňovanou dvojdomostí divadla, onou probíhající (modelovanou) komunikací, o které (meta)komunikujeme jako o (částečně) předstírané. Aby tato situace mohla nastat, je třeba vzájemného souhlasu obou zapojených účastníků (či skupin). Jak opět na příkladu koťat ukazuje Osolsobě (1991: 33–34), pokud se jedno kotě rozhodne započít hru a hravě zaútočit, činí ze sebe útočící kotě, které ale skutečně neútočí, tedy jakýsi model sebe sama. Aby mohla být jeho akce považována za úspěšnou, musí být dostatečně srozumitelně komunikována, tj. jakožto hra. Z druhé strany – kupříkladu jiným kotětem – poté nejen že musí být tato komunikace o komunikaci, či komunikace o akci, pochopena jako podvojná, ale zároveň na ní musí toto druhé kotě určitým způsobem zareagovat. Buď jeho akci pochopí a přijme jako hru, čímž se do ní zapojí a „ztratí se obě v modelu pseudosouboje“ (Osolsobě 1991: 34), a nebo ji vyhodnotí jako reálný útok a zachová se podle toho. Specifickou reakcí pak může být pochopení intence prvního kotěte jakožto hry, ale její záměrné odmítnutí například snahou ho ignorovat, nepřístupit na jím nastolený rámec situace.

Hravý stav Bateson (2006: 319) označuje za dvojitý paradox. Jednak – na příkladu hravého kotěte, které útočí se snahou kousnout do ucha kotě druhé – toto kousnutí neznačí či neznamená to, co by značilo či znamenalo kousnutí skutečné, a jednak toto kousnutí ani neexistuje, skutečně se neděje, je pouze fiktivní. „Stojíme tak před dvěma zvláštnostmi hry: {a} zprávy či signály vyměňované během hry jsou do jisté míry nepravdivé či nezamýšlené jako takové; a {b} to, co je těmito signály denotované, neexistuje“ (Bateson 2006: 319). Na tomto místě bychom mohli dodat, že Batesonem popisované paradoxy by bylo možné chápat komplexněji. Nemusí se jednat o neúplné akce, kousnutí může být zcela reálné, a i tak může značit jiné kousnutí. Může se jednat zároveň o realitu (jelikož ta je materiálem divadla i popisovaných her koťat) a zároveň o fikci značící kousnutí, pokud bude doprovázeno dostatečně srozumitelnou komunikací o tom, že se jedná o hru či divadelní představení, tedy co toto reálné kousnutí značí. Jestliže se tato komunikace o hře jakožto o hře (ekvivalentně o divadle jakožto divadle) v průběhu hry či představení ztratí nebo přestane být pro některou ze stran udržitelná, přestane být hra hrou, představení představením, a stane se realitou (Bateson 2006: 321). Metakomunikaci označuje Bateson za psychologický rámec (frame), který je do značné míry navázán na kontext dané situace a pomáhá nám se v situaci vyznat a určitým způsobem ji rámcovat.<sup>135</sup>

Rámce jsou exkluzivní, zahrnují sami do sebe jistá sdělení či významotvorné akce, zatímco jiné vylučují, a zároveň jsou inkluzivní, a tím, že určitá sdělení vylučují, do sebe jiná zahrnují. I když obě charakteristiky vedou ke shodnému výsledku, z pohledu psychologie – jak upozorňuje Bateson

---

<sup>135</sup> V překladu termínu *frame* a *framing* se kloním k názoru Jana Huleja (2018: 11), který navrhuje používat tvary *rámec* – *rámcování*, a to nejen vzhledem k zachování slovotvorného základu daného slova (druhý uvažovaný překlad by bylo rámování, která se ovšem odvozuje od rámu), ale především vzhledem ke konotaci, kterou tento tvar má. Rámcování neimplikuje pouze ohraničení, jak by tomu bylo s rámováním, ale i určitou formu strukturace.

(2006: 323) – se jedná o dvě různé akce, které se ovšem dějí souběžně v průběhu vnímání. Rámec se stává součástí vyhodnocovacího procesu sdělení a můžeme tak říci, že je inherentní součástí jakékoli komunikace, jelikož to je právě on, kdo všem vnímajících pomáhá probíhající zprávu či jev určitým způsobem zasadit do kontextu a tedy i určitým – k němu přináležejícím způsobem – vnímat. Možnost adekvátně rámcovat souvisí s naší napojeností na sociální i kulturní kontext a tedy s něčím, co Deborah Tannen (1979: 138) označuje jako „strukturu očekávání“,<sup>136</sup> jistou formu apercepce, předporozumění. Jedná se o naši schopnost zasadit vnímané do rámce dřívějších zkušeností, na jejichž základě se ustavuje vnímání aktuální. Pokud jsme shodně socializovaní, sdílíme znalosti určitého rámcování, jsme schopni porozumět komunikační rovině ustavujícího se rámce a díky tomu i shodně danou situaci interpretovat a adekvátně na ni reagovat. Kořata sdílí povědomí o možnostech vzájemné hry a díky tomu, pokud je například ono kousnutí rámcováno jako pozvání ke hře, se do ní mohou obě zapojit, a tím umožnit její vznik. Podobný proces bychom mohli sledovat při ustavování divadelního představení, které shodně s uvedeným příkladem nemůže vzniknout, pokud nebude (meta)komunikované a vnímané právě jako divadelní představení. A aby jako takové vnímané být mohlo, musí jeho účastníci sdílet určité povědomí o tom, co divadelní představení je, jakým způsobem během něho vnímat probíhající dění a jak na něj reagovat, či šířeji jak se během něho chovat. V tomto momentě se již dotýkáme dvou náhledů na rámcování. Bateson hovoří především o psychologickém rámci, kdežto tato tvrzení se již týkají také rámcování sociologického, které v návaznosti na něj poprvé výrazně rozvinul Erving Goffman (1986).<sup>137</sup> K sociologickému rámcování se vrátím později a nyní bych se rád pozastavil u způsobu vnímání divadelní podvojnosti.

V jisté inspiraci s Osoloběm jsem zde řekl, že diváci vnímají originály, tedy v rozporu se Zichem i herce jako takové,<sup>138</sup> a to do jisté míry ostenzivně, jelikož „jakýkoli neostenzivní komunikační akt má ostenzivní faktor, jakkoli průzračný ve své nadbytečnosti“ (Osolobě 2006b: 128). Osolobě dále tvrdí, že ostenzivní ukazování má bezznakový charakter (Osolobě 2002b: 34), jelikož jde pouze o „sdělování, při němž jako zpráva slouží sdělovaná skutečnost sama“ (Osolobě 2002b: 20) a nenesé tak žádný význam (Osolobě 2002b: 31). Toto jeho tvrzení můžeme chápat

---

136 Pro srovnání: „Aby lidé mohli na světě fungovat, nemohou zacházet s každou novou osobou, objektem nebo událostí jako s něčím jedinečným a samostatným. Jediný způsob, jak člověk může tomuto světu porozumět, je ten, že uvidí věci ve vzájemných vazbách a že propojí přítomné věci s těmi, jež zažil nebo o kterých slyšel“ (Tannen 1979: 137; cit. dle Huleja 2018: 12 pozn. 9). Toto pojetí má blízko k *horizontu očekávání*, termínu kostnické školy recepční estetiky, viz např. (Jauss 2001: 13 i jinde). Jeho součástí je vazba na známé normy či žánry, implicitní vztahy k známým dílům i samotná očekávání recipienta a jeho životní zkušenosti, tj. vzájemný vztah zobrazovaného a skutečnosti (Jauss 2001: 14).

137 Na jeho koncepci navazuje mnoho dalších – z poslední doby např. souhrnná studie *Framing Social Interaction* (Persson 2019) – a tento nástroj je vlivný i v oblasti zkoumání divadla (např. White 2006; 2013: 29–55), jak ostatně uvidíme dále v sekci 4.3 (*Představení jako rámcovaná skutečnost*).

138 Zde je třeba připustit, že Osolobě Zicha v této otázce nepřekonal a herce plně nepřipouští. Pokud hovoří specificky o divadelním představení, míní ostenzi herecké postavy, nikoli samotného herce.

shodně s Batesonem jako ve své podstatě paradoxní, jelikož Osolsobě tvrdí, že ostenze je bezznaková, ale zároveň, že je minimálně zprávou sama o sobě, respektive, že ukazuje svůj předmět, čímž již nese – v rozporu s jeho vlastním tvrzením – určitý význam.<sup>139</sup> Spolu s tím ovšem diváci vnímají komunikaci herců o tom, co komunikují, a tedy vnímají jejich hru jako model, nepravou skutečnost, o které ovšem pravdivě komunikují. Podvojnost divadelního vnímání se tak odehrává na znakové i ostenzivní rovině. V následujícím oddílu se budu dále věnovat české strukturálně-sémiotické teorii divadla, ovšem tentokrát spíše založené na zkoumání samotného diváckého vnímání, tedy již vyhodnocování této komunikace.

## 4.2 Představení jako duální vnímání dvojího řádu

Pravděpodobně nejvýraznější prací dále navazující na představené uvažování o podvojnosti divadelní skutečnosti v tradici české divadelní teorie je studie Jaroslava Etlíka (1999) *Divadlo jako zakoušení*, ve které se jednak věnuje revizi Zichova odkazu a kriticky zpracovává i impulsy Ivo Osolsoběho (2007) a Jana Císaře (1985), které dále upřesňuje, a jednak v závěru nabízí další posun v chápání tohoto problému. Ústředním tématem, na kterém onu podvojnost zkoumá, je vzájemný kontakt diváka a herce, který je pro něj *konstitutivním minimem* (viz např. Neznal 2017: 47) divadelního aktu<sup>140</sup> a jeho jádro tkví v tom, co Zich nazval významovou představou technickou. Ta se stává pomyslným „hlídacím psem“, který diváka upozorňuje na to, že jím sledovaná akce či skutečnost není „skutečným obrazem či obrazem skutečnosti [...], ale divadelní funkcí“ (Etlík 1999: 16).<sup>141</sup> Jak vysvětluje Etlík, její vznik je podmíněn rozparem nesémiotické a sémiotické roviny recipovaného dění, tedy momentem, kdy určitý jev začnu vnímat jako ozvláštněný, rozporující jednotu těchto rovin, tedy jako značící něco jiného, než co by značil v běžné realitě.

Vztah obou představ (technické a obrazové) je obousměrný; vzájemně se podmiňují, takže na základě vyhodnocení jedné z nich mohu dovést druhou. Etlík tvrdí, že obrazová představa tu technickou „o trochu předbíhá,“ čímž divákům „umožňuje [ji] vidět, vnímat a reagovat na ni“

---

139 Pro srovnání viz (Neznal 2020: 75–76; Součková 2015: 79–81 i jinde).

140 Divadelní akt jako termín Etlík v *Divadle jako zakoušení* ještě nepoužívá, jednou ho zmíní až v pozdějším textu *Termíny k dohodnutí* (Etlík 2006: 20). Naopak ho hojně používá Neznal (2017; 2020), který na Etlíka jakožto jeho student bezprostředně navazuje, ale nespécifikuje ho způsobem, jakým ho zde budu dále užívat. V mém chápání se jedná o přesnější termín než divadelní představení; divadelní akt je oproti němu (řekněme s lehkou nadsázkou) nejmenší myslitelnou jednotkou divadelního média, oním momentálně se odehrávajícím kontaktem diváka a herce, kdežto divadelní představení by bylo komplexním průběhem divadelního díla skládajícího se z těchto aktů. Podrobněji se této problematice budu věnovat s sekci 4.4 (*Představení jako divadelní akt, situace a událost*), kde toto rozlišení navrhuji dále nuancovat.

141 S odkazem na dříve představené Osolsoběho uvažování o komunikaci bychom ji mohli chápat jako určitou formu metakomunikační zprávy. Etlík ji nazývá „čistě technickou rovinou v oblasti umění a divadla“ (vycházím zde z konzultací k této práci), která postihuje „technicky funkční podobu divadelního výkonu“ a její uvědomování si divákem.



(1999: 16). Jinak řečeno tvrdí, že divák vnímá nejdříve význam, a až díky němu sekundárně dovozuje prostředky, které k němu vedly, uvědomuje si hercovu hru a její povahu (podrobně viz (Etlík 1999: 27–28 pozn. 43)), v čemž respektuje Zicha a jeho pojetí významové představy obrazové. Osobně bych se přiklonil k tvrzení (které by se od Zicha již odklonilo), že tento proces může probíhat i reverzně, tedy že divák může nejdříve vnímat určitou akci jako významovou představu technickou, a až na jejím základě konstruovat významovou představu obrazovou, její význam. Dobrým příkladem by mohla být klasická pantomima či jakékoli jiné typy herecké akce, které nevyužívají kulturně jednoznačně srozumitelné a interpretovatelné akce.

Výše uvedený rozpor mezi nesémiotickou a sémiotickou rovinou můžeme chápat jako prostředek, díky němuž divák vstupuje do – s Mukařovským řečeno – estetického postoje, a který mu umožňují zaujímat vůči skutečnosti specifický, v tomto případě estetický, přístup. S jeho pomocí může divák začít vnímat určité prvky skutečnosti jakožto znakové, s ohledem na téma práce řekněme *zdivadelněné*, stávající se divadlem.<sup>142</sup> Tím, že je jako takové začne vnímat, anebo tím, že si dovodí, že by je jako takové vnímat měl, se stává jím pozorované estetickým znakem s potenciálem rozvinutí své inherentní estetické funkce. Jakýkoli jev má tak potenciál být vnímán skrze estetický postoj, ovšem jen některé jevy o toto vnímání usilují (tj. jsou vytvořeny jako umělecká díla).

Bylo řečeno, že vstup do estetického postoje může být iniciován rozporem ve vnímání určitého jevu oproti jeho funkci v každodenní realitě a může tedy vést k jisté dialektice mezi (z pohledu divadelního představení) nesémiotickou a sémiotickou rovinou recepce,<sup>143</sup> která je pro uvažování nad konstitucí divadelního aktu – a v důsledku i pro uvažování nad konstitucí diváka – esenciální a bude tak ústředním tématem následujících částí.

---

142 Divadelnost zde chápu jako označení takových aktivit, které jsou svými účastníky intencionálně vytvářené či vnímané jakožto divadelní, spadající do sféry toho, co bychom dle aktuálního kulturního úzu označili jako divadlo. V tomto vycházím z pojetí rozlišující divadelnost od teatrality, která naopak popisuje prvky divadelnosti mimo divadelní rámec v užším slova smyslu, tedy především ve veřejném životě (viz např. Fischer-Lichte 2005a: 132). V tomto duchu k rozlišení přistupují například i na KDS FF MU, kde probíhá výzkumný program *Teatralita veřejných událostí* (Musilová 2014; Kubina a Musilová 2018).

143 Toto tvrzení je nepřesné, i když pro momentálně sledované téma výkladu postačující. Přesnější by bylo tvrdit, že až vzhledem k aktuální recepční intenci můžeme něco vnímat jako nesémiotické, pomyslně vzhledem k aktuálnímu postoji sémioticky irelevantní. Jak jsme již měli možnost vidět v případě rámcování, každý rámec některé jevy vytěšňuje jako irelevantní vzhledem k aktuálnímu zaměření naší pozornosti. Dále se tématu věnuji v sekci 4.3 (*Představení jako rámcovaná skutečnost*), kde představuji Goffmanovo pravidlo irelevance. Obecně se ovšem dá tvrdit, že i naši každodennost vnímáme vzhledem k aktuálně zaujímaným postojům sémanticky, jistým způsobem vnímané jevy zvýznamňujeme.

#### 4.2.1 Neviditelný herec

Zmíněná dialektika nesémiotického a sémiotického – jak upozorňuje Etlík (1999) – ovšem u Zicha chybí. Zichova *Estetika* rozlišuje sémiotickou dvojici označujícího a označovaného, ale nijak se nevyjadřuje k nesémiotické rovině divákem vnímaného, tedy především nijak nereflektuje divákovo vnímání samotného herce. Z toho plyne zásadní důsledek: Divák u Zicha herce během divadelního představení nevidí a vidět nemůže. To, co vnímá, je herecká postava, tedy hercova hra. Ivo Osolobě tento fakt chápe jako průvodní jev Zichovy důslednosti vůči vlastnímu sémioticky vystavěnému systému, i když upozorňuje na to, že i Zich sám se v *Estetice* občas zapomíná a hercovu viditelnost připouští (Osolobě 2002c: 233). Etlík navíc důvod tohoto hercova „zmizení za postavou, kterou sám vytváří“ nachází v Zichově snaze *Estetikou* zrovnoprávnit divadlo s ostatními, v té době etablovanými uměleckými druhy, které spojoval (mediální) rys záměrně vytvářených – a tedy umělých – děl. Herec je dle Etlíka pro Zicha příliš živelný, „neforemný“, „přesahující vše umělé okolo“, a tak ho učinil „terminologicky nedůležitým“, čímž mu zůstalo to, co je na „činnosti herce [...] umělé a záměrné, jeho hra“ (Etlík 1999: 6). Nejedná se o popření reálné existence herce na jevišti, ale o jeho teoretické potlačení, a tím pádem o jeho de facto *zneviditelnění*. Tento přístup dominuje v strukturálně-sémiotickém vnímání divadelního aktu, který se stává pomyslnou smlouvou (Etlík 1999: 18) mezi vnímajícími diváky a hrajícími herci o tom, že se obě skupiny účastní divadelního představení.

Z takto formulované teorie divácké recepce vyplývá podstatný závěr, a sice to, že cokoli se stane objektem divákova vnímání v průběhu představení (a skrze toto vnímání bude začleněno jako jeho součást), se stává znakem, respektive je nahlíženo skrze významovou představu technickou. Zvláště užitečné je si tento rys diváckého vnímání uvědomit při uvažování o jakýchkoli divadelních projevech, které proklamují autentičnost – zde chápánou jako jakousi nezprostředkovanost – svých aktérů či zobrazovaných jevů. Častým příkladem mohou být inscenace prohlašující se za dokumentární, prezentující autentické *experty všedního dne* (Roselt 2008: 47; Součková 2015: 32–35), či inscenace využívající autentické osobnosti, což by mohl být Etlíkem uváděný případ osobnostního herectví Jiřího Šlitra (Etlík 1999: 21).<sup>144</sup> Dle tohoto chápání divák nevnímá daného experta či Šlitra, ale vytvářenou osobu experta či osobu Šlitra. Při těchto představeních se může jejich umělost zdánlivě ztrácet, což je ovšem nutné chápat jako součást jejich záměru. Onen metaforický hlídací pes (významová představa technická) není příliš viditelný, je zastřený proklamovanou (a do různé míry záměrně inscenovanou) autentičností, zdůrazňovaným

---

<sup>144</sup> Etlíkův příklad se odvolává na rozbor herectví Jiřího Šlitra Milanem Lukešem (1962): „[Šlitr] je hercem z funkce. [...] Důležité je, že skutečně ‚hraje‘ sebe sama, že je určitý rozpor mezi Šlitrem ‚životním‘ a Šlitrem ‚jevištním‘ a že tento rozpor je na scéně patrný, zřetelný, sdělný“ (cit. dle Etlík 1999: 21).

oddivadelněním. K němu ovšem v důsledku nastolené situace představení nemůže dojít, jinak bychom ho, jakožto umělý umělecký tvar, zrušili (podrobněji viz např. Součková 2015).

Na tuto bytostně umělou podstatu divadelního představení mohou diváci v některých případech zapomenout, či se je mohou inscenátoři pokusit donutit na ní zapomenout. Jak ale uvidíme v následujícím příkladu, ono tvrzení o přehlédnutí umělé podstaty divadla diváky se prakticky uplatňuje spíše výjimečně, většinou se spíše jedná o zpětné začlenění určitého prúniku reality (což je samo o sobě problematické tvrzení) do významové struktury díla. Podívejme se nyní na příklad ostravského uvedení inscenace *Balkan macht frei* chorvatského autora a režiséra Olivera Frljiće.<sup>145</sup>

Podrobnější popis inscenace není pro můj výklad příliš podstatný, a tak se uchýlím ke zkratkovitému zjednodušení. Tématem inscenace je kritika nezájmu střední a západní Evropy (reprezentované především Německem) o historickou i současnou situaci balkánských států a skrze metaforické, častokrát značně provokativní scény se pokouší diváky nejrůznějším způsobem vyvádět z jejich konformity. Jedna ze scén – následující jakožto trest po ‚hate speech‘ svým formátem odkazující k ikonickému *Spilání publiku* (Handke 2012) – probíhá formou waterboardingu. Dva herci přidržují protagonistu na židli, jeden mu drží přes hlavu přehozenou látku a druhý na ni lije vodu, které mají připravené několik kýblů. Tato forma mučení nechvalně proslulá například skandálem z Guantanáma<sup>146</sup> zde nebyla nahrazena zástupnou akcí či metaforou, ale přímo realizována.

Na zmiňovaném uvedení scéna probíhala kolem pěti minut, přičemž se postupně mezi diváky stupňovalo napětí i sílící předpoklad, že scéna je takto vystavěná proto, aby ji někdo z diváků přerušil. Nakonec stupňující se napětí – a snad i jistou trapnost plynoucí z toho, že začalo být zřejmé, co se od diváků očekává, ale nikdo se neměl k tomu zareagovat v souladu s takto prezentovanou intencí – jedna z divaček nevydržela, vstoupila na jeviště a akci přerušila tím, že herci vytrhla karafu s vodou a vylila ji na něj. Ostatní diváci její výstup následně ocenili potleskem. Po konci představení během diskuse s tvůrci bylo potvrzeno, že je scéna skutečně založena na očekávané intervenci z publika, a pokud žádná nepřijde, hypoteticky by probíhala, dokud by nedošla připravená voda, tedy o několik kýblů déle. Předchozí zkušenosti inscenátorů ovšem byly, že k přerušení pravidelně dochází výrazně dříve, než jak se to stalo při olomouckém uvedení.<sup>147</sup>

Podívejme se na uvedení stejné inscenace v jejím domovském Rezidenztheater v Mnichově, přičemž využiji recenzi Lily Climenhaga (2017) ze stejného roku, v jakém proběhlo uvedení v Olomouci. Autorka zmiňuje především okolnosti návštěvy představení, tedy to, že se inscenace v

145 *Balkan macht frei*, Rezidenztheater, premiéra 22. 5. 2015, režie Oliver Frljić. Uvedení v rámci 21. ročníku festivalu *Divadelní Flóra* proběhlo 16. 5. 2017. Na stránkách festivalu je možné shlédnout trailer inscenace, kde je i záběr dále zmiňované scény: <http://www.divadelniflora.cz/2017/index.php?page=balkan-macht-frei>.

146 Viz např. (McDermott 2020).

147 Pro srovnání viz (Kauppinen 2019a: 12–13; 2019c: 80).

Mnichově uvádí již dva roky, vyšlo o ní mnoho kritik, měla značný mediální ohlas a vešla tak do obecného povědomí. Konkrétně nejvíce zmiňovaná byla právě scéna s waterboardingem, která z ní učinila do jisté míry senzaci. Většina diváků tedy musela – jak se Climenhaga domnívá – tušit, co od představení čekat, případně se na něj vydala právě kvůli tomu, co se o něm dopředu dozvěděla. Průběh se nelišil od českého uvedení, jen skutečně německé publikum zareagovalo téměř ihned:

„Několik starších gentlemanů z publika rozhořčeně protestovalo, mladý muž šel na jeviště a pokusil se herce zastavit (ale nezašel – což je zajímavé – natolik daleko, aby herci sebrat vodu a tím mu tak skutečně zabránil pokračovat), skupina mladých žen dávala hlasitě najevo, že pochopily, co se jim snaží herci scénou říci a požadovaly, aby přestali a jeden starší gentleman se hlasitě rozčiloval, že toto již není Regietheatre [což bychom mohli interpretovat jako překročení hranice, v jejímž rámci může působit svobodný režijní záměr], ale vše bez výsledku“ (Climenhaga 2017).

Vidíme, že ze strany diváků nedošlo k vylití vody, ale i tak jejich intervence po chvíli vedla k přerušení scény a pokračování představení.

Protesty a rozhořčení diváků autorka označuje za performativní, čímž nejspíše myslí, že byly do jisté míry inscenované, staly se součástí představení. Diváci měli tušit (a pravděpodobně tušili), s čím se během představení setkají, ale přitom na to reagovali pohoršeně, jako kdyby je očekávaná akce překvapila. Protestovali proti ní, i když (pravděpodobně do nemalé míry) kvůli ní na představení přišli. Autorka se domnívá, že tyto jejich reakce byly, jaké byly, jelikož se od nich očekávaly. A diváci toto očekávání z různých důvodů naplnili. Jejich reakce tak byly „nazkoušenou součástí inscenace“ (Climenhaga 2017), čímž nejspíše míní, že se jednalo o intendovanou reakci publika, a tato intence že byla inherentní součástí inscenace.<sup>148</sup> Obě strany věděly, co od sebe vzájemně očekávat, takže se nejednalo o skutečné přerušení akce, ale o „odehrání svých rolí“. Autorka nijak neintervenovala, „něco se říkalo, něco se dělo a já to chtěla slyšet a vidět. [...] Nevím, zda to byla správná či špatná reakce, ale asi jsem se prostě rozhodla věřila hercům, že na sebe vzájemně dají pozor [...]“ (Climenhaga 2017). Tedy, vzhledem ke kontextu – byla na představení v subvencovaném divadle, jednom z nejprominentnějších v Mnichově – a vědomí toho, že herci vykonávají svou profesi, hrají – a k tomu inscenaci, která se uvádí již více než dva roky, takže s ní mají bohaté zkušenosti, a pokud by s akcí nesouhlasili, měli dostatek času se vůči ní vymezit –, se rozhodla k odehrávanému přistoupit jako ke znaku, respektive odmítla tuto akci

---

148 Nazkoušené být nemohly, jelikož diváci nebyli v kontaktu s inscenací, nebyli jejími nositeli, a reagovali tak pouze na odehrávající se herecké akce. Více k problematice vztahu diváků a herců k inscenaci viz sekce 5.2.1.

považovat za reálnou hrozbu vyžadující její bezprostřední zásah. Taktéž můžeme předpokládat, že účinkující herci jsou svéprávné bytosti, které mohly akci, pokud by se rozhodly, kdykoli přerušit.

Tím se dostáváme k prozaickému závěru, že takto ztvárněná scéna je jakousi pastí na diváky (viz např. Kauppinen 2019a: 13), snažící se – snad do jisté míry podobně, jako autenticita v dokumentárním divadle – probudit zdání, že to, co se před nimi odehrává, je zcela reálné, a že je tedy vyžadován jejich reálný zásah. V tomto případě záchrana herce před jeho hereckými kolegy, což takto zformulované odhaluje absurditu celého zdánlivého nároku. Jinou otázkou mohou být pocity, které jsou vyvolávané fyzickou spolupřítomností u tímto způsobem mučeného člověka. Můžeme se jako lidské bytosti v takovýto moment nacházet na hraně ochoty vnímat určitý jev jakožto estetický, umělý a divadelní: to by byl případ diváků, kteří odmítnou zobrazovanou hereckou akci přijmout jakožto hraní, jako zprostředkovanou významovou představou technickou a vyhodnotí ji, opět ať již podvědomě (okamžitě zasahují) či vědomě (rozhodují se, že toto již nejsem ochoten začlenit do recepce uměleckého díla), jakožto reálnou, náležející do běžného řádu každodennosti.<sup>149</sup> Druhou možností, kterou zmiňovala Climenhaga a kterou jsem podobně interpretoval na olomouckém uvedení, je přijetí dané akce jako součásti konstituujícího se díla, pochopení své role v něm, a v důsledku toho vyvození adekvátní reakce, která ovšem zůstává součástí umělého divadelního díla.

Příklad *Balkan macht frei* nám ukazuje, že herec je vždy znak, tedy přesněji, že významová představa technická z herce vždy znak dělá. Pokud bychom ho vnímali nikoli jako hrajícího herce, ale jen jako osobu, která nehraje, přestali bychom celou vnímanou skutečnost považovat za divadelní představení. To diváci sledovaného příkladu nechtěli – přeci jen přišli kvůli divadelnímu představení –, a tak své reakce přizpůsobili podvojnosti divadelního média. Reálný waterboarding se stal znakem waterboardingu a divácké reakce vyjadřující se k němu, v některých případech ho přerušující, nevedly k rozrušení či odmítnutí divadelního představení, ale k jeho udržení, posílení a dalšímu pokračování. Takto chápaná záchrana herce nebyla ve skutečnosti záchranou herce, ale jím ztvárněvané postavy; nezachraňoval se reálný herec, ale jím vytvářený znak herce. Jak tvrdí Jan Mukařovský (2007g: 66):

„Věc, která se stává estetickým znakem, odhaluje, dává člověku pocítit vztah mezi ním samým a skutečností. [J]ev, ke kterému zaujímáme estetický postoj, [se stává] znakem, a znakem *sui generis*: neboť právě vlastností znaku je poukazovat k něčemu mimo sebe. Znak estetický poukazuje ke všem skutečnostem, které člověk zažil a může ještě zažít, k

---

<sup>149</sup> Erika Fischer-Lichte (2011: 59–60; 2016a: 174–175) o tomto rozhraní mluví jako o rozmezí mezi estetickým a etickým vnímáním probíhající umělecké akce. Pokud bychom jako diváci na probíhající dění začali reagovat nikoli esteticky, ale eticky, ve většině případů bychom těmito svými reakcemi umělecké dílo přerušili, respektive zrušili.

celému univerzu věcí a dějů. [P]ředmět, který se stal nositelem estetické funkce, udává jistý směr pohledu na skutečnost vůbec.“

V představeném případě se znak svému označovanému podobal téměř jedna k jedné, a tak mohlo potenciálně jednodušeji dojít k záměně reálného za umělé. Tyto zmatky jsou způsobeny materiální podstatou divadelního média, jeho zakotvením v žité psychofyzické realitě světa a důsledkem této materiality je právě dvojitá povaha divadla. Herec byl zároveň na scéně fyzicky přítomen a skutečně podstupoval vysoce nepříjemné mučení, a zároveň se jednalo o znak trestu za jeho předchozí spílání spojený s obecnějším tématem utrpení. Pro ty z diváků, kteří představení stále vnímali jako estetický tvar, byl skutečný herec neviditelný, jeho materiál sloužil především k zpřítomnění divadelní reality, významové představy obrazové.<sup>150</sup> Jiným slovníkem řečeno, jeho aktuální situace byla rámcována jakožto divadelní, nebylo tedy nutné zasahovat, ovšem její průběh naznačoval (komunikoval), že je vhodné se vůči dané probíhající akci vymežit, a tím naplnit její záměr. Vidíme tedy, nakolik se vnímání záměrnosti jednotlivých prvků představení významně spolupodílí na divákově recepci a jeho orientaci v aktuální (divadelní) situaci.

#### 4.2.2 Zakoušející divák

Divadlo je tedy vždy superznakem, znakem sebe sama (Etlík 1999: 18),<sup>151</sup> ale zároveň je jeho materiálem psychofyzická existence herců a obecně realita našeho žitého světa. Kromě dominující sémiotické roviny tak je nepopiratelným faktem divadelního představení i tato rovina nesémiotická. Herce divák vnímá, stejně jako například rekvizity, v jeho „konvenční a utilitární podobě“ (Etlík 1999: 16), jako skutečné, reálné osoby, které ovšem dokáže do jisté míry popřít, zastít tím, co reprezentují. Podobně uvažuje i Jan Císař (1985: 40) když tvrdí, že „živý člověk, herec [...] je také vždy – a to trvale – originálem živého, přirozeného člověka. Jeho nezáměrně i záměrně tematizovaná tělesnost, která se váže na jeho přirozený fyzický materiál, je nedílnou součástí jím představované skutečnosti na jevišti.“ V tomto se blíží Osolsoběho ostenzi, tedy nutně se účastníci prezentaci přítomných (živých i neživých) materiálů, na jejichž základě může teprve docházet k reprezentaci, tedy znaku. Císař tvrdí, že divák může vnímat herce či jiný materiál na scéně jako skutečného člověka, „jako přítomnost originálu, který označuje také sám sebe“ (Císař 1985: 41), na což Etlík (1999: 19) namítá, že pokud je divadelní představení ze své podstaty znakové, umělé, tak k tomuto vnímání originálů dojít nemůže, jelikož každý jeho prvek je automaticky vztažen k celkové umělé struktuře, a tedy jako takový vnímán.

<sup>150</sup> Respektive ho – jak uvidíme v následující sekci – vnímali, ale stal se natolik nedůležitým, že ho nijak nezvědomovali. Probíhající dění je zkrátka nevyvázalo z estetického a sémiotického chápání probíhající akce.

<sup>151</sup> K závěru že „všechno, co je na scéně, je znakem“ dochází například i Jiří Veltruský (1940: 155).

Etlík se pokouší být co nejvíce věrný strukturálně-sémiotickému náhledu na divadlo a upozorňuje, že cokoli, co během představení jakožto divák vnímám, je vždy znakem bez ohledu na jeho materiál. Ten může být s tím, co označuje, totožný (waterboarding značil waterboardingem), či se od toho odlišovat (postava ztvárňovaná hercem nebyla komunikovaná jako jeho civilní osobnost), ale vždy ho budu primárně vnímat jako něco umělého, významotvorného, co se budu snažit začlenit do svého diváckého vnímání a interpretovat. Z tohoto pohledu je i ostenzivní prezentování svým způsobem významotvorné, jelikož ho divák vnímá v kontextu (rámci) probíhajícího představení a určitým způsobem ho do tohoto svého vnímání začleňuje. Waterboarding tak není pouze waterboardingem, ale má určitý význam vzhledem k celku představení, předchozích i následujících scén, k svému provedení apod. Tam, kde má Císař pocit, že některé jevy mohou být vnímané pouze ve své takovosti a k jejich proměně je třeba herecké akce, „která jako rozhodující činitel učiní nějaký přirozený materiál vnímatelný jako umělý materiál divadla, jenž může realizovat jiné významy než jenom ty, které vznikají na základě přirozenosti“ (Císař 1985: 55), Etlík namítá, že jakékoli jevy jsou vždy už minimálně svými znaky, „popelník nebo jakákoli rekvizita vždy označuje minimálně sama sebe a funkci označujícího jí nemusí dodávat herec,“ ten může jen „proměňovat její původní znakový kontext v jiný“ (Etlík 1999: 20).<sup>152</sup> Tím Etlík formuluje své zásadní tvrzení a sice, že vše v rámci divadelního představení probíhá „na pozadí umělého“, jako součást konstituované reality divadelního znaku, a tedy i ono ostenzivní bude vnímáno jako „zvláštní případ bezznakového znaku“ (Etlík 1999: 19). Toto pojetí je dle Etlíka podobné Mukařovského (2007h) uvažování o nezáměrnosti v umění.

Ten ve své studii *Záměrnost a nezáměrnost v umění* hovoří o tom, že ve vědomí vnímatele jsou jednotlivé prvky díla skrze „sémantickou intenci“ (Mukařovský 2007h: 372) sjednocovány a vnímány jakožto záměrné. Záměrnost zde neznamená pouze identifikovanou autorskou intenci, ale stejně tak i divákovu schopnost začlenit jednotlivé prvky do významové výstavby díla. Záměrnost tak není závislá na autorském záměru, ale vychází z recepčního záměru každého z vnímatelů a jeho průběžné realizace, průběžného vnímání každého z nich. Prvky, které se recipientovi nepodaří jednoznačně do celkové struktury vnímaného díla začlenit, respektive ty, které se budou takovému jednoznačnému začlenění bránit, bude vnímat jako nezáměrné, nejednoznačně se vážící k celkové struktuře. Aby ale mohly některé z nich být tímto způsobem vnímané, musí být nastolen dominantní referenční rámec vnímaného uměleckého díla, tedy ono záměrné, a až vůči němu je možné něco vnímat jako nezáměrné. Záměrnost je tak pro Mukařovského (2007h: 384–5) určující, jelikož každé

---

<sup>152</sup> Pro srovnání viz (Součková 2015: 61), která mluví o příkladu s rukavicemi užívanými během představení hercem: „Rozdíl z toho vyplývající je, že u Císaře proměňuje herec ve vnímání diváka originál ve znak (rukavice ve znak kohouta), kdežto pro Etlíka vytváří z již existujícího znaku znak další (znak rukavic ve znak kohouta).“

umělecké dílo je „samou svou podstatou znak“, a ten vždy vnímáme jako záměrný.<sup>153</sup> Právě proto je možné tvrdit, že „nezáměrnost je pocíťována teprve na jejím pozadí“, a tedy že ji můžeme chápat jako „jistý druh záměrnosti“, jelikož je do ní v průběhu recepcce včleňovaná a na jejím pozadí identifikovaná. V tomto duchu tak můžeme rozumět kategoriím originality či autenticity v divadle, jež shodně vznikají v závislosti na dominantně vnímané znakové, umělé rovině divadelního představení: abychom něco mohli označit za autentické, musíme to odlišit od okolní neautenticity. V průběhu vnímání divadelního představení do něho začleňujeme nejružnější jevy<sup>154</sup> a zmíněné kategorie se uplatňují tím, že jisté jevy prezentují jako jejich vlastní originál či jako autentické. Tento proces je už ovšem označováním, vytvářením určité znakové podstaty.

Mukařovského chápání může být podnětné pro oblast divadla i z dalších ohledů, přičemž by jedním z nich mohla být otázka po původu onoho záměrného. To, že se akce či objekt stávají apriori svými znaky, není důsledkem herecké akce, která je za takové označí, ale obecnějšího kontextu divadelního představení, který je tímto způsobem jako svou součást zvýznamňuje. Císař (2016) se problematice ‚originálů a znaků‘ věnuje i ve své knize *Člověk v situaci*, kde onou situací míní právě situaci divadelního představení, do níž jsou zapojeni všichni zúčastnění. Pokud budeme účast na něm, respektive nastolené vnímání jisté situace jakožto divadelní, chápat jako ve své podstatě dobrovolnou aktivitu,<sup>155</sup> zdá se, že by měla být z pohledu všech zúčastněných intenční, záměrná. V takovém případě bychom mohli tvrdit, že povědomí o účasti na divadelním představení je oním rámcem, který klíčuje (Goffman 1986: 45) vnímané jevy jakožto nekaždodenní, záměrné, a tedy znakové, zdivadelněné, čímž je – jak jsem se již pokusil ukázat – v jistém slova smyslu zneviditelněné. I když budou v představení použity prostředky (těla či objekty) co nejvíce nepříznačně, tj. tak, že nebudou zřetelně odkazovat k jiné označované skutečnosti, budou vždy vnímané jako určitý, i když nejednoznačný – přesněji tedy nejednoznačný pro vnímajícího diváka –, záměr inscenačního celku, jako součást představení, a tedy jako něco jiného, než by byly v každodenním životě. Příkladem by zde mohla být scéna z již zmiňované inscenace *skončí to ústa*, během níž se jeden z herců snažil postavit co nejvíce obyčejných dřevěných pastelek na jejich kratší stranu tak, aby nespady. Akci prováděl co nejvíce úsporně, se snahou minimalizovat gesta či mimiku, která by ji jakkoli pomáhala interpretovat. Rozpoznatelný byl záměr jeho akce, ale o moc víc z ní divák nemohl jednoznačně odvodit, díky čemuž se mu nabízel široký prostor pro její

---

153 Pro srovnání shrnutí Yany Meerzonové (2013: 27), která Mukařovského záměrnost chápe jako „sémantickou jednotu, kterou vnímatel rozpoznává a tak vkládá záměrnost do viděného.“

154 Některé naopak zůstanou mimo tento rámec vnímaného, což Mukařovský (2007h: 385) označuje za sémantickou indiferenci, tedy za „část nebo složku díla vnímateli lhostejnou“, stojící „mimo okruh úsilí o významové sjednocení“.

155 V tom by se přibližovalo podobné podmínce umožňující vznik hry: „Každá hra je nejdříve svobodným jednáním. Hra na rozkaz přestává být hrou“ (Huizinga 1971: 14) či „[h]ráč se oddává hře spontánně a zcela dobrovolně a má vždy naprostou volnost od hry odstoupit a oddat se místo ní [...]“ (Caillois 1998: 28) čemukoli jinému.



interpretaci. I když pastelky značily pastelky a herec herce umisťujícího pastelky, nemůžeme je považovat za pouze přítomné originály pastelek a herce, ale za již určitým způsobem kontextualizované, ostentivně prezentované prostředky skrze situaci, ve které se nacházely. V tomto slova smyslu ani ostentivní není bezznakové, ale – jak upozorňuje Etlík (1999: 19) či Součková (2015: 85) – určitá forma bezznakového znaku, jelikož jsou účastníky představení vnímané jako jistým způsobem významotvorné.

Podívejme se ještě na jeden příklad, a sice na pomyslnou situaci středověkého komedianta snažícího se odehrát inscenaci *Mastičkáře* (Černý 1999) na středověkém trhu, jak o ní mluví Jan Císař. Abychom se vyhnuli nutnosti zohledňovat dobový kontext a chápání divadla, můžeme si scénu převést na současný farmářský trh a adekvátně tomu i pozměnit obsah nově vzniklého *Parfumeristy*.<sup>156</sup> Císař (1985: 14) tvrdí, že k nastolení divadelní situace se musí herec ztvárňující mastičkáře/parfumeristu nějakým způsobem od svého okolí plného dalších trhovců odlišit. Toho může dosáhnout ať již vlastní hereckou akcí, kterou se jasně označí za hrajícího, či pomocí vnějších prostředků, jako jsou prostorová vymezení (např. pódiem), kostým, hudba, vyvolávač, cedule atp. Císař (1985: 14) ovšem hovoří o tom, že „[m]astičkář nemůže prodávat, musí pouze představovat, že prodává“, jelikož „má-li se člověk nebo předmět stát smyšlenkou, proměněnou skutečností, musí začít existovat v jiných souvislostech a vztazích než těch, v nichž svými tělesnými či předmětnými dispozicemi normálně existuje“. Tento požadavek ovšem nijak nevyplývá z předchozího nároku na rámcování jeho aktivity jako divadelní, ale spíše značí jistou nedůslednost v jeho uplatňování. Herec hrající mastičkáře může reálně prodávat a přitom stále hrát, pokud bude toto jeho obchodování probíhat v rámci nastolené divadelní situace. Probíhající aktivita může být jakkoli reálná (viz příklad s waterboardem) a i tak, pokud bude ve vnímání účastníků představení začleněna do jeho rámce, bude chápána jako součást divadelní situace.

Císař (2003: 35) se později od tohoto svého náhledu odklání, když prohlašuje, že „[m]orfologie herectví jako uměleckého druhu začíná tehdy, když její původce (herec) pomocí ostenze dává pro poznání k dispozici originál nějakého jevu a zároveň svou činností (hraním) provádí změnu kognitivního prostředí; to jest proměňuje tento originál v materiál svého uměleckého druhu“. Pokud budeme hraní chápat jako chování v určité situaci, mohli bychom jeho tvrzení vztáhnout i na uvedený příklad s waterboardem a konstatovat, že daná akce byla zcela zřetelně hraním, jelikož již svou podstatou poukazovala na svůj vlastní ‚umělý‘ charakter, a to vzhledem k situaci, ve které byla prezentována. Veřejně prováděné mučení bez adekvátního kontextu bylo zcela nepochybně

---

156 Omlouvám se za banální aktualizaci, uvědomuji si všechny problémy spojené například s nejasností, kým by mohly být v současnosti tři Marie, ale domnívám se, že pro pochopení toho, k čemu má sloužit, je vymezen dostatečně.

určitým typem reprezentace, neslo konkrétní konotace (například jako provokace), skrze které se k němu diváci vztahovali jak na reakční, tak i interpretační rovině.

Otázkou tak není reálnost konkrétního jevu – v tomto ohledu jsou stejně reálné jak židle umístěná na jevišti tak i waterboarding –, ale jeho zahrnutí do probíhajícího představení, respektive do recepčního rámce tohoto představení. Vše, co se stane jeho součástí jakožto „umělé a záměrné“, nazývá Etlík (1999: 18) noetickou rovinou představení, do které spadá i ostenze, prezentace jevů, jelikož i ona je ve své podstatě skrze aktuální kontext sémiotizovaná. Císař klade značný důraz na aktivitu herce, jako kdyby pouhé jeho zacházení s určitými materiály stačilo k tomuto rámcování, ale jak jsem již několikrát upozornil, jedná se pouze o výchozí impuls, akcentaci záměrnosti, která ovšem musí být tímto způsobem recipovaná. Podstatnějším se tak jeví kontext, který umožňuje určitou bytost chápat jakožto hrající, a až následně ona svou hrou může zdivadelňovat další jevy. Jak jsme již měli možnost vidět, divadelní médium se zakládá na specifické žité materialitě a v tomto ohledu je každá skutečnost, která bude během představení vnímaná jako jeho součást, v určitém slova smyslu reálná. Vidíme tedy, že na jednu stranu je vše vnímané při divadelním představení znakem, ale zároveň se jedná o zcela reálné jevy. Spíše tedy než otázka po reálnosti konkrétního jevu se zdá, že bychom se mohli ptát, co jsme vzhledem k převládajícímu kontextu (Mukařovský (2007b) by řekl normě) ochotni – či schopni – do rámce divadelního představení začlenit, a co již nikoli.

Židle umístěná v prostoru pro hru je dnes vnímaná zcela konvenčně, většinou jako praktický prvek scénického prostoru, a jen v důsledku dalších poukazů či například netradičního ztvárnění nabývá dalších významů. Když se ovšem začala poprvé objevovat na francouzských jevištích začátkem padesátých let 19. století, způsobila dle Carlsona (1971) značné pozdvižení, neočekávaný vpád ‚reálna‘ do – jak byl v té době chápáný – obrazivého prostoru scény. Stalo se tak v době, kdy začali divadelní tvůrci více využívat mizanscenu, významotvornost plynoucí ze vzájemných prostorových vztahů jednotlivých prvků v prostoru pro hru. Do té doby dominující chápání postav v divadelním představení bylo – tedy především v tragédiích – v zásadě netělesné, nebyl na ně kladen důraz jako na konkrétní těla, ale spíše jako na určité ideje, zobecňující stavy, dilemata a problémy, což se projevovalo silně i v herectví, které se zaměřovalo především na přednes dramatického textu.<sup>157</sup> Jakmile se ovšem začal do prostoru pro hru umisťovat reálný nábytek (židle a stoly), začala se redukovat „slovní dekorace“, „jevištní obraz“ přestal být tvořen pouze slovem a začíná se na něm více podílet i materialita divadelního představení (States 2013: 94). Židle nejdříve v tomto prostoru působila nepatřičně, vytrhávala z estetického postoje, jelikož poukazovala ke každodennosti, běžné

---

<sup>157</sup> Se Zichem bychom mohli říci, že nebyly příliš zvýznamňované herecké postavy, ale recepce se zaměřovala především na akustický komponent, ze kterého vznikala významová představa obrazová, tedy dramatická osoba.

realitě, byla „příliš reálná“, než aby ji bylo možné v kontextu tehdejší normy divadelního vnímání začlenit do divadelní situace. Tento rozpor byl ovšem rychle překonán a vcelku rychle se z ní stal zcela konvenční prvek vnímaný podobně bezpříznakovově jako například prkna tvořící jeviště.

Bert O. States (2013: 93) uvažuje o vstupu židle do divadelní praxe jako o „předkonvenčním šoku“, čímž myslí užití prvků, které (prozatím) nemají estetickou historii. Šok<sup>158</sup> tak zažívá celá aktuální praxe a jedná se tak nejen o šok u diváků, kteří se ze začleněním takového prvku musí nějakým způsobem vyrovnat, ale i šokem média samotného, které se setkává s něčím, co má schopnost ho částečně proměnit, respektive proměnit konvence jeho recepce. Podobným způsobem bychom mohli nahlížet na rozdílnost uvedení *Tomášových rtů* Mariny Abramović, tedy že v původní realizaci v roce 1975 vnesla do kontextu akčního umění do té doby nepříliš užívaný princip (sebepoškozujícího) zacházení s vlastním tělem, který ovšem po třiceti letech v re-performanci této akce již žádný (předkonvenční) šok nevzbouzel a přítomným recipientům nijak nenarušoval plně estetický postoj. States (2013: 92) tento proces přirovnává k podobenství od Franze Kafky (2013), ve kterém „[l]eopardi vtrhnou do chrámu a vychlemtají obsah obětních džbánů; neustále se to opakuje: nakonec se to dá vypočítat a stává se to součástí obřadu.“ Podobně bychom mohli chápat procesy začleňování principů či praktik do percepčního rámce a aktualizace jeho normy. Stejně jako se leopardi stali součástí obřadu, stává se běžná realita součástí divadelních znaků. Diváci poučení praktikami body artu, akčního umění a dalších odnoží současného umění nebudou považovat waterboarding prováděný herci na herci jako situaci, do které musí zasahovat, aby reálně zachraňovali herce. Chápu, že se jedná o záměrný prostředek, který je součástí představení.

States přirovnává rámec divadelního představení k rámci, který je vytvářen kontextem galerie či muzea, přičemž se odvolává na Nelsona Goodmana (1978: 66–67) a jeho názor, že „skutečná otázka není ‚Jaké objekty jsou (permanentně) uměleckými díly?‘, ale ‚Kdy se objekty uměleckým dílem stávají?‘“, respektive za jakých podmínek se jimi mohou stát. Podobně jako se cokoli, co umístíme na podstavec do galerie, stává uměleckým dílem, stává se „vše, co je na jevišti“ uměním a podobně jako v případě galerie, i zde „vše, co do divadla vstupuje, pochází tak říkajíc z venkovního chodníku. Nenasytiné divadlo sahá po ‚vláknině‘ hutné skutečnosti, která kontinuálně vyživuje

---

158 Bylo by na místě se zamyslet nad vhodností užitého slova šok, jelikož může být jednoduše dezinterpretováno jako snaha šokovat. O tu zde ovšem nejde téměř vůbec. Šok je zde míněn jako setkání s neznámým, něčím, na co neumím adekvátně reagovat (v našem případě začlenit do probíhající recepce), co mě jakožto recipienta staví před určitou výzvu. Toto pojetí má blízko k tomu, co Jacques Rancière (2009: 134; 2004: 12) nazývá dělbou (či distribucí) vnímatelného, čímž je myšleno to, „co se v dané rovině (společnosti, umění) klade smyslům“ a podílí se tak na ustavování či naopak nabourávání „ustálených hierarchií a mocenských vazeb postavených na tom, co kdo smí a nesmí dělat, vnímat, podstupovat“ (Stejskal 2009: 121). Umění jakožto reprezentant této distribuce tak má možnost jak poukazovat na uspořádání viditelného, tak i do této viditelnosti vnášet nové podněty, a tím ji rekonfigurovat. Nadneseně řečeno, akt postavení židle na jeviště a její postupné začlenění do divadelní praxe proměnil vnímání (viditelnost) skutečnosti účastníci se na průběhu divadelního představení.

iluzivní systém. Divadlo je bezmezně tolerantní institucí, která dokáže do své stravy zařadit takřka cokoli“ (States 2013: 92).

Vidíme tedy, že chápání reálnosti či autenticity v divadelním představení jako jeho mimosémiotické roviny je na jednu stranu pravdivé, ale na stranu druhou i značně specifické, jelikož toto mimosémiotické nemůžeme chápat jako zcela stojící mimo významovou strukturu představení. V návaznosti na Etlíka (1999) bychom tak mohli tvrdit, že jak sémiotická, tak i mimosémiotická rovina jsou součástí noetického principu divadelního představení, jelikož se obě podílí na tom, co divák vnímá jako různým způsobem významotvorné. Recepce probíhá v neustálé oscilaci mezi těmito vjemy, přičemž se jedná o oscilaci mezi prezentací a reprezentací, respektive o vztah mezi jevy, které jako diváci vnímáme a významy, ke kterým na jejich základě docházíme. Naše vnímání se tak neustále pohybuje mezi druhotným zvýznamňováním významových představ technických či obrazových; v určitých momentech (či určitých typech představení) věnujeme většinu naší pozornosti dramatickým osobám (tj. významům) a v jiných se zaměřujeme na jevištní postavy, tedy hru herců, způsoby nakládání s tělem, hlasem atp., tedy na znaky, jejich vytváření a způsoby, jakými označují. Jedna je od druhé neoddelitelná, takže se společně podílejí na každém recepčním aktu, který, pokud se realizuje v rámci divadelní situace, sémiologizuje vše do něj zahrnuté jakožto záměrné a významotvorné.

Tuto oscilaci bychom mohli chápat jako duální povahu divadelního znaku (Součková 2019: 96) a tedy jako jednu z možných dualit divadelního představení. States v podobném duchu vyzdvihuje na divadelním představení jako zásadní, že oproti jiným uměleckým médiím jsou znaky, kterými komunikuje, mediované (častokrát) svými referenty, tedy – jak zde bylo již několikrát řečeno – jistý člověk (osoba) konkrétním člověkem (hercem). Díky této podvojnosti dochází k závěru, že „je třeba doplnit sémiotiku divadla fenomenologií jeho obraznosti – nebo jinak, fenomenologií jeho sémiologie“ (States 2013: 88). Na tomto místě se nechci pouštět do debaty o vhodnosti autorem zvoleného slovníku, ale uvádím zde jeho názor pro potvrzení této duality. Když States (2013: 86–87) píše o neznakových (nesémiotických) kvalitách divadelního představení, odkazuje se při vlastní analýze *Macbetha* na Merleau-Pontyho a jeho charakteristiku slova *rot* (červený), které „si razí cestu mým tělem. Je to obtížně popsatelný pocit jakési ztlumené plnosti, který zaplavuje mé tělo a zároveň dává mé ústní dutině sférický tvar“ (Merleau-Ponty 2013: 293). Takovýto tělový prožitek dává do souvislosti s medialitou divadla a upozorňuje na nesémiotické kvality, které můžeme číst v Merleau-Pontyho popisu, a jenž nazývá pro divadlo typickou afektivní tělesností, která může nabývat druhotných významů, ale podstatná je již ve své primární nesémiotické rovině. Zaměříme-li se na Merleau-Pontyho popis, mohli bychom tvrdit, že se bezpochyby jedná o nesémiotický vjem, ale že do jisté míry nemusí nést žádný význam, že může být určitým způsobem pocíťován či

prožíván, ale již nijak interpretován. Jinými slovy, že se jedná o odlišnou rovinu vjemu než o noetickou.

Etlík (1999: 18) vedle noetického principu rozlišuje ještě princip ontologický, který postihuje specifitu divadelního představení, při kterém vnímáme všechny přítomné jevy taktéž „bezprostředně s onou mírou utilitární empirie, kterou si přinášíme ze života a nemůžeme ji nikterak eliminovat“. Toto je moment, kdy získává na významu materialita divadla podruhé. Nejen že má blízko k tomu, co označuje (o čemž jsem mluvil jako o mimosémiotické rovině noetiky), ale zároveň nabízí mnohem komplexnější vjemové pole než kupříkladu čistě znaková materialita filmového média. Liší se navíc i od materiality médií, jako jsou kupříkladu tradiční formy výtvarného umění (malba, socha), jež mají také tyto empirické, taktilní kvality, ale které postrádají onu pro divadelní médium esenciální zpětnovazebnost. Ta se může různou měrou podílet na noetické rovině vnímání, ale zároveň se vždy podílí – a to značně zásadním způsobem – na jeho ontologické rovině. Podobně, jako tomu bylo u předchozí identifikované duality, i tato je spolupřítomná u každé recepce divadelního představení. Etlík pro takto diferencované vnímání nabízí termín *zakoušení*, který vhodně naznačuje komplexnost tohoto způsobu recepce:

„V divadle sdílíme skutečnost nejen jako technickou představu, jako vjem fyzického substrátu a jeho psychickou a fyziognomickou interpretaci v podobě technické představy, ale podprahově vnímáme celou lidskou bytost a materiálnost předmětu. Tomuto totálnímu vnímání (nejen noetickému, ale i ontologickému) bychom nejráději říkali zakoušení (totální zakoušení divadla). Divadlo je vždy cosi mezi ‚hospodou‘ a estetickým tvarem“ (Etlík 1999: 29 pozn. 61).

Ontologické aspekty tak zahrnují vše to, co nenese při vnímání divadelního představení významy, či co recipienti v jeho průběhu nezahrnou do zezáměrňujícího rámce svého vnímání. Etlík upozorňuje, že není možné tematizovat a zvýznamňovat vše, co se během divadelního představení odehrává,<sup>159</sup> a já bych dodal, že tomu tak je kvůli jeho specifické materialitě a způsobu, jakým je tato materialita mediována. Její součástí tak jsou nejen všelijaké podprahové vjemy, vnímaná nervozita herců, dobrá nálada, či naopak únava i ospalost dalších diváků, ale i pocity tepla, radost z přítomnosti dalších osob atp. Ontologie jakožto ono ‚hospodské‘ na divácké účasti při divadelním představení je součástí našeho vnímání, ovlivňuje ho, ale nevstupuje do významového rámce, či se tak děje až sekundárně. V tomto slova smyslu bychom ji mohli chápat jako Statesem navrhovanou

---

<sup>159</sup> Sémiotika ontologické jevy ignoruje, nebo se je snaží začlenit do „systému záměrného“. „To ovšem nejde beze zbytku, nezáměrné jevy, které vznikají mezi divákem a hercem. Lze zapojit a tematizovat jen do jisté míry. Zbytek bude mít vždy charakter totálně ne-umělého, přirozeného vnímání, reagujícího zcela spontánně na určité impulsy, tak jako v životě“ (Etlík 1999: 23).

fenomenálnost, pociťování naší situace a situovanosti do světa, osobní účast na divadelním představení. Ontologický aspekt vnímání nám zprostředkovává to, co noetika zneviditelňuje, zastírá, a sice vlastní materialitu divadelního představení.

Vrátíme-li se na chvíli zpět k nezáměrnosti, zjistíme, že má pro Mukařovského (2007h: 380) zásadní význam, jelikož „činí z díla uměleckého, autonomního znaku, zároveň i bezprostřední realitu, věc.“ Pokud bychom ji (tedy pouze její určitou podobu, kterou takto Mukařovský od jejích výše uvedených charakteristik nevymezuje) nyní chápali jako určitý aspekt ontologie, mohli bychom nalézt paralelu mezi závěry, které tu byly naznačeny ohledně vztahu noetického a ontologického přístupu a tvrzením, ke kterému Mukařovský (2007h: 387–8) ve své studii dochází:

„Umělecké dílo, je-li chápáno jako znak, je ochuzováno o své přímé včlenění do skutečnosti. Není jen znakem, ale je i věcí bezprostředně působící na duševní život člověka, [...] pronikající svým působením až do nejspodnějších vrstev vnímatelovy osobnosti. Právě jakožto věc je dílo schopno působit na to, co je v člověku obecně lidského, kdežto v svém aspektu znakovém apeluje dílo vždy koneckonců na to, co je v člověku sociálně a dobově podmíněného. Záměrnost dává pocítit dílo jako znak, nezáměrnost jako věc – je tedy protiklad záměrnosti a nezáměrnosti základní antinomií umění. Pouhá záměrnost k pochopení uměleckého díla v jeho plnosti nepostačí a nestačí také k pochopení vývoje, neboť právě ve vývoji se hranice mezi záměrností a nezáměrností stále posouvá.“

Jak sám Mukařovský v citaci uvádí, ona pro něj klíčová ‚věc‘ je bezprostřední realita, kterou bychom mohli – zvláště v kontextu uvažování o divadelním díle – považovat za recipientovu žitou situaci recepčního aktu, tedy určité vztahování se k aktuálně se odvíjející skutečnosti. Vezmeme-li navíc v úvahu již mnohokrát vzpomínanou materialitu divadelního média, stává se předmětem této recepce nejen realita rámcovaná jakožto divadelní, ale i vlastní realita recipientů a jejich zpětnovazební vztah ke všem zapojeným aktérům. Záleží pochopitelně na konkrétní inscenaci i na průběhu její realizace a všech zapojených aktérech, zda a nakolik bude která z těchto latentních rovin duálního divadelního vnímání zpředmětněná a například dále rozvíjená skrze vědomé zacílení pozornosti toho kterého účastníka.<sup>160</sup> Každá takováto recepce je nutně vtělenou zkušeností, která se

---

160 Podobným otázkám se věnuje i kognitivní teatrologie, která popisuje tzv. konceptuální integraci (Fauconnier a Turner 2002; McConachie 2008), tedy mentální proces, během něhož se mohou ve vědomí jedince spojovat původně nesouvisející kognitivní prostory. Tímto způsobem je možné chápat i vztah noetické a ontologické roviny, jak to činí Součková (2019: 97) když tvrdí, že „[s]émiotické a ‚přirozené‘ vnímání existují v divadle paralelně vedle sebe a mají mezi sebou dynamicky proměnlivý vztah, takže oba tyto mentální prostory zůstávají vůči sobě ve stavu trvalého napětí.“

do různé míry vepisuje do paměti recipienta<sup>161</sup> a může se následně podílet na možnostech jeho budoucího vnímání a vztahování se ke skutečnosti; s Rancièrem (2004) řečeno, podílí se na rekonfiguraci distribuce vnímatelného, a poučení Etlíkem, mohli bychom dodat i zakoušeného.

Viděli jsme tedy, že duální vnímání divadelního díla probíhá na dvou vzájemně se provazujících rovinách, noetické a ontologické, a že zároveň onu noetickou rovinu můžeme chápat jako složenou ze dvou dalších vzájemně provázaných rovin, prezentační a reprezentativní, které jsem zde pracovníčně označoval jako mimosémiotickou a sémiotickou. Pro lepší přehlednost bych si je dovolil označit za duální vnímání dvou řádů: do *duálního vnímání prvního řádu* bych zahrnul onu dualitu obsaženou v noetické rovině, tedy dualitu sémiotické a mimosémiotické roviny,<sup>162</sup> a druhou dvojici (noeticko-ontologickou) jako *duální vnímání druhého řádu*. Výše citovaní States či Mukařovský ve svých koncepcích rozdílily, které jsem zde naznačil při snaze odlišit mimosémiotickou a ontologickou rovinu, v podobné míře detailu nerozlišují.<sup>163</sup> I když by navrhované označení mělo být předmětem další debaty, domnívám se, že i tak může přinést možnosti přesnější diferenciaci při popisu vnímání, které se realizuje v rámci divadelního představení.<sup>164</sup> Nyní bych se ovšem rád přesunul k již průběžně naznačovanému náhledu skrze analýzu situace a její různé rámcování.

---

161 Pro srovnání: „Náš mozek je součástí reálného světa; zkušenosti, dokonce i ty fiktivní, se zaplétají do materiality našich myslí“ (McConachie 2013: 28).

162 Přiřazené pořadí je značně pracovní; dualitu realizující se v noetické rovině navrhuji označit za primární vzhledem ke – v našem kulturním kontextu – stále převažujícímu významovému vnímání během představení, tj. silnému spojení divadelní mediality především s noetickými aspekty. Primárnost této duality ovšem nemá značit její větší významnost vzhledem k druhé dualitě.

163 Obecně bych spíše navrhoval Mukařovského nezáměrnost chápat podobně, jako představenou mimosémiotickou rovinu, a Statesovu fenomenologickou rovinu jako spíše blíže Etlíkově ontologii, i když příklady uváděné autory mísí aspekty obou rovin, které se tu pokouším rozlišit.

164 Neznal (2020: 83) navrhuje chápat ontologickou rovinu jako přináležející pouze vnímání divadelního díla a nikoli jako součást mediality divadla, jelikož mediace jako princip je pro něj spojen se záměrností a intencním vnímáním významů. „Principiálně jsou oba vjemy rozpojené, tj. v mediální rovině je nelze propojovat, zato v rovině díla se naopak propojovat mohou“ a dále dodává, že vnímání divadelního představení spočívá v „oscilaci mezi ‚noetickým principem‘ (tvarem – obrazem – ikonicitou) a ‚ontologickým principem‘ (reciproční komunikací – součinností).“ Z těchto spojení si nejsem jistý, zda, pokud jako součást ontologického principu chápe například reciproční komunikaci, není i ta součástí mediality divadelního představení, jelikož umožňuje mediovat jakékoli výměny mezi účastníky, tady i ty významově neuchopované, a zda se tedy i na medialitě nepodílí ontologický princip.

### 4.3 Představení jako rámcovaná skutečnost

V předchozím oddílu jsem se snažil popsat rozdílné roviny vnímání, které se během divadelního představení uplatňují. Jak jsme již měli možnost vidět, recepce divadelního představení neprobíhá pouze na jakési odloučené rovině vnímání, ale je především vnímatelovou komplexní účastní na jeho průběhu. Závěry prezentované v předchozí sekci bychom mohli chápat nejen jako postřehy k divácké recepci, ale i jako podněty pro uvažování o možnostech diváckého zapojení do probíhajícího představení. Způsob, jakým je určitý jev vnímán, podmiňuje i způsoby reakce na něj. Uvedený příklad s waterboardem je kvůli unikátnosti dané akce nevhodným příkladem, ale pokud bychom ho nahradili podobně agresivní, ale o něco běžnější akcí, například ránou pěstí do obličeje, mohli bychom ho dále použít i vzhledem k jeho nepatřičnosti v každodenní realitě.

Představme si situaci úderu pěstí do obličeje s zkusme si ji představit v kontextu každodenního ruchu ulice, boxerského zápasu a divadelního představení a sebe jako její svědky. Při její realizaci v každodenní situaci bychom pravděpodobně okamžitě vyvozovali důsledky, zastali se oběti, snažili se zneškodnit útočníka, volali policii, či se pokusili vyhnout potenciální hrozbě a situaci opustili. V případě boxerského zápasu bychom se nejspíše snažili mít co nejlepší výhled na realizovaný úder, ocenili bychom způsob provedení, hlasitě útočníka či oběť podporovali v realizaci dalšího úderu atp. Její provedení v divadelním prostředí je více nejednoznačné z hlediska naší reakce, která silně závisí na kontextu celého představení. Pokud by se realizovala v podobném kontextu, jako již zmiňovaný waterboarding, mohli bychom předpokládat, že by v části diváků vzbudila lehký neklid, ale většina by ji vnímala jako součást záměrné výstavby inscenace a určitým způsobem by ji přijala jako znak, který neznačí pouze sám sebe, ale poukazuje k dalším významům i skrze vlastní ostentivnost a důsledky z ní plynoucí.<sup>165</sup> Vidíme tedy, že i když akce proběhne vždy shodně, naše reakce na ni bude vždy značně odlišná. Odpovědí, proč se tak děje, je dle Ervinga Goffmana (1986) odlišné rámcování této situace.

Autor explicitně navazuje na Batesona a jeho teorii rámcování, kterou dále rozpracovává pro analýzu mezilidských situací. Svou teorii zakládá tzv. primárním rámcem (Goffman 1986: 21–39), který mu umožňuje stanovit pomyslnou normu, základní význam jevů a adekvátních reakcí na ně v každodenních situacích. Tento rámeček je nutně kulturně podmíněný, protože ho autor dále dělí na primární přírodní a kulturní rámeček. Přírodní by měl zahrnovat přirozené, na kulturu nezávislé vnímání skutečnosti, což, pokud budeme lidské bytosti chápat jako z podstaty sociální, a tedy kulturně podmíněné, je poněkud problematické. Vhodnější by tak bylo uvažovat o nich jako o

<sup>165</sup> Aniž bych chtěl zabíhat do detailů takové situace (jejíž interpretace stojí zásadně na kontextu celé inscenace, konkrétního souboru i zvolené divadelní praxe), mohli bychom ji chápat vzhledem k řekněme převažujícímu činohernímu úzu současné praxe jako za možný příklad předkonvenčního šoku, jak byl představen výše.



vzájemně provázaných principech či pólech, které se na konstituci primárního rámce podílí a které zároveň již i předznamenávají určitý rejstřík reakcí. S tímto na paměti bychom mohli uvažovat o přírodním rámci jako o důrazu na pudové, smyslové či (již do silnější míry kulturně podmíněné) podvědomé vnímání. Kulturní rámec by poté poukazoval k explicitněji kulturně či sociálně formovanému vnímání jevů. Částečně problematické je i samotné uvažování o primárnosti tohoto rámce, jelikož i uvnitř jedné kultury se způsoby vnímání (nehledě na z nich vyplývající předpokládané reakce) mohou značně lišit s ohledem na kulturní, sociální, rasová, genderová a mnohá další kritéria.<sup>166</sup> Pokud ovšem budeme primární rámec chápat spíše jako model, jakousi referenční normu aktuálně převažujícího kulturního konsensu, může mít své uplatnění jako předpoklad určitého způsobu vnímání spojeného s konkrétními významy a očekávatelnými reakcemi. Jako takový je nezbytným předpokladem pro vzájemnou komunikaci i sociální interakci a mohli bychom ho tak ztotožnit s co nejšířší sdíleným vnímáním každodennosti a běžných situací.

Goffman o něj opírá svou teorii, jelikož další rámce se ustavují vzhledem k němu. Z našeho příkladu by tak ona rána pěstí realizovaná na ulici byla pravděpodobně vnímaná jako nepřiměřený násilný akt, což je důsledkem širšího konsensuálního chápání takovéto akce: jednalo by se tedy o její rámcování primárním rámcem. Oproti tomu její realizace během boxerského zápasu její kulturní vnímání situačně proměňuje, a i když se jedná o stejnou realitu, vzhledem ke kulturnímu začlenění tohoto rámce do onoho primárního (existuje kulturní povědomí o tom, co to znamená boxerský zápas) na ni vzbouzí odlišné reakce, vzbouzí odlišné rámcování. Příklad s divadelním představením je částečně nejednoznačný, jelikož na jednu stranu diváci (předpokládejme) mají povědomí o tom, jakým způsobem reagovat na divadelní představení, ale na stranu druhou tento aktuálně dominantní rámec narušuje akce, která není s největší pravděpodobností považovaná za běžnou součást daného rámce, a může tak dojít k znejasnění toho, jaký rámec je aktuálně převládající, a jak tedy dané dění vnímat a reagovat na něj.

V tomto svém náhledu se Goffmanova teorie odlišuje od podobné sociálně-ontologické teorie Johna Rogerse Searleho,<sup>167</sup> který také rozlišuje dvě roviny reality, syrovou a sociální (1995: 2), přičemž první odkazuje – podobně jako Goffmanův přírodní primární rámec – k hmatatelným, empirickým faktům a druhá značí kulturně podmíněné významy té první. Searle se ovšem s Goffmanem rozchází v pojetí hierarchizace jednotlivých sociálně konstruovaných realit, jelikož neprivileguje jednu jako primární, od níž by se další odvozovaly, ale považuje všechny potenciální sociální reality (rámce) za rovnocenné, formované konstitutivními pravidly (Searle 1995: 27–29), která určují, jaké sociálně konstruované významy bude syrová realita nabývat (Goffman by řekl,

---

166 V případě vnímání divadelních představení bude kromě jiného hrát značnou roli i konkrétní divácká zkušenost, kulturní kontext, aktuální životní situace diváka apod.

167 Zde vycházím ze svého dříve publikovaného textu (Brychta 2014c: 18).

jakým způsobem bude rámcovaná). „Šachovou figurku tak můžeme vnímat dle toho, jaká konstitutivní pravidla momentální kontext obsahuje. Při hře v šachy je tato figurka věží s možnostmi zasahovat na základě pravidel do hry, v kontextu sběratelů starožitností se jedná o drahocenný předmět, pro archeologa může představovat informačně hodnotný doklad lidské kultury určité epochy“ (Brychta 2014c: 18). Jednotlivá konstitutivní pravidla ovšem vznikají na základě již nějakých předchozích, čímž se vytváří podobná propojení, jako v případě návaznosti rámců u Goffmana.

Pro ustavování adekvátního rámce užívá Goffman (1986: 40–82) pojem klíčování, který si zapůjčuje z hudební teorie, v níž hudební klíč označuje ‚rámcování‘ notového zápisu. Aniž bychom se mu zde podrobněji věnoval, mohli bychom klíčování chápat jako princip, který nastoluje ten který rámec, čímž by byl podobný metakomunikaci, jak jsem ji představil u Batesona a Osolsobého. Rámce mohou být vůči sobě v různých vztazích, ovšem Goffman o nich uvažuje jako o jakési posloupnosti, při které se do onoho primárního včleňují další, a do nich případně opět nové. Rána pěstí během divadelního představení v námi uvedeném kontextu (jako forma trestu postavy) může narušovat divadelní rámec a hrozí jeho překlíčování<sup>168</sup> do rámce primárního, s čímž by souvisely reakce typu ‚neadekvátní prostředky‘, ‚zbytečné násilí‘, ‚příliš brutální‘ apod. Pokud bychom ovšem tuto akci přesunuli do lehce odlišného kontextu jiného představení, které by ji prezentovalo jako například součást fikčního boxerského zápasu, byla by najednou vnímaná jako vložený rámec boxerského zápasu do rámce divadelního představení, a v tomto kontextu by mohla vést stejně tak dobře k překlíčování do rámce ‚reálného‘ boxerského zápasu.<sup>169</sup> Vzájemné vztahy mezi rámci tak můžeme chápat jako dynamický, oscilační proces nejrůznějších napětí a dichotomií, které se k sobě mohou různým způsobem vztahovat a pomyslně soupeřit o dominanci v našem vnímání.

V jiné své práci Goffman (1972: 18–27) představil pravidlo irelevance, které je vyvozováno z aktuálně se ustavujícího či již probíhajícího rámce a dopomáhá nám určité jevy ve vztahu k tomuto rámci považovat za relevantní či irrelevantní. Ty spadající do druhé kategorie budeme během aktuálního vnímání potlačovat, chápat je jako nepodstatné vzhledem k danému rámci. Naopak jevy,

168 Goffman používá termíny podklíčovat (1986: 359) a nadklíčovat (1986: 366), které značí pomyslné pohyby ve vnímání mezi jednotlivými rámci. Jejich užití odvisí od dominantního klíče dané situace, jelikož označují vychýlení od vzhledem k situaci ideálního vnímání/klíčování. V případě našeho příkladu by podklíčováním bylo chápání úderu některými účastníky jako reálného konfliktu, čímž by přestoupili do nižšího, primárního rámce. Divadelní situace by tak získala v jejich recepci reálný charakter. Naopak nadklíčováním dané situace by bylo naprosté odpojení se od reálných aspektů či důsledků takového úderu, jinými slovy kompletní potlačení reálnosti dané akce a její transformace do fikce. V tomto se jedná o podobné uvažování jako jsou mezní póly psychické distance (poddistancování a předistancování) u Edwarda Bullougha (1995) a dále v estetické distanci (Zuska 2002: 118–145). Jak jsme viděli, divadlo operuje s duálním vnímáním (zde prvního řádu) probíhající reality, a jeho vnímání tak osciluje mezi oběma (či více) rámci. V případě akcentace jeho latentní participativnosti, tedy v případě, kdy je divák pozván k přímému zapojení se do hereckých akcí, stává se tato oscilace zcela zásadní pro divadelní medialitu, jelikož onen divák musí být schopen vnímat i reagovat s ohledem na oba rámce i jejich vzájemný vztah.

169 Ve *Frame Analysis* se Goffman (1986) věnuje vztahům mezi jednotlivými rámci podrobněji a popisuje principy, které je ustavují, pomáhají nám se k nim adekvátně vztahovat i v rámci nich jednat.

kteře shledáme jako relevantní pomyslně prostoupí do aktuálního rámce a budou s ohledem na něj klíčované jako jevy jiné, respektive jako jevy s jinými významy a důsledky, což Goffman (1972: 27–31) označuje za transformativní pravidlo. V tomto uvažování můžeme rozpoznat přímou návaznost na Batesonem prezentované charakteristiky rámce, který skřze své vlastní ustavení – podobně jako tato pravidla – ze sebe některé jevy vylučuje a jiné do sebe naopak zahrnuje, čímž je překlíčovává, a tedy proměňuje způsob, jakým budou vnímané a jak na ně budeme reagovat.<sup>170</sup> Oproti Batesonovi, který vidí příčinu tohoto efektu rámce v metakomunikaci, Goffman ji klade do širšího sociálního uspořádaní a kulturního povědomí účastníků dané situace, i když i komunikaci jejích aktérů přiznává určitou váhu. V jeho chápání se tak na jednu stranu jedná o poměrně variabilní proces dynamicky reagující na aktuální průběh dané situace a chování či interakce jejích jednotlivých aktérů, ovšem na stranu druhou jsou možnosti transformace stále podmíněné širším sociálním a kulturním kontextem i normou, tedy jinak řečeno primárním rámcem (či rámci z něho odvozenými), na jehož základě se teprve mohou další rámce ustavovat. Nestačí tedy o změně rámce (meta)komunikovat, ale tato komunikace musí mít oporu v nadřazených rámcích, ze kterých i do značné míry vyplývají pravidla irelevance a transformace, respektive klíčování. To bychom mohli chápat jako jejich pozdější ekvivalent, jenž v sobě oba tyto principy spojuje.

#### 4.3.1 Rámcování divadelního představení

Rámcování něčeho, jako je divadelní představení, je z tohoto pohledu jednou z mnoha sociálních situací, které jsou podmíněny primárním rámcem a existují skřze klíčování určité skutečnosti jakožto skutečnosti jiné, což ovšem neznamená, že skutečnosti bez vztahu k oné původní. Neustálou vazbu na primární rámec můžeme chápat jako důvod, kvůli kterému je vůbec možné uvažovat o ontologickém principu a vjemu, který osciluje mezi oběma ustavenými rámci a má za následek například již zmíněnou ambivalenci vnímání, kterou jsem popsal v případě rány pěstí v průběhu divadelního představení. Susan Bennett (1997: 139) v tomto duchu rozlišuje vnější a vnitřní divadelní rámec, přičemž vnější pro ni zahrnuje „kulturní prvky, které vytvářejí a oznamují divadelní událost“, kdežto vnitřní již obsahuje konkrétní odehrávající se představení. Podstatné ovšem je, že diváctví situuje na jejich rozhraní, do prostoru, kde se pomyslně protínají a spolupůsobí.<sup>171</sup> Divák se může představení účastnit pouze s jistým předporozuměním, jelikož „divák

---

170 Spojitost je ještě zřejmější, když se podíváme na poslední ze sady termínů tohoto uvažování, kterým je interaktivní membrána (Goffman 1972: 58–59), kterou autor označuje právě přechod mezi vnímáním jevů skřze původní primární rámec a skřze nově se ustavující aktuální rámec.

171 Navazuje v tomto na Karen Gaylord (1983: 136), která tvrdí, že „divadelní událost zahrnuje dvojité vědomí všech zúčastněných. Představení se odehrává minimálně na alespoň dvou rovinách ‚reality‘ a alespoň uvnitř dvou rámců. Vnější rámec vždy zahrnuje jak diváky tak vystupující. Vnitřní rámec vytyčuje prostor pro hru.“

bez dějin není divákem“ (Blau 1990: 34), nemohl by se jím stát, pokud by neměl obecné znalosti tohoto rámce a kulturních konvencí pro jeho ustálení a průběh.<sup>172</sup>

Podobným způsobem uvažuje Antony Jackson (1997), který volí lehce odlišný přístup a skrze rámcování popisuje jednotlivé fáze a proměny vnímání vedoucí k divákově spoluúčasti. Před-divadelním rámcem se snaží postihnout fázi předcházející ustavení vlastní divadelní situace; je jakýmsi pomyslným prvním krokem, který aktivuje naše znalosti o divadle obecně, například i o konkrétní inscenaci, souboru atp., a umožňuje nám se na nadcházející představení v širším slova smyslu připravit. Kdybychom chtěli být důslední, stálo by za úvahu, zda v této fázi dále nerozlišit takto obecně pojatý před-divadelní rámec a rámec konkrétní přípravy pro účast na představení, cestu na něj a další jednotlivé kroky vedoucí k vlastnímu nastolení divadelní situace. Jackson ovšem jako další rozlišuje až vnější divadelní rámec, který vnímá již jako rámec divadelní situace a slouží mu jako nástroj umožňující rozlišit, co je v rámci něho jakožto představení vnímáno a co zůstává mimo něj. Uvnitř něho se dále realizuje množství vnitřních rámců, kterými popisuje jednotlivé typy pozornosti či interakcí uvnitř divadelní situace, především mezi diváky a dílem, případně diváky a herci, a které pro nás nejsou momentálně tolik podstatné (pro srovnání White 2006; 2013: 32–34).

Jackson bohužel není při popisu svého pojetí příliš detailní, ale pokud bych se jím inspiroval a pokusil se ho již vlastním způsobem rozvést, mohli bychom více rozpracovat pojetí rámců jako syntézy celospolečenských hledisek a individuálních dispozic i zkušeností, stejně jako jeho náhled na postupné zakládání rámců jednoho na druhém.<sup>173</sup> Dokonce by bylo možné uvažovat o nich jako o propojených jevech. Pokud jednotlivé předcházející rámce podmiňují ty následující, a pokud jsou rámce do jisté míry formované individuálními dispozicemi a zkušenostmi, můžeme tvrdit, že konkrétní podoby před-divadelních rámců do jisté míry vymezují možnosti rámců následujících, a to především těch vnitřních. Ve chvíli, když se naruší návaznost jednotlivých rámců, tedy když se konkrétnímu recipientovi nebude dařit včlenit aktuální rámec do těch předcházejících, respektive kontextualizujících, dojde k narušení oné pomyslné kaskády vytvářející stabilitu situace, její srozumitelnost všem zapojeným aktérům. V takovém případě se musejí účastníci vztáhnout k některému z nadřazených rámců, který jim umožní alespoň částečnou orientaci v probíhající dění, čímž se ovšem jejich přístup k situaci odliší od dalších účastníků a může vést k rozklížení celého rámce situace.

---

172 Pro srovnání: „[R]ozpoznání divadelní události předpokládá sdílení kulturně osvojených pravidel a odkazuje k existenci rámcujícího přístupu (reálného či metaforického), který odděluje divadelní tvorbu od každodenního života“ (Aronson 2011: 17).

173 V jeho pojetí může vnější divadelní rámec vzniknout až jako důsledek nastoleného před-divadelního rámce, a podobně až po nastolení vnějšího rámce (tedy divadelního představení) můžeme uvažovat o formách prezentace, narace, investigace či zapojení, což jsou jím identifikované vnitřní rámce divadelní události, které vymezují různé formy kontaktu diváků s dílem či herci.

Příkladem by nám zde mohla být inscenace *Pozvání*.<sup>174</sup> Ta se odehrávala v exteriéru, většinou v uzavřeném přírodním prostoru parku či lomu, a byla rámcovaná jako zahradní slavnost, na kterou diváci přicházejí jakožto její hosté. Při příchodu je vítal konferenciér, mohli si pořídit občerstvení na baru, volně se procházet prostorem a přitom věnovat pozornost tomu, čemu sami chtěli. Herci byli včleněni mezi návštěvníky, a i když se odlišovali výraznějším kostýmem, jejich herecké prostředky byly spíše civilnější. I po začátku představení, které zahájil proslov konferenciéra na malém pódiu a úvodní píseň, probíhaly jednotlivé herecké akce spíše subtilně, paralelně na různých místech prostoru, a častokrát i jen formou nepřiliš výrazného rozhovoru s několika diváky. Fikční rámeček inscenace, zahradní slavnost, se tak realizoval i po většinu představení jako jeho reálný obsah, přičemž divák nebyl nijak explicitně veden v tom, čemu má svou pozornost věnovat, či jak má dané představení sledovat. Do jisté míry tak záleželo na jeho vlastní iniciativě, chuti nacházet scény a sledovat herce, případně se zapojovat do rozhovorů s nimi či drobných akcí. Kromě toho ale mohl herecké scény ignorovat, a spíše se zaměřit na samotnou událost slavnosti, procházet se po prostoru, prohlížet si scénograficky pojednaná zákoutí zahrady, či událost využít k trávení času se svým partnerem/partnerkou, rodinou, nebo přáteli.

Patrný byl rozdíl mezi diváky, kteří již měli s podobnou formou divadelního představení předchozí zkušenosti, a tedy tušili, jaké možnosti jim inscenace nabízí a jak je mohou využívat, a diváky, kteří tyto znalosti neměli. Ti první se většinou uměli k probíhající události a jejím dílčím částem situovat dle vlastního uvážení, uvědomovali si možnost – do jisté míry i nutnost – samostatně zacházet s vlastní pozorností i zapojením se do probíhající události. Druhá naznačená skupina diváků, respektive její jednotliví členové nemohli využít dřívější zkušenosti a znalosti podobných situací (předpokládejme, že je neměli), nemohli se orientovat podle explicitních pravidel (která zde nebyla nijak artikulovaná) a obtížně se jim orientovalo i na základě ostatních účastníků, kteří se rozptýlili po prostoru či sledovali značně individuální cíle. Jejich orientaci nepomáhal ani rozlehlý a členitý prostor, ani decentralizované a poměrně subtilní herecké akce, z nichž nemuselo být patrné, jakým způsobem se má divák k představení vztahovat. Někteří se začali s formátem seznamovat a pozvolna ohledávali možnosti své divácké účasti, čímž pro sebe udrželi či zpětně nastolili divadelní rámeček, kdežto jiní ji přerámcovali na typ události, ke kterému se uměli vztáhnout, a zaujali k ní postoj jako ke skutečné zahradní slavnosti s občasným překlíčováním do divadelního rámce, a to většinou v případě, když se některá ze scén začala odehrávat v jejich blízkosti. Pozoruhodné bylo, že většina z nich, i když událost nerámcovali jako aktuálně či primárně divadelní, stále pocítovala, že se nacházejí v širším rámci divadelního představení, čemuž uzpůsobovali své chování, a to především ve chvíli, kdy se některá ze scén začala odehrávat poblíž:

---

174 *Pozvání*. Pomezí, Praha, premiéra 14. června 2017, režie Lukáš Brychta, Kateřina Součková a Štěpán Tretiag.

tlumili hlas či během ní svůj rozhovor přerušili, většinou jí i věnovali pozornost a na svou předchozí aktivitu navázali až po jejím konci. Zdálo se, že v takových momentech dokázali uplatnit divadelní rámcování vycházející z jejich zkušenosti s konvenčnějším typem divadelního představení. Svě vnímání po skončení herecké scény opět překlíčoali zpět na společenskou událost se svými společníky. Nezdálo se ovšem, že by tyto rámce musely být v konfliktu.<sup>175</sup> Zkrátka mezi nimi přepínali a přitom měli stále povědomí o celkovém, pomyslně nadřazeném, rámci celé události.<sup>176</sup>

Lehce odlišné momenty nastávaly v případě, kdy se diváci snažili představení účastnit, ale z různých důvodů nedocházelo ke sdílenému pojetí konkrétních situací s herci. Jak poznamenává White (2013: 35), rámec je do jisté míry vždy otázkou moci a ten, kdo ho ustavuje, definuje probíhající situaci a může ovlivňovat, jakým způsobem bude probíhat a jakou mírou agence<sup>177</sup> budou její účastníci disponovat. Příkladem převzetí moci během představení může být situace, kdy Jiří Šimek ztvárňující postavu Mathiase<sup>178</sup> sbíral karty, na kterých byla jeho patologicky nesebejistá postava obsedantně závislá, jelikož jí dodávaly pocit jistoty a umožňovaly jí činit zásadnější rozhodnutí. Karty odhodila během předešlé euforické scény, při níž nabyla pocitu, že je již nepotřebuje, ale následně se svého činu zalekla. Pro postavu bylo podstatné mít pohromadě celou sérii karet, pročež je při sbírání neustále úzkostně přepočítávala. Diváci se do scény mnohdy zapojovali a většinou postavě pomáhali karty sbírat. Jedna z diváček se ovšem rozhodla, že mu kartu, kterou při odhazování sebrala, nevrátí. Šimek jí z pozice své postavy a jejích motivací nemohl kartu nechat, a tak ji zkoušel nejrůznějšími způsoby přesvědčit či jí vysvětlit, že je pro něj jakožto postavu karta skutečně důležitá a že by ji potřeboval vrátit. Při této komunikaci důsledně respektoval nastolený rámec zobrazovaného fikčního světa včetně charakteru své postavy, takže ony prosby pronášel z pozice zoufalého člověka, pro kterého je daný předmět životně důležitý. Divačka mu ji nadále odmítala vrátit a zdálo se, že testuje možnosti své intervence a způsob, jakým si herec

---

175 Vyvozuji to i z toho, že z představení odcházelo minimum diváků. Zdálo se, že otevřený prostor a decentralizace divadelních scén nevytvářeli v účastnících pocit, že musí zaujímat diváckou funkci, takže pokud se jí chtěli z jakéhokoli důvodu vyhnout, mohli tak činit značně neproblematicky, či mezi ní a jinými způsoby vlastní přítomnosti a vztahování se ke své situaci svobodně přestupovat. Podobně i v případě, že ji zaujímat chtěli, ale nedařilo se jim nalézt způsob, jak jí dosáhnout, nemuseli příliš pociťovat selhání, jelikož sama událost nevytvářela pocit tlaku pramenící z nároku na její zaujímání, a mohli se tak do události zapojit jiným způsobem, tj. klíčovat ji jako jiný typ situace.

176 V následující sekci 4.4 (Představení jako divadelní akt, situace a událost) se budu více věnovat svému návrhu na rozlišení mezi divadelní situací a událostí.

177 Agenci zde míním míru a formu možnosti zapojit se do probíhajícího dění a možnost spolupodílet se na formování jeho průběhu. Obecně v sociologii se jedná o schopnost osoby jednat do různé míry nezávisle a činit svobodná rozhodnutí. Limity tohoto jednání jsou vytvářeny osobní situovaností jedince do sociálního prostředí a kulturních norem, více viz (Barker a Jane 2016: 277–294); Obecně se jedná o vlivný koncept rozvíjený v různých společensko- a umělecko-vědních diskurzích, např. z hlediska akčního umění viz (Noland 2009), pro oblast digitálních médií a herní interaktivity viz (Murray 1997: 126–153), pro feministickou perspektivu (Koggel 2009).

178 Jednotlivé postavy v inscenaci byly personifikace lidských vlastností inspirované souborem soch Ctností a Neřestí Matyáše Bernarda Brauna v Kuksu, přičemž Mathias byl personifikací Víry, která v inscenaci aktuálně podléhala absolutní nevěře v sebe sama.

se situací poradí. Šimek i tak udržoval nastolený rámec a prosby jím ztvárňované postavy stupňoval, až se dostal do fáze, že ji prosil na kolenou, a následně se před ní na zemi (hraným a částečně i reálným) zoufalstvím rozplakal.

Situace trvala několik minut a získala si tak pozornost nemalého množství diváků. Postupně se ovšem jejich pobavené výrazy proměňovaly spíše na výrazy nesouhlasu s přespříliš dlouhou ‚blokací‘ herce divaččinou akcí. Šimek nechtěl rušit nastolený fikční rámec představení, a tak s divačkou vyjednával z pozice fiktivní postavy. Tím ovšem zároveň komunikovat i jako herec zodpovídající za průběh představení o tom, že by jeho postava danou rekvizitu potřebovala k dalším scénám. Tento druhý rámec divačka nevnímala, či se ho rozhodla ignorovat, a to i po uplynutí doby, po kterou by bylo možné její akci považovat za jakkoli přínosnou nebo dále scénu rozvíjející. Z pozice přímého pozorovatele se domnívám, že jí samotné od určité doby nebylo v situaci komfortně, a to částečně jak v důsledku emotivního i situačního nátlaku ze strany postavy, tak stupňujícího se nesouhlasu ze strany dalších diváků. Zdálo se, že se divačka chytila do pomyslné pasti jí nastolené situace: domnívám se, že ji začala rámcovat jako pomyslný souboj vůlí mezi ní a hercem, jenž na ni skrze postavu vyvíjel nátlak, kterému se nechtěla podrobit, a tedy – vzhledem k pro ni aktuálně dominujícímu rámci – prohrát. Situace tak byla kolizní v rozdílném rámcování probíhající komunikace. Divačka komunikovala s hercem, kterého se rozhodla testovat, a herec komunikoval skrze postavu svou hrou, čímž jí ovšem odepřel očekávaný rámec. Pro divačku se tak situace stala osobním konfliktem vyvázaným z rámce divadelního představení, kdežto herec v tomto rámci setrval a předpokládal, že jeho implicitní komunikaci skrytou za vlastní hrou pochopí. Divačka ovšem jím nabízený rámec odmítla akceptovat (či pro ni nebyl rozpoznatelný), a tak situaci ukončila až přílišná délka a převažující nesouhlas ostatních diváků, které nejspíše vnímala jako stejně rámcované.

Tento výklad podporují i reakce divačky po konci situace, kdy Šimkovi kartu vrátila, načež odešel, a ona ostatním divákům komunikovala svůj pocit, že se situace nikam nevyvinula, respektive vyjadřovala nespokojenost nad tím, že herec nepřistoupil na její rámcování. Do jisté míry se ovšem jednalo i o snahu se před ostatními diváky ospravedlnit a přesunout zodpovědnost za situaci na herce. Jistou paralelu vidím v akcích účastníků *Rhythm 0* Mariny Abramović, kteří se také snažili vyprovokovat performerku k reakci – tady k přijetí jimi zastávaného rámcování – a pravděpodobně díky frustraci z neúspěchu dosáhnout tohoto cíle své akce stupňovali co do agresivity a fyzického ohrožování. Společným jmenovatelem by tak mohla být snaha přisvojit si diváky situaci a převažující rámcování.

Odlíšným příkladem, který ovšem začínal stejnou akcí, může být situace, ve které se ocitl Adam Krátký ztvárňující postavu Vincenta, personifikaci Soutěživosti, která v inscenaci měla podobu

chronického hazardního hráče zaměřeného na fyzické soutěže a inklinaci k boxu. I zde figurovala rekvizita získaná divákem, v tomto případě pár boxerských rukavic, a i zde ji divák odmítal vrátit a vyčkával, jak si herec se situací poradí. Podobně jako Šimek i Krátký k situaci přistoupil skrze svou postavu: s úsměvem divákovi navrhl, že tento rozpor (držíš v ruce něco, co mi patří a nechceš mi to vrátit) spolu mohou jít vyřešit za nedaleké křoví, přičemž ho uchopil pevně kolem ramen a začal ho na dané místo odvádět. Herec zde měl oproti Šimkovi výhodu ve ztvárňované postavě – jelikož součástí jejího charakteru byla vysoká míra rozhodnosti a inklinace k fyzickému řešení situací (motiv často přítomný ve scénách s jinými postavami) – i ve vlastní fyzické konstituci. Krátký navíc rozehrál celou situaci i s okolostojícími diváky, na které se široce usmíval a tvářil se, že se bude jednat jen o přátelské probrání rozepře. Přitom ovšem svíral diváka velmi pevně a nedával mu možnost se jakkoli z úchopu vyvinout či nejt vyžadovaným směrem, což bylo – vzhledem k pokusům diváka se mu vyvléci – zřejmé. Zcela jednoznačně tak stanovil, kdo danou situaci definuje a jakým způsobem bude rámcovaná, tedy jako poněkud mafiánsky pojatá nakládačka mimo dohled ostatních.

Tím se ovšem poměrně razantně proměnilo i rámcování daného diváka, který se najednou stal součástí situace, kterou nemohl předvídat a jistě nijak neplánoval. Výchozí rámec, se kterým do situace vstupoval, pojímal jako divadelní a svou pozici uvnitř něho – díky vlastní divácké zkušenosti i dominující normě – jako do jisté míry distancovanou od probíhajícího dění. Očividně ho zaskočilo, nakolik herec transformoval stávající rámec na rámec nový, který ho již do situace zahrnoval jako plnohodnotného aktéra. Tím bylo akcentováno nejen jeho zapojení do fikční roviny představení, ale i vlastní zapojení do roviny fyzicky reálné. I když si byl pravděpodobně vědom, že by mu herec fyzicky neublížil, v onen okamžik nedokázal udržet rámcování situace jako fiktivní a převážilo u něj rámcování mimodivadelní, hrozící potenciálně fyzickými důsledky, čehož se zalekl a značně rychle rukavice vrátil. Tuto svou akci doplnil komentářem, že se jednalo o pouhý žert, což bylo možné interpretovat jako snahu o opětovné nastolení divadelního rámce, i když na komunikační rovině se zároveň jednalo i o formu omluvy v obou rovinách aktuální skutečnosti: svou promluvu adresoval jak postavě, tak herci.

Na obou příkladech můžeme vidět, že jednotlivé rámce jsou ve vzájemném dynamickém vztahu a nakolik je podstatné, zda se účastníci konkrétních situací dokáží na způsobu jejího převažujícího rámcování – v tomto případě především implicitně – dohodnout a rámec tak sdílet, či nakolik, ať již vědomě či podvědomě, se různé rámce dostávají do kolizí. V případě takovýchto typů inscenací poté záleží především na schopnosti herců případná vychýlení či kolize nejrůznějšími způsoby vyvažovat či usměrňovat tak, aby celá událost mohla dále pokračovat ideálně v zamýšleném duchu (v intencích inscenace) a od diváků vyžaduje zvýšenou pozornost k tomu, jaký rámec je



momentálně dominantní, či jaký rámeček svou aktivitou mohou nastolit či narušit. Obecněji ovšem vidíme, nakolik se každá divadelní událost zakládá na primárním rámci, i nakolik její konkrétní průběh závisí na individuálních podobách před-divadelního rámce, tedy zkušenostech a znalostech kontextu divadelního rámcování, a následné schopnosti ho během představení uplatňovat. V neposlední řadě můžeme na uvedených příkladech alespoň v hrubých obrysech vidět, jakým způsobem se uplatňují dříve představené roviny vnímání divadelního představení, jaký mají dopad pro jeho rámcování a jakým způsobem se podílí na ustavování jednotlivých rámců i typů komunikace.

#### **4.4 Představení jako divadelní akt, situace či událost**

V předchozích sekcích jsem se věnoval vícenásobné komunikaci mezi účastníky divadelního představení, rovinám diváckého vnímání během představení a principům rámcování naší každodenní skutečnosti, jejichž jedním projevem může být právě rámeček divadelní, i dynamikou různě se překrývajících a do sebe vstupujících rámců. Viděli jsme, jak rámeček divadelní situace sémiologizuje vše, co se uvnitř něho ocitne, ale zároveň jak se na průběhu situace podílí i vnímání pramenící z nadřazených rámců, tedy kontextu naší žité skutečnosti a sociálních a kulturních norem. Abychom takového zmnoženého vnímání byli schopni, musíme být jednak vybaveni konvenční kulturní znalostí takového rámce (toho, že něco jako divadlo existuje) a dále být vybaveni povědomím o adekvátním souboru reakcí, které v rámci této situace můžeme uplatňovat. Mohli bychom tak tvrdit, že divadelní představení je ve své podstatě jednou ze sociálních situací, ze kterých se skládá naše každodenní realita běžného života, a naše schopnost divadelního rámcování z ní pramení i se v ní realizuje, v čemž bychom se přiblížili závěrům, které vyplynuly z dřívějšího sledování divadelní materiality.

Vrátíme-li se však k divadelní medialitě a pojetí divadelního představení jakožto média, mohli bychom tvrdit, že se jedná o způsob vnímání – a obecně způsob spoluúčastní na situaci – rámcované jakožto divadelní představení. Jako jisté konstitutivní minimum bychom mohli pro toto rámcování stanovit vzájemný vztah diváka a herce, tedy požadavek, že bez recipujícího diváka by nebyl hrající herec (jeho hru bychom takto chápali jako významovou představu technickou nacházející odezvu v divákově vědomí) a bez hrajícího herce recipující divák (diváctví bychom tak chápali jako typ recepce, během níž vnímáme určitou osobu jako hrající a sebe vůči ní situujeme jakožto diváka, osobu vnímající její hru). Tento základní vztah bychom mohli nazvat divadelní akt a považovat ho za nejmenší možnou jednotku divadelního představení. Podobný náhled nabízí snad

nejčastěji citovaná definice Petera Brooka:<sup>179</sup> „Mohu použít jakýkoli prázdný prostor a nazvat jej holou scénou. Prázdným prostorem přejde člověk, jiný ho pozoruje, a mám vše, čeho je třeba, aby vznikl akt divadla“ (1988: 11). V ní ovšem není zohledněno výše představené rámcování či (meta)komunikace o tom, že se jedná o divadelní akt. Nestačí jiného člověka pozorovat, ale musím ho pozorovat určitým tematizovaným způsobem. Bez tohoto požadavku bychom Brookem popisovaný kontakt mohli chápat jako jakoukoli mezilidskou situaci, a nikoli jako tu specificky divadelní.

O něco konkrétněji se k divadelnímu aktu vyjadřuje Klaus Lazarowicz: „Divadlo se odehrává, jestliže herec A vystupuje v roli B (kterou lze hrát improvizovaně, nebo podle direktiv dramatika) před divákem C, poté co divák přijme to, že se vůči A bude chovat jako by [to byl někdo jiný]“ (2005: 23). Pomiňme zde zmiňovaného dramatika, respektive ho nahradíme režijně-dramaturgickým komponentem (dramatik jakožto komponent se divadelního představení nemá jak účastnit, více viz (Etlík 2006)) a vidíme, že zde se již uplatňuje ona komunikace o přerámcování hercových akcí, tedy již zmiňované duální vnímání prvního řádu, a zároveň se v náhledu autora projevuje reflexe zpětnovazebnosti divadelního média, která má dopad na chování všech zúčastněných. Podobně uvažuje i Klaus Schwind, když tvrdí, že „divadlo se děje tehdy, hraje-li herec před divákem, aby něco nebo někoho ukazoval, resp. představoval, zatímco divák tuto podívanou, resp. představení vnímá“ (2005: 43). Podstatou divadelního aktu tak je ono povědomí o potenciálním divadelním rámci a jeho nastolení, které vede ke klíčování vzájemné zpětnovazebnosti či přímé interakce jako součásti divadelního představení. Jde tak o akt intencionální, dobrovolný a ve své podstatě oboustranně konsensuální. Zároveň tvoří základ toho, co bychom mohli nazývat divadelní medialitou, jelikož v tomto aktu se realizují všechny vlastnosti, které jsem dříve popsal (kapitola 2 *K divadelní medialitě*) jako charakteristické pro divadelní medialitu. Divadelní představení tak je v jistém slova smyslu založené skrze ustanovení divadelního aktu, jehož je divák nezbytnou součástí, respektive jehož nezbytnou součástí je ustavení divácké funkce, jak uvidíme dále v sekci 5.1 (*Divák jako funkce*).

V předešlé úvaze o inscenaci *Pozvání* jsem se věnoval několika interakcím diváka a herce, tedy realizacím divadelních aktů. Spolu s tím jsem ovšem tvrdil, že se diváci po prostoru představení mohli pohybovat svobodně, bez nutnosti sledovat herecké akce, z čehož by vyplývalo, že v mnoha okamžicích představení nemohli být součástí vztahu, který jsem zde nazval divadelním aktem, že nemohli být neustále v kontaktu s herci. Pokud bychom vyšli z charakteristik, které zde již byly v souvislosti s divadelní medialitou zmíněny, měli bychom tvrdit, že ve chvíli, kdy divák není v

---

179 V následující pasáži vycházím z podobné úvahy, jež jsem prezentoval již dříve (Brychta 2012: 42), ovšem zde ji rozvádím vzhledem k aktuálnímu kontextu této práce.

kontaktem s hercem, není možné hovořit o realizaci divadelní mediality, jelikož není možné, aby se uplatňovala pro ni charakteristická zpětnovazebnost. K jistému typu mediace jistě dochází i v takových chvílích, ale nejspíše bychom ji již neměli nazývat divadelní v úzkém slova smyslu, vymezeném divadelním aktem. Jaký závěr z tohoto plyne pro probíhající divadelní představení; znamená to, že je v daný moment přerušeno, či dočasně zaniká, respektive, že se tak děje pouze některým účastníkům, jelikož ostatní se na jiných místech účastní divadelních aktů?

Podívejme se nejdříve, zda bychom nároky divadelní mediality nemohli pro momenty, kdy neprobíhá přímý kontakt diváka s hercem, nějakým způsobem transformovat. Potenciální odpovědi by mohlo být jejich uplatnění při kontaktu mezi jakýmikoli účastníky představení. Takové tvrzení by bylo v souladu s úvahami o mnohovazebnosti a vzájemné provázanosti všech účastníků, jak jsem se jim věnoval v sekcích 2.4 (*Zpětnovazebnost*) a 4.5 (*Mnohovazebnost*). Záleželo by ovšem na konkrétním průběhu tohoto kontaktu, jelikož bychom ho mohli za divadelní akt považovat až ve chvíli, kdy by se realizoval pro něj zakládající nárok, a sice identifikace určité osoby jinou jakožto hrající a zpětnovazebně té druhé první jako vnímající, tedy realizace herecké a divácké funkce. Pokud by ovšem jejich interakce nebyla tímto způsobem rámcovaná, tedy pokud by někdo z nich nezaujal hereckou funkci (nebyl by ostatními vnímán jako hrající), onen požadavek by se nenaplnil a jednalo by se o obecnější společenskou situaci (například vzájemné pozorování se na zastávce), a nikoli o divadelní akt. V případě, že by se tento nárok uplatnil a ustavily by se herecká a divácká funkce, jistě bychom mohli o divadelním aktu mluvit, avšak v takovém případě by se nejednalo o odlišný jev, než jaký se realizuje při jakémkoli divadelním aktu.<sup>180</sup>

Pokud bychom zkusili stejný nárok uplatnit na jiné aspekty představení, než jsou živé lidské bytosti, potýkali bychom se především s problémem odlišné materiální podstaty těchto komponentů, a tedy i celého mediálního kontaktu. Kupříkladu při prozkoumávání scénografie diváky můžeme sice uvažovat o získávání podnětů k celkovému narativu představení, fikčním souvislostem a charakterovým vlastnostem postav či dalším motivům inscenace, ale z podstaty prostředků, kterými scénografie komunikuje, nemůžeme uvažovat o zpětnovazebnosti takového kontaktu. Z mediálního hlediska by se tak jednalo o shodnou mediaci, jako je ta uplatňovaná například při recepci výtvarných instalací, které sice jistým způsobem diváka do probíhající situace začleňují,<sup>181</sup> ale jeho recepcie zpětnovazebně neovlivňuje aktuálně se formující podobu vnímaného

---

180 Narážím zde na fakt, že profesionální zázemí, zkušenosti či výchova aktérů, kteří zaujímají herecké funkce, nehrají z mediálního hlediska při uvažování o divadelním aktu žádnou roli. V tomto náhledu je nepodstatné, kdo zaujímá hereckou funkci, jelikož její ustavení závisí pouze na realizaci ono vzájemně podmíněného vztahu hrajícího a dívajícího se, tedy přesněji vnímajícího, jelikož žádné vnímání není pouhým díváním se. Otázky po obratnosti či přesvědčivosti naplňování této funkce, tedy otázky po kvalitě herectví, jsou zcela jiného řádu a s jejím ustavováním přímo nesouvisí.

181 Viz například rozbor divácké recepcie výtvarných instalací, při které se uplatňuje decentralizace recepční pozice vůči dílu a aktivizace divácké participace (Bishop 2005: 11–13), či již zmiňovaná teatralizace této recepcie, tedy

artefaktu.<sup>182</sup> Z tohoto důvodu nemohou prvky představení, které nejsou alespoň částečně tvořeny živými bytostmi (jako je tomu například v loutkovém divadle, kde se na jevištní postavě (Císař 1985: 7; Etlík 1999: 9) spolupodílí animující herec a animovaný objekt), naplňovat hereckou funkci,<sup>183</sup> a tedy zakládat divadelní akt.

Z výše řečeného vyplývá, že vztah divadelního aktu a divadelního představení není přímo úměrný, respektive že po dobu divadelního představení nemusíme být vždy součástí divadelního aktu, a tedy že není nutné, aby bylo vše, co vnímáme, mediováno divadelně. Ostatně, i když si představíme vnímání v průběhu tradičněji pojaté inscenace, divák nikdy nevěnuje plnou pozornost pouze hereckým akcím. Jeho vnímání těká a neustále se zaměřuje na nové podněty, které častokrát nesouvisí s hereckou hrou. I tak se ovšem účastní dané události svou fyzickou spolupřítomností, a tedy implicitní zpětnovazebností mezi všemi účastníky. Zdánlivě odlišná situace nastává v případech zde popisované inscenace, při které není sdílený fyzický prostor srovnatelně homogenní, ale více decentralizovaný. I tak ovšem můžeme uvažovat o jeho ohraničenosti, která ho jako smíšený prostor pro hru a vnímání, obecněji jako prostor pro událost, vymezuje.<sup>184</sup> Oba případy tak můžeme v obecných souvislostech chápat jako shodné, tedy že ani jeden není tvořen pouze realizací divadelního aktu.

Divadelní představení bychom mohli nazvat divadelní situací a tvrdit, že tato situace – vymezená vnějším divadelním rámcem – je podmíněna před-divadelním rámcem, tedy jinými slovy, že skrze širší kulturní kontext jsme schopni rozpoznat a adekvátně se situovat k aktuální situaci, kterou na základě našich předchozích znalostí a zkušeností vyhodnotíme jako realizaci divadelního představení. Zvykově – a kulturně podmíněně – předpokládáme, že většina toho, co budeme během divadelní události vnímat, bude mediována divadelně (bude se realizovat jako divadelní akt), ale to neznamena, že se tak musí dít neustále. I když nebude to, co budeme aktuálně vnímat, mediováno divadelně, nevyplývá z toho, že bychom přestali být součástí divadelní situace, a tedy že bychom přestali vnímat určité jevy jakožto součást divadelního představení. Jak jsme mohli vidět v

---

důraz na její situačnost a divákem zaujímanou pozici vůči dílu, jehož se stává součástí (Fried 1998). Pro srovnání využití scénografie pojaté jakožto výtvarná instalace a její funkce při divadelním představení viz (Brychta 2015b).

182 Podrobněji se problematice artefaktu a estetického objektu, respektive inscenace a představení, věnuji v sekci 5.2.1 (*Divák ve vztahu k představení a inscenaci*).

183 To ovšem neznamená, že by nemohly vytvářet představu dramatické osoby, jak jsme měli možnost vidět v sekci 4.5 (*Mnohovazebnost*) v úvahách Mukařovského (2007d; 2007e) navazující na Veltruského (1940) či Honzla (1940).

184 Narážím zde na otázky explicitnosti, implicitnosti či nejednoznačnosti vymezení základních kategorií ustavujících určitou situaci, v tomto případě situaci divadelního představení. Těmito kategoriemi většinou bývají vymezení určitého prostoru (kde se to děje), času (od kdy do kdy se to děje) a účastníků (kdo se toho účastní). Znejasňování těchto hranic se nazývá pervazivitou, která popisuje postupování umělé události do každodenní přirozenosti, tedy procesy, při kterých se některá či více z oněch ohraničujících kategorií ztrácí či minimálně ztrácí své jednoznačné vymezení. Více k původu termínu v ludologii viz (Montola et al. 2009); pro divadlo jsem se ho pokusil adaptovat ve své diplomové práci (Brychta 2014c) a pro srovnání například tvorba britské skupiny *Blast Theory*, která se tomuto typu tvorby systematicky věnuje (Chatzichristodoulou 2015; Adams et al. 2008).

předchozí sekci, naše vnímání určité situace konkrétním způsobem je do velké míry závislé na kontextu, ve kterém se ono vnímání i daná situace realizuje.

S podobnou úvahou se setkáváme v polemice Jaroslava Etlíka (2018) nazvané *Hranice myšlení*, která je reakcí na text *Hranice divadla* od Petry Zachaté (2018). Původní text autorky se zabývá několika projekty, především *Nachlass*<sup>185</sup> od Rimini Protokoll a *Expedice*<sup>186</sup> od Krutého krteka, které byly oba uvedeny v rámci divadelních festivalů; první na plzeňském *Mezinárodním festivalu DIVADLO*, druhý v rámci festivalu *...příští vlna/next wave....* *Nachlass* je příkladem tzv. narativního prostoru, tedy výtvarné instalace, která vypráví určitý příběh (více např. Augustová 2018; Svobodová 2018) a *Expedice* je kombinací orientační městské hry a krátkých scén s herci (více např. Pavelková 2018). Zachatá je podrobuje analýze skrze možnost realizace divadelního aktu, a jelikož v různé míře shledává, že k němu nedocházelo či ani dojít nemohlo (*Nachlass*), zpochybňuje i vhodnost jejich označování jako divadelních děl, respektive zpochybňuje podmínění uvažování o divadelním umění kontaktem herce a diváka.

Etlík (2018: 12) s autorkou nesouhlasí a upozorňuje, že způsob vedení její úvahy je příliš rigidní, chápající podmínku divadelního aktu „mechanicky“ a nikoli jako „vymezení pouze orientační, funkčně-kontextové“ a dodává, že „jako každá dialektická ‚definice‘ [i tato] nutně obsahuje i své ‚tematizované‘ popření“. Dle něho „tu herec ve skutečnosti nechybí, ale ocitá se v paradoxní situaci – ve stavu přítomnosti nepřítomného“, a realizaci této nepřítomnosti ztotožňuje s nulovými body vývoje modernistického umění, jako jsou jím zmiňovaný John Cage a jeho skladba *4'33"* v případě hudby, a dále například *Černý čtverec na bílém pozadí* (1915) Kazimíra Maleviče či důslednější *Bílé obrazy* (1951) Roberta Rauschenberga ve výtvarném umění, případně přístup Merce Cunningham v tanci. Ve všech případech se jedná o uvažování nad daným médiem skrze jeho zdánlivé popření: Cage začleňuje do hudby jakékoli zvuky i ticho,<sup>187</sup> v případě malby se tematizuje samotné plátno a součástí tance se stává jakýkoli pohyb i jeho zdánlivá absence.<sup>188</sup>

Dříve nabídnuté vymezení navrhuje lehce odlišnou perspektivu k tomu, jak se vypořádat s faktem, že „[a]bsence herce automaticky neznamená, že se ocitáme v jiném uměleckém druhu [...]“ (Etlík 2018: 12). Nepoukazuje na realizaci herecké funkce skrze její vnímanou nepřítomnost, ale nabízí tezi, že mediální divadelní kontakt, divadelní akt, je sice konstitutivní podmínkou

---

185 *Nachlass – Pièces sans personnes*. Rimini Protokoll a Théâtre de Vidy, Lausanne, premiéra 14. září 2016, režie Stefan Kaegi a Dominic Huber.

186 *Expedice*. Krutý krtek, Praha, premiéra 19. 4. 2018, režie Krutý krtek.

187 Skladba *4'33"* sestávala z tří minut a třiceti tří sekund sezení klavíristy u piana, přičemž klavírista třikrát zvedl a položil víko piana na znamení tří hudebních vět, ale nezahrál jediný tón. Díky tomu ovšem posluchači mohli vnímat přirozené zvuky, které byly rámcem koncertu tematizovány, a které se tak staly jeho součástí. Více viz (Aronson 2011: 36–40).

188 Více viz soubor Cageových (2010) textů a přednášek *Silence*, kde se věnuje nejen své tvorbě, ale popisuje i uvažování Cunninghamovo a Rauschengergovo.

divadelního média, ale není nezbytnou – i když očekávanou – podmínkou pro rámcování určité situace jako divadelní. V obou případech je ovšem nezbytný (jak ostatně Etlík podotýká) kontext takové situace, který toto rámcování umožňuje. Jak poukazuje Jan Císař (2016: 50), divadelní situace může vznikat téměř automaticky skrze ustálené postupy návštěvy divadelní budovy a realizace divácké funkce, skrze rozpoznání určité akce jako akce herecké či pomocí dalších, již méně samozřejmých impulsů, které se musí explicitněji jako divadelní tematizovat. V tomto ohledu je kontext divadelního festivalu dostatečně silným (Goffmanovsky řečeno) rámcem pro klíčování zde uváděných projektů jakožto divadelních. Samotné realizace mohou různou měrou využívat divadelní medialitu a tím iniciovat debaty o tom, jaké situace či události by měly či mohou být považovány za divadelní. Každá takováto realizace se ovšem spolupodílí na neustále se aktualizující kulturní normě a již svou realizací ji ovlivňuje. Divadelní situace a divadelní akt se tak mohou do jisté míry rozpojovat, jelikož jeden z nich je více otázkou sociální situace a jejího kulturně podmíněného rámcování a druhý je otázkou specifického mediálního kontaktu recipienta a vnímaného díla.

Prozatím jsem spíše mluvil o divadelní situaci, ale podobným způsobem můžeme uvažovat i o divadelní události, kterou bych navrhoval chápat o něco širěji, i když se jedná spíše o přibližné určení bez přesněji stanovených hranic. Vycházím z pojetí situace jako různým způsobem ohraničeného momentu, který si zachovává jistou vnitřní konzistenci. Událost oproti tomu může být širší a časově disparátněji vymezená jednotka, která je volněji rámcovaná a která může zahrnovat větší množství různých situací. Na příkladu *Expedice* bychom mohli říci, že se jedná o divadelní událost, která se skládá z nejrůznějších situací, přičemž některé z nich jsou divadelní, a ty se dále skládají z různého poměru divadelních aktů a dalších typů kontaktů (např. s náhodnými kolemjdoucími) či interakcí s předměty (mapy, vzkazy na kartičkách atp.). S jistou mírou obezřetnosti bychom mohli jako součást divadelní události chápat i nejrůznější akce či situace předcházející či následující po hlavní realizaci dané události,<sup>189</sup> nebo rozložení události do více částí po delší časový úsek.<sup>190</sup> Podobně bychom ovšem mohli nahlížet i na úvodní vstup do divadelní

189 Např. interaktivní internetové stránky uvozující do projektů narativního prostoru *Haus // Nummer // Null* (Mona el Gammal a Juri Padel, Kolín nad Rýnem, premiéra 19. 7. 2013, režie Mona el Gammal) i inscenace *Ventestedet* (Signa a Republique, Kodaň, premiéra 23. 10. 2014, režie Signa a Arthur Köstler), více o obou projektech má recenze (Brychta 2015a).

190 Což je běžný rys pervazivních her i případných do divadla pronikajících postupů. Příkladem by zde mohly být projekty *Rider Spoke* (Blast Theory a Mixed Reality Lab, Londýn, premiéra říjen 2007) nebo *Karen* (Blast Theory a National Theatre Wales, Portslade, premiéra 2015, autoři Nick Tandavanitj, Ju Row Farr a Matt Adams). *Rider Spoke* spočívá v několika hodinách projíždění se po různých částí měst na kole, přičemž divákova provází aplikace, která ho navádí k vyhledávání míst, na kterých může nahrávat své vzkazy, úvahy či vzpomínky, a zároveň i poslouchat nahrávky ostatních účastníků, více např. (Quigley 2016). *Karen* je interaktivní mobilní aplikace, která divákovi zprostředkovává fiktivní kontakt s osobní poradkyní formou předtočených videí s možnostmi vybírat si různé možnosti reakcí na její otázky či pomyslné chování (tj. zprostředkovávat aplikaci nejrůznější informace o sobě), na základě čehož se mu poté zpřístupňují další části fiktivních rozhovorů, které trvají s přestávkami cca 14 dní, více např. (Nedelkopoulou 2017). Šla by tak chápat i již zmiňovaná inscenace *The Ruby Town Oracle* od Signy,

budovy, přestávku mezi dějstvími strávenou s přáteli na baru či prohlídkou prostoru (např. historické budovy ND) apod. Do jisté míry se v takových případech stále účastníme divadelní události, i když se aktuálně neúčastníme divadelní situace, ale spíše situace návštěvy divadla.<sup>191</sup>

Vidíme tedy, že nárok divadelního aktu je spíše otázkou divadelní mediality, kdežto rámcování určité situace jakožto situace divadelní je více otázkou sociálně-interakční, navázané na kulturní povědomí, kontext a převládající normu. Oba náhledy se do jisté míry prolínají a vzájemně podmiňují; abychom mohli ustanovit divadelní akt, musíme mít kulturní povědomí o tom, kdy je takový způsob vzájemného vztahování se možný či vhodný, a stejně tak je nejpřirozenějším způsobem rámcování určité události jakožto divadelní její ustavení skrze divadelní akt. Ten nemusí být – jak je patrné například na praxi pouličního divadla – dále podporován dalšími prostředky, jako jsou pro realizaci divadelních představení primárně určené prostory či kontextující (a častokrát mu předcházející) rámcování formou všelijakých zpráv (program, inzerce, pozvánky apod.). V následující kapitole se již budu věnovat odlišným náhledům na diváctví a jeho teoretickou reflexi, která bude z dosavad řečeného vycházet.

---

kerou z tohoto hlediska rozebírám ve své diplomové práci jako příklad konstruované každodennosti (Brychta 2014c: 56–59).

191 Podnětná může být v tomto ohledu tabulka prezentovaná Josephine Machon (2013: 54–55) v její knize *Immersive Theatres*, ve které se snaží pojmenovat součásti divadelní události a zahrnuje do ní již způsob získání informací o dané inscenaci, nákup lístku či jiné formy získání přístupu, nároky na přípravu k účasti, formy příchodu a začlenění do situace, způsoby ukončení a odchodu, i následné dozvuky. Méně šťastné je její rozlišení mezi tradičním a imerzivním divadelním zážitkem: osobně se domnívám, že jí prezentovaná distinkce je umělá a spíše zavádějící. Spíše by se hodilo mluvit o jistém kulturním úzu průběhu představení a nepsaných pravidel, která diváci po dobu představení dodržují, ale která je možné upravovat jak pro činoherní, tak jakékoli jiné typy produkcí.

## 5 K divadelnímu diváctví

V předchozích kapitolách jsem se věnoval obecnějším otázkám jevů souvisejících s realizací diváctví, jevů, na kterých se divák spolupodílí, či pro které je nezbytný. Nevěnoval jsem se ovšem příliš tomu, jakým způsobem se divák na průběhu představení podílí, respektive jak bychom mohli na tuto jeho spoluúčasť pohlížet. Následující sekce se pokusí nabídnout dvě možné odpovědi na tuto otázku. Nebudou se příliš týkat společenského chápání diváka jako někoho, kdo se plánuje účastnit divadelního představení, ale spíše funkčního chápání diváka, tedy toho, jak se během představení divákem stáváme, co to znamená být během něho divákem a jak se k průběhu představení jako diváci můžeme vztahovat.

V úvodu bych se rád vyjádřil k otázce divácké aktivity či případné pasivity během představení. Jak již bylo naznačeno, divák je v průběhu divadelního představení vždy aktivní, a to ve dvou rovinách. První je samotné vnímání určitého dění, které je již ze své podstaty aktivním procesem a zároveň – jak jsem již také poznamenal – procesem psychofyzickým. Druhou je poté vlastní zapojování se do probíhajícího dění a ovlivňování tohoto dění svou vlastní přítomností (což souvisí s již zmiňovanou zpětnovazebností). Ani v jednom ze zmiňovaných případů není pro diváka fyzicky možné být neaktivní, pasivní. Otázkou tak není, zda je divák v určitém představení aktivnější než v jiném, ale jakým způsobem se tato aktivita v konkrétním představení projevuje, je podporovaná či vyžadovaná, tedy jakým způsobem divák na nejrůznější situace během divadelního představení reaguje (Fischer-Lichte 2016a: 177).<sup>192</sup>

V teoretickém uvažování nad diváctvím bychom toto chápání divácké aktivity mohli stopovat dle Fischer-Lichte (2016a: 168–169) od výmarského klasicismu a uvažování Johanna Wolfganga von Goetheho a Friedricha Schillera na přelomu 18. a 19. století při působení ve Výmarském divadle.<sup>193</sup> V jejich úvahách se začíná divadlo objevovat jako nástroj, který může tříbit cit pro krásu u diváků, a v důsledku toho chápali diváctví jako jistý typ umění. Divák se tak oproti předchozím koncepcím stává tvůrčím subjektem, kterému je přiznána určitá autonomie ve vnímání představení.<sup>194</sup> Na divadelní představení se tak začalo nahlížet jako na umělecké dílo, pro jehož vnímání bylo třeba mít

---

192 Pro srovnání pasáž u Fischer-Lichte (2016a: 177): „otázky po tom, jaký druh představení vyžaduje více aktivity, jsou bezpředmětné. Místo toho bychom se měli ptát, jaké typy aktivit jsou dostupné či dokonce podporované určitými estetikami [já bych raději řekl inscenacemi] a zkoumat ‚mechanismy‘, které posilují možnosti zapojit se do určité činnosti či ji odmítnout.“

193 Goethe byl ředitelem Výmarského dvorského divadla od roku 1791 do roku 1817 a se Schillerem zde přímo spolupracoval v letech 1798 – 1805. Více viz např. (Sharpe 2002).

194 Není tedy pouze objektem „estetiky efektu“, jak tomu bylo například v chápání tvůrců jezuitského divadla 17. století či buržoazního (měšťanského) iluzivního divadla druhé poloviny 18. století. V obou koncepcích byl divák považován za objekt, který je v moci probíhajícího dění na jevišti; v prvním případě je přímo ovlivňován konkrétními gesty, v druhém je přímo ovlivňován zobrazovaným děním i pronášeným textem (Fischer-Lichte 2016a: 165–167).



klid a soustředění. Díky tomu se postupně začala formovat pravidla, která dnes považujeme za běžný úzus chování při recepci představení. Poměrně striktně byl vymáhán zákaz konzumace jídla a pití, pokřikování, hovorů s ostatními diváky, odcházení ze sálu a opětovné návraty apod. Vůči těmto postupům se později vymezují tvůrci spojení s první reformou divadla, kteří tyto postupy označují za zpasnivění diváků a snaží se je nejrůznějšími prostředky znovu aktivovat. Tato aktivizace je ovšem častokrát pouze různým typem provokace vedoucí ke zvýšené fyzické aktivitě, či akcentací již popsaných inherentních aktivních procesů spojených se spoluúčastí na divadelním představením.

Z tohoto hlediska tak můžeme nahlížet i na nejrůznější označení jako jsou interaktivní či participativní divadlo nebo slovní spojení aktivní divák, které se v tomto světle jeví jako pleonastická, jelikož jejich použití evokuje, že jiné typy divadelních představení interaktivní či participativní nejsou nebo že se může vyskytovat pasivní divák.<sup>195</sup> Stejný názor zastává např. i Matthew Reason (2015: 271) ve svém úvodu k tématickému číslu časopisu *Participations*, jenž se věnuje otázkám aktivního diváka a diváctví: „divácké zapojení [participace] je vždy integrální estetickou a strukturní funkcí představení.“ Reason (2015: 272) dále dodává, že binarita aktivního a pasivního diváctví bývá často spojována s hodnotovými kategoriemi: aktivní diváctví je dobré, pasivní špatné. V tomto duchu bývá často ona jinde neviděná aktivita ztotožňována s politickou silou divadla, jelikož má přinášet vyšší míru moci (v politickém slova smyslu), vyšší míru empatie (v etickém slova smyslu) i vyšší míru kreativity.

Reason se odvolává na názor Helen Freshwater (2009: 3), že „víra v souvislost mezi diváckou participací a politickým zmocněním [...] [je jednou z] nejváženějších ortodoxií v divadelních studiích“.<sup>196</sup> Podobně uvažuje např. Jacques Rancière (2009: 128), když prohlašuje, že „[d]iváctví je něco špatného. Být divákem znamená dívat se na podívanou. A dívání je špatné ze dvou důvodů. Zaprvé, dívání je považováno za opak vědění. [...] Zadruhé, dívání je považováno za opak jednání.“ Rancière (2009: 129) vychází z antického (platonského) chápání *theatronu* jako primárně optického vztahu a zároveň se odkazuje i na pojetí, která Fischer-Lichte označila za estetiku efektu. Jak jsem se ovšem pokusil ukázat, aktuální vnímání diváctví se s těmito kategoriemi již nespojuje, k čemuž dochází i autor, když proti *theatronu* staví *drama*, za jehož jádro chápe jednání.<sup>197</sup> To poté pro něj může nabývat řekněme buď apollinskou podobu Brechtova požadavku na divadlo („distancovaného zkoumání“) či dionýské podoby v nárocích formulovaných nejvýrazněji Artaudem („živoucího ztělesnění“).<sup>198</sup> Jeho proklamovaná emancipace diváka je tedy uvědoměním si, že divák je stejně aktivní jako tvůrci divadelního představení, herci. Druhým krokem této emancipace je poté

195 Ve svém důsledku by mohl být pasivní divák jedincem, který přestal zcela vnímat divadelní představení. V takovou chvíli ovšem přestává být i divákem, pokud budeme diváctví chápat jako funkci, viz následující sekce (5.1).

196 Pro srovnání např. (Kauppinen 2019b).

197 Zde bychom si mohli vzpomenout na Zicha a jeho pojetí dramatičnosti, kterou vnímal jako konstitutivní vztah hrajícího herce a vnímajícího diváka.

„rozostření protikladu“ mezi diváky a herci, zrušení hierarchie mezi těmi, kteří vědí (herci), a těmi, kteří nevědí (diváky) (Rancière 2009: 138–139). V tomto druhém bodě s autorem nesouhlasím, jelikož jistá hierarchičnost je – jak se domnívám – specifickou podstatou divadelního představení, jak se pokusím ukázat níže v sekci 5.2.1 (*Divák ve vztahu k představení a inscenaci*).

Vrátím-li se ovšem zpět k otázkám aktivity, respektive interaktivity a participativnosti, jedná se o kategorie vždy implicitně spjaté s diváctvím, ale v různé podobě akcentované či tematizované různými inscenacemi. V tomto ohledu by mi přišlo vhodné rozlišovat, zda a jakým způsobem jsou tyto aspekty divadelní mediality konkrétními inscenacemi zpředmětňované. V předešlých částech práce jsem se pokoušel používat především termín zpětnovazebnost pro nejzákladnější rys kontaktu v průběhu divadelního představení. Interaktivitu bychom pak mohli chápat jako o něco konkrétnější typ tohoto kontaktu, při kterém již dochází k intencionálnímu impulsu, určité formě jednání, a je očekávaná podobná reakce shodného typu jako odpověď.<sup>199</sup> Participací bychom pak mohli mínit typ zapojení, kterým se formují vnímané jevy v průběhu představení a zároveň jsou tyto jevy vnímané jako intencionálně rozvíjející inscenaci či z ní přímo vycházející. Tato tvrzení jsou pouze návrhy, protože je nyní považujeme pouze za pracovní poznámky určené k pozdějšímu rozpracování, které již ovšem přesahuje možnosti této práce.

Z výše řečeného vyplývá, že jistým důvodem, který může stát za rozhodnutím účastnit se představení jakožto divák, je i různá podoba divácké aktivity během představení. Ta vede ke komplexní zkušenosti, která se nezakládá pouze na vnímání určitého díla, ale především na jeho komplexním zakoušení (jak je navrhuje Etlík (1999)), jehož součástí je i zakoušení vlastní situace uvnitř něho. V tom se zdá jádro specifity divadelního diváctví.

---

198 „Divadlo je shromážděním, kde si lidé uvědomují svou situaci a diskutují o svých vlastních zájmech, řekl by Brecht v Piscatorově duchu. Divadlo je slavností, při které je umožněno společenství zmocnit se vlastních energií, prohlásil by Artaud“ (Rancière 2009: 130).

199 V takovém případě by divák přecházel z divácké funkce do funkce herecké, jak uvidíme vzápětí.

## 5.1 Divák jako funkce

V závěru předchozí kapitoly jsem se věnoval konstitutivnímu základu divadelního představení, a sice divadelnímu aktu, který byl charakterizován jako vzájemně se podmiňující kontakt herce a diváka. Nezbytnými podmínkami bylo, aby byl herec diváky vnímán jako hrající a aby byl divák vnímán herci jako vnímající, tedy aby se jednalo o jakousi nezbytnou intencionalitu jejich činností a zároveň vnímání těchto činností opačnou stranou jako intencionálních.<sup>200</sup> Tato intencionalita se tak zdá z perspektivy představeného náhledu jako klíčový prvek. Jak jsem již tvrdil dříve, implikuje dobrovolnost takovéto aktivity a především specifický vztah subjektivnosti a objektivnosti.

Jelikož se jedná o vzájemně se podmiňující vztah, vyhodnocení jednotlivých podnětů je čistě subjektivní, ovšem vzájemné utvrzování se v takto nastoleném divadelním aktu již má rysy objektivnosti platné alespoň pro dva takto se účastníci aktéry. Jak jsme již taktéž viděli, součástí této komunikace o tom, jak daný kontakt vnímat, je i jeho zpětnovazebnost, která, zvláště v podmínkách divadelní mediality, zprostředkovává neustálou možnost proměny tohoto vnímání. Pokud se tento způsob uvažování nad diváctvím a herectvím odvozuje od způsobu, jakým budou aktivity konkrétních jedinců vnímané, mohli bychom je – což jsem již několikrát v předchozím textu naznačil – chápat jako naplňování určitých funkcí vedoucích k utváření divadelního aktu.

Toto pojetí vychází z náhledu Jana Mukařovského (2007a: 53): „Člověk je někdy nositelem funkcí, a to tehdy, slouží-li, zcela podobně jako nástroj, svou činností k dosažení jistého cíle, jindy pak je iniciátorem funkcí, užívá-li věcí, popř. jiných lidí k dosažení jistých cílů, vždy však je subjektem jednání, jenž určuje nebo aspoň ovlivňuje cíle, účely a tedy i funkce.“ Z této perspektivy jsou tak jistí účastníci představení nositelé herecké funkce a jiní funkce divácké. „O nástrojích a činnosti, vhodných k dosažení jistého cíle, pravíme, že jsou schopny fungovat vzhledem k tomuto cíli, že jsou nositeli té nebo oné funkce“ (Mukařovský 2007g: 64). Takto chápaná funkce je latentní schopnost být určitým způsobem vnímaný, která je společná všem lidským bytostem, tedy za předpokladu, že je takovéto vnímání určitým způsobem zakotveno v dané kultuře.

Jak jsem naznačil, nejedná se o otázku jakési fixní danosti, dopředu určeného způsobu vnímání, ale toto vnímání, respektive zaujímání určitých funkcí, vychází z aktuální situace, vzájemných vztahů a různých rovin (meta)komunikace. Ve většině případů se naplňování funkcí v průběhu představení nemění, tj. ti, kteří se události intencionálně účastní s tím, že zde budou plnit funkci

---

200 Pro srovnání: „Hercův pohyb musí být záměrný, musí tedy sledovat určitý cíl, určitou intenci, divák musí ve svém vědomí chápat hercův pohyb jako zobrazení záměrného, cíleného jednání dramatické osoby nebo ho musí vnímat (a dokonce i případnou jeho absenci) jako nositele nějakých jiných významů, které s jednáním postavy přímo nesouvisí“ (Etlík 2006: 16).

herců, tímto způsobem jednájí i jsou tímto způsobem vnímání a stejně tak ti, kteří přišli intencionálně naplňovat diváckou funkci, tímto způsobem svou spoluúčasť na události vnímají i jsou vnímání. Jedná se ovšem o „performativní“ proces, který se neustále znovu ustavuje a umožňuje tak proměnu v plnění funkcí. Výhodou pojetí herectví a diváctví jako funkcí je jejich nepodmíněný vztah ke konkrétním lidem. Hereckou funkci tak mohou zastávat nejen neprofesionálové, ale může být naplňovaná i ne-lidskými aktéry, jak jsem již dříve naznačil s odkazem na tvrzení Mukařovského<sup>201</sup> či Honzla.<sup>202</sup>

V uvedeném příkladu scény z představení *Balkan macht frei* v Olomouci (viz sekce 4.2.1 *Neviditelný herec*) jsme měli možnost vidět divačku, která se po delší dobu trvajícím waterboardingu – a pravděpodobně se zřetelem k implicitní komunikaci toho, že je divácký zásah očekávaný – rozhodla vstoupit do prostoru pro hru a scénu „přerušila“ vylitím vody na hlavu jedné z mučících postav. Pokud se na její akci podíváme z hlediska realizovaných funkcí, mohli bychom tvrdit, že se svou akcí vyvázala z divácké funkce a začala plnit funkci hereckou. Přesněji, z pohledu diváků začala plnit hereckou funkci, začlenila se do jejich vnímání divadelního představení jakožto hrající, a vytvářela tedy vjem herecké postavy, přičemž významovou představu obrazovou bychom v tomto případě mohli nazvat „intervenující divačka“.<sup>203</sup>

Také z pohledu herců začala plnit (spolu)hereckou funkci, stala se někým, s kým společně hrají tak, aby naplnili záměr inscenace. Ostatně z tohoto důvodu se pravděpodobně divačka vůbec zvedla ze svého místa a vstoupila do prostoru pro hru: vytušila implicitní pobídku a rozhodla se ji – bez ohledu na konkrétní důvody – využít, spolupodílet se na hře.<sup>204</sup> Zároveň se ovšem domnívám, že ji hrající vnímali stále do jisté míry jako divačku, účastníka plnění diváckou funkci, jelikož nejen že s ní momentálně hráli, ale zároveň hráli – kromě ostatních diváků – stále i pro ni. Své akce ji adresovali na dvou komunikačních rovinách: jakožto spoluhrající, kterou se snažili v jejím hraní usměrňovat svými vlastními reakcemi na její akce, i jakožto divačce, které něco celou situaci sdělují.

Podobným způsobem bychom mohli chápat i pozici samotné divačky. Na jednu stranu svou akcí začala plnit hereckou funkci. Zcela jistě se jednalo z její strany o intencionální akt, sama se

---

201 „I sám herec, nositel dramatického jednání, může na jevišti aspoň přechodně scházet – jeho úlohu přejímá složka jiná, např. světlo [...], nebo dokonce i prázdné, nehybné jeviště, jež právě svou pustotou vyjadřuje rozhodující dějový zvrát [...]“ (Mukařovský 2007d: 396–397).

202 „[F]unkce herecká je tu přítom navždy, i když se proměnila nebo převlékla do jiné funkce, stejně tak jako připustíme, že i to, co zveme organizační silou režiséra, bylo přítomno v každém historické období divadla i v tom, kde nebylo vůbec osoby režiséra“ (Honzl 1940: 255).

203 O problematice diváků jakožto postav viz následující sekce 5.2 (*Divák jako obraz a osoba*).

204 Gareth White (2013), který se tomu způsobu tematizované participace věnuje, označuje takovéto momenty za jistou formu „pozvání k participaci“ (2013: 159), kterému bychom zde mohli rozumět jako pozvání k zaujetí herecké funkce.

rozhodla tuto funkci přijmout a realizovat ji pro všechny zúčastněné: a to jak pro ostatní diváky, tak i přítomné herce. Všemi byla její akce vnímaná jako záměrné zaujetí této funkce, přičemž ji herci svými reakcemi dopomáhali k jí zamýšlené realizaci. Především tím, jak si herec nechal odebrat karafu i se polít vodou z ní, jasně komunikoval, že naplňuje intenci inscenace a že s nimi adekvátně spolupracuje. Ostatní diváci ji v závěru dané situace dokonce odměnili potleskem, čímž ocenili její výkon, zde především odvalu a vůli hereckou funkci přijmout a během scény ji pro ostatní naplnit. Spolu s tím se ovšem domnívám, že v průběhu celé situace naplňovala do jisté míry i diváckou funkci. Předpokládám, že herce nevnímala pouze na spolupherecké rovině, ale dále i jako hrající, a to hrající i pro ni. Pokud se trýznící postava zatvářila nespokojeně na základě toho, že ji sebrala karafu s vodou a vylila ji na ni, jednalo se o hereckou akci určenou divácké recepci, do které zahrnovala i samotnou divačku.

Na tomto příkladě můžeme vidět, nakolik jsou divadelní funkce vzájemně provázané i nakolik se do jisté míry prostupují. Divačka plnila hereckou funkci vůči ostatním divákům, a zároveň hereckou i diváckou funkci vzhledem k původním hercům. Spolu s tím vidíme, že i když někteří účastníci zauímají hereckou funkci, vždy zároveň i stopově plní diváckou funkci vůči sobě navzájem (či vůči sobě samému), čímž jim vzniká možnost komplexně vnímat probíhající dění, hru spoluherců i svou vlastní. Děje se tak právě skrze zpětnovazebnost, která tak nepochází pouze od těch, kteří zauímají divácké funkce, ale i od těch zauímajících ty herecké. Podstatné jsou i reakce všech účastníků na snahu hereckou funkci zaujmout. Pokud by nebylo její zaujetí průběžně potvrzované, a to především ze strany původních herců jako těch, kteří momentálně zastávají pozici garanta probíhajícího představení, mohla by být taková snaha považovaná za pokus o narušení divadelního rámce. Potvrzuje se tak, že zaujetí určité funkce není otázkou pouze subjektivní intence, ale i přiměřeností takovéto intence vzhledem k aktuálnímu rámci, probíhající situaci i celkové převládající normě.

Realizaci jednotlivých funkcí dále komplikuje fakt, že se divadelního představení ve většině případů účastní větší množství lidí. V popisovém případě se jednalo o poměrně přehlednou situaci, ve které se mohla většina jejích účastníků poměrně dobře orientovat a docházelo tak ke většinově sdílenému konsensu na tom, jaké funkce kdo z účastníků zastává. Pokud bychom ovšem vzali v úvahu více decentralizovanou inscenaci – kupříkladu již také dříve zmiňované *Pozvání* –, viděli bychom, že ruku v ruce s formou inscenace se decentralizuje i mnohovazebná struktura představení, a tedy i zauímání jednotlivých funkcí. Příkladem by mohla být scéna, kdy jedna z hereček sledovala scénu dvou dalších herců, aby se do ní po nějakém čase – jakožto jedna z účastnic zahradní slavnosti – mohla zapojit. Pro většinu okolostojících diváků nemohla nijak plnit hereckou funkci, jelikož se chovala stejně jako ostatní diváci, takže ji i jako dalšího diváka vnímali. Pro jiné,

kteří s ní již měli jakožto s hrající zkušenost, ji ovšem plnila, i když aktivně žádné akce signalizující hraní neprováděla. V daný moment herečka intencionálně zaujímal pouze diváckou funkci vůči probíhajícímu dění, ale i tak pro některé plnila funkci hereckou, vzhledem k jejich zkušenosti a širšímu kontextu celého představení.

V uvedeném případě se vzájemný vztah funkcí zakládající divadelní akt komplikuje. Z hlediska divadelní mediality se určující zpětnovazebnost začíná realizovat mnohovazebně a zároveň decentralizovaně, čímž se snižuje možnost udržení sdíleného konsensu o tom, kdo v rámci dané situace usiluje o to být jak vnímán a zároveň kdo je jak vnímán. Dochází k silnější individualizaci diváckého vnímání a celkového zakoušení představení, přičemž se jednotlivé divácké zkušenosti mohou silně lišit. Pokud jsem u *Balkan macht frei* tvrdil, že scéna zahrnující hrající divačku byla vnímána již poměrně konvenčně (jistě i s ohledem na festivalové publikum), realizace jednotlivých scén či jejich nejrůznějších překryvů v *Pozvání* do jisté míry teprve určitou diváckou znalost o kombinovaném zaujímání funkcí v průběhu představení pro nemalé množství účastníků teprve zakládala.

V případě *Pozvání* více záleželo na hereckých akcích a způsobech jejich provedení, kterými se herecká funkce realizovala ve vnímání ostatních účastníků, než v případě druhého uvedeného příkladu, u kterého byla poměrně stabilně distribuovaná kontextem a normou divadelního představení, rozložením prostoru, svícením apod. Císař (1985: 17) k herecké funkci dodává, že se realizuje ve dvojí rovině: „Musí provádět proměnu hereckého materiálu tak, aby nabýval významů poukazujících k jiné realitě, ale zároveň musí zabezpečovat trvání tohoto materiálu v relativně stabilní formě, která umožňuje, aby se umělecké dílo stalo předmětem estetického vnímání.“ Poukazuje tak na dva momenty ustavování herecké funkce – respektive divadelního aktu, jelikož, jak jsme viděli, herecká funkce nemůže vzniknout bez funkce divácké – které budou předmětem následujících sekcí. Jedná se jednak o moment nastolení tohoto aktu a s ním spojených funkcí a dále udržení tohoto aktu, vnímání akcí jedinců jako hraní a vnímání.

### 5.1.1 Iniciační divácké funkce

Jedním z klíčových momentů vzniku divadelního aktu je rozpoznání určité akce jako snahy o ustavení divadelních funkcí a jejich přijetí. Tento moment je silně závislý na kulturním kontextu a převládající kulturní normě, která ho předznamenává a umožňuje tak adekvátní rámcování. *Balkan macht frei* by zde mohl sloužit jako ideální příklad kulturně normovaného vnímání, při kterém je kontext celé události srozumitelný všem zúčastněným a nedochází k žádným nejasnostem při ustavování funkcí. Oproti tomu *Pozvání* již tento jednoznačný kontext kulturně sdíleného rámce

nemělo, i když z něj stále vycházelo. V obou případech diváci věděli, že se budou účastnit divadelního představení a s tímto vědomím na událost přišli. V prvním případě jim konvenční znaky umožnily adekvátně rámcovat začátek samotného představení, jeho průběh i konec. Spolupodílely se na tom jak prostorové řešení celého prostoru pro divadelní událost, tak i práce se světly, jasný nástup herců apod. V druhém případě bylo ovšem nastolení divadelního aktu nejednoznačné; herci přicházeli postupně s diváky, při kontrole lístků byli všichni vítáni konferenciérem, tedy jednou z postav, herci se mísili s diváky, civilně se s nimi seznamovali, občas mezi sebou odehráli herecky výraznější scénu atp. Ustavování divadelních funkcí tak bylo nejen decentralizované a značně subjektivní, ale častokrát i provázeno nejistotou toho, jaký postoj k dané akci z pozice diváka zaujmout. Tuto nejistotu bych částečně připisoval nejednoznačnosti situace a částečně nejasnostem toho, o jaký typ situace se vůbec jedná.

Mukařovský upozorňuje na rozdíly mezi estetickou funkcí a estetickou normou, a i když píše především o literatuře, domnívám se, že jsou jeho úvahy aplikovatelné i pro divadelní představení. Estetická funkce je dle něho tékavá, kdežto estetická norma je kotvena kulturně, pomáhá určitému společenství chápat jisté jevy jako jevy estetické. Mukařovský jejich vztah nazývá „dialektickou antinomií příbuzných“, a dále je označuje jakožto estetično nenormované a normované (Mukařovský 2007c: 216). Tyto dva póly jsou dle něho vyvažované psychickým ekvivalentem estetické hodnoty, který zajišťuje (s různou úspěšností) rovnováhu mezi „jedinečností a obecností, mezi náhodou a zákonem“ (2007c: 216).<sup>205</sup> Opět se jedná o bytostně kulturně podmíněné kategorie, i když nenormované estetično je značně individuální, odvislé od konkrétního kontextu, situace, původce situace (v našem případě herce či inscenace), nebo – jak autor sám připouští – i od vnímatele (diváka) (2007c: 220).

Cílem nenormovaného estetična je bránit ustrnutí, nabourávat zažitě normy a nacházet nová řešení, tedy něco, co bychom mohli vztáhnout k níže zmiňované aktualizaci, kterou se ovšem tento pohyb nevyčerpává, ale spíše ho zakládá. Estetično normované naopak podporuje obecně sdílené normy, které jsou nezávislé na konkrétních jedincích. V oblasti divadelního umění bychom mohli tvrdit, že kulturně sdílenou divadelní normou je to, co budeme za divadlo označovat a co budeme jako divadlo vnímat.

Neméně důležitá je vzájemná provázanost obou těchto polarit. Stejně, jako může nenormované estetično podnítit proměnu normy, obsahuje v sobě i norma potenciál pro nenormativní estetično. Nad rámec Mukařovského úvahy bychom mohli dodat, že obecná norma do značné míry umožňuje uvažování o nenormovaných podobách divadla jako jevech, které s divadlem mohou souviset,

---

<sup>205</sup> Skrze toto uvažování je možné nahlížet na dějiny různých uměleckých období a programových estetik. Některé považovaly za vyšší hodnotu normou stanovené principy, jiné se je snažily naopak co nejvíce popřít (a častokrát tak vytvářely principy nové).

jelikož bez ustavení takového (referenčního) rámce bychom v dané kategorii nemohli nijak uvažovat. Touto úvahou se částečně vracíme k tvrzení představené v sekci 4.4 (*Představení jako divadelní akt, situace a událost*), kde jsem se věnoval důležitosti kontextu pro vnímání určité události jako události divadelní. Těmito prostředky se tak neustále redefinovala převládající estetická norma a její postupná proměna může vést k proměně toho, co budeme jako divadlo vnímat, respektive k jakým jevům budeme zaujímat divácký postoj.

V tomto momentě jsem se již od Mukařovského do jisté míry vzdálil, ale tyto úvahy jsou příbuzné tomu, jak kulturu a její strukturu chápe například Clifford Geertz, který má ostatně k strukturálnímu pojetí blízko. Jeho pojetí se zakládá na analýzách sociálního jednání jedinců, jelikož kultura „se skládá ze sociálně ustavených významových struktur“ (Geertz 2000: 23). Jedná se tedy o pojetí uvažující o kultuře jako o „vzájemně provázaných znakových systémech, které vytvářejí kontext pro sociální jednání“ (Kaderka 2003: 61), což potvrzuje výše zmíněnou dynamiku mezi normativním a nenormativním estetickým. Bez adekvátního kontextu (normy) bychom nemohli uvažovat v kategoriích, které jsou na něm závislé. S jistou mírou interdisciplinárního (i intermetodologického) zřetele bychom mohli hledat jejich paralely v performativitě, respektive v uvažování o performativně konstruovaném sociálním a kulturním rámci (viz např. Musilová 2014; Kolankiewicz 2018). Vraťme se ovšem nyní k samotnému ustavování divadelních funkcí.

Abychom tedy určitý jev považovali za divadelní představení a mohli k němu zaujmout adekvátní postoj, musíme mít povědomí o dané estetické normě, která nás na jevy, ke kterým je vhodné takovýto postoj zaujmout, upozorňuje. Pokud ovšem naše vnímání bude probíhat mimo ustálený kontextující rámec (například v případě pouličního divadla), či bude tento rámec průběhem představení znejasňován (jako tomu bylo u *Pozvání*), musíme se jakožto diváci orientovat skrze subjektivní vyhodnocování okolního dění. S pomocí vlastní zkušenosti, aktuálního zájmu i povědomí o kontextu můžeme takovéto situace vyhledávat, či je v rámci naší každodennosti identifikovat. V obecné estetice můžeme narazit na několik příbuzných koncepcí, které se této problematice věnují.

Etlík (1999) používá termín Viktora Šklovského ozvláštňení, který se taktéž týká procesu recepce. Šklovskij (2003) spojuje utilitární každodennost s automatizací, zevšedňováním jevů, které si již nezdědumujeme, či je redukuje na některý z jejich rysů či zástupných symbolů. Oproti této průběžnosti staví umění, které se zakládá na metodě ozvláštňení, jakéhosi znesamozřejmění běžného. Jak bylo pro ruský formalismus typické, důraz je kladen na formu díla a popsání cíle se dosahuje pomocí jejího „znesnadnění“ (2003: 14). V důsledku toho se „zvětšuje obtížnost a délka vnímání,“ a to proto, aby „věc umělecká [...] vyváděla z automatismu vnímání s tím, [...] že věc je ‚uměle‘ vytvořena tak, aby se vnímání na ní zachycovalo[...]" (2003: 22). Podstatný je důraz na



umělost (jak uvidíme dále) a její záměrné zviditelnění, které navádí na „obrazivé“ (můžeme říci estetické) vnímání. Cílem ozvláštňení jevu „není přiblížit jeho význam našemu chápání, ale vytvořit zvláštní vnímání předmětu,“ (2003: 19), tedy uvědomit si, že vnímané se nenabízí jakožto běžné, ale že se z něho vyděluje a nabízí se nám jako potenciální (estetický) znak.

Podobným způsobem uvažuje i Jan Mukařovský, který tento jev nazývá aktualizací. Ta je dle něho podmínkou „estetické účinnosti“ určitého jevu. Mukařovský jako příklad používá jazykový projev, ve kterém „může kterákoliv složka nabýt [estetické účinnosti] jen svou odlišností od složek ostatních“ a tato odlišnost vzniká tím, „že se daná složka nějak, nápadněji či méně nápadně, odchýlí od běžného úzu“ (Mukařovský 2007c: 250). Podstatnou podmínkou estetické účinnosti je odlišení některých složek od složek ostatních, tedy opět realizace již výše zmiňovaného rozporu. Zajímavý může být dodatek, kterým upozorňuje na fakt, že pokud by se všechny složky aktualizovaly, neproběhlo by jejich „odchýlení se od úzu“ a nemohlo by tak dojít k našemu vnímání vyžadovaného rozporu. Z perspektivy vnímatele by všechny složky zůstaly nerozlišitelné, ztratily by možnost upozornit na svou specifickou a probudit v recipientovi možnost přehodnotit své vnímání oproti běžnému utilitárně-každodennímu postoji. Dodejme, že v takovém případě by se patrně přetrvávající úzus proměnil právě pod vlivem aktualizace všech složek, a byl by tak ustaven v nové podobě.

Jak upozorňuje David Skalický (2016), tento rozpor pramenící z ozvláštňení či aktualizace ještě nemusí znamenat plnohodnotný estetický postoj. Jedná se například o běžnou marketingovou strategii, která následně směřuje získanou pozornost k praktickým funkcím s cílem realizovat prodej. „Až pokud první impuls estetického ozvláštňení pokračuje, začneme vnímat ozvláštňující podnět jako autonomní estetický znak [...]“ (Skalický 2016: 67).<sup>206</sup>

Všechny výše uvedené příklady uvažování o recepci uměleckého díla se zakládají na dialektice každodennosti a něčeho výjimečného, nestandardního. Vybízejí recipienta k odlišnému vnímání konkrétních jevů, což se ovšem nutně odehrává na pozadí běžného vnímání skutečnosti. To potvrzuje i Jankovič (2005: 37), když tvrdí, že:

„Aktivita uměleckého tvaru se zakládá na zásahu do běžného znakového zprostředkování skutečnosti. Na jeho pozadí a v opozici k němu se utváří enkláva svéprávného výtvoru, věci a zároveň zdroje, který právě tím, že (a jak) nás obrací k

---

206 V tomto pojetí hierarchické posloupnosti účinku estetické funkce se Skalický odvolává na Milana Jankoviče a jeho třístupňový model zahrnující ozvláštňení jakožto prvotní upoutání pozornosti, dále integrační moment, který „vytváří autonomní, samoúčelné celky“ a nakonec moment transcendenční, završující její působení v „celkovém smyslu“ (Jankovič 2005: 143).

sobě, ruší svou zmrtvělou věčnost: kterákoliv jeho danost se totiž může převrátit z pouhého zprostředkovatele ustáleného významu v aktivního činitele dění smyslu.“

Herec, pokud chce být vnímán jako hrající, „se nabízí jako ‚zviditelněný‘ (Rajchman 1988: 92), respektive zviditelňuje svou hru tím, že své chování znesamozřejměje, ozvláštňuje či aktualizuje. Toho dosahuje něčím, co Andreas Kotte (2010: 11–40) nazval akcentací. V jeho náhledu se jedná o typ zvýraznění určitého jednání<sup>207</sup> či události jako specificky významotvorné. Akcentace se může dle něho realizovat skrze prostorové (lokální), gestické, akustické či předmětné<sup>208</sup> zvýraznění, a je prostředkem, který vede k určitému, kulturně podmíněnému, rámcování dané akce. Z toho ovšem nevyplývá, že musí vést k estetickému postoji.<sup>209</sup> Gestická akcentace je kupříkladu typická pro policistu řídícího dopravu na křižovatce. Díky jeho akcentovaným gestům mu budeme věnovat náležitou pozornost a budeme se řídit jeho pokyny. Spolu s ní zde ovšem hraje svou roli i předmětná akcentace (jeho uniforma), prostorová akcentace (místo, kde stojí, ho jasně vymezuje jako právě toho, kdo bude řídit dopravu) i akcentace akustická (používání píšťalky). Takto akcentovaná osoba vzbouzí jistý typ postoje, který k ní zaujímáme, a zároveň skrze sdílenou kulturní normu víme, jak se vůči ní chovat.

V případě *Pozvání* různým způsobem akcentované chování herců umožňovalo nastolení divácké funkce. Ať se již jednalo o nejrůznější prostorové akcentace skrze vystoupení na pódium či situování se do scénografických instalací; gestické akcentace projevující se nejvíce ve způsobu, jakým se herci pohybovali, jak se chovali ke svému okolí apod.; akustické akcentace, kterými se v hlasitosti i obsahem řeči často odlišovali od většiny svého okolí; i předmětné akcentace především kostýmů i některých rekvizit, které vybočovaly z běžných předmětů přinášejících na zahradní slavnost. V různé momenty mohli záměrně těchto akcentačních prostředků využívat a tím divákům komunikovat, jaký vztah vůči sobě mohou zaujmout, čímž zároveň dopomáhali ustavení divácké funkce. V jiné momenty naopak akcentaci sami sebe tlumili, aby dali divákům prostor pro sledování jiných scén.

Míra akcentace oscillovala i s ohledem na to, jaké možnosti zaujímání vzájemných vztahů chtěli herci divákům v tom kterém momentu nabídnout. Zesílenou akcentaci využívali ve chvílích, kdy probíhala nazkoušená či plánovaná scéna s jinými herci a předpokládané možnosti přímého

---

207 Autor charakterizuje jednání jako chování, které se „díky subjektivním intencím zaměřuje na nějaký účel“ (Kotte 2010: 11). Je jím tak pro něj jakékoli zacílené chování. Hercovu hru tak označuje jako jednání, a stejně tak divácké vnímání (tedy zaujetí divácké funkce) by podle jeho náhledu bylo jednáním diváků.

208 Pomocí věcných atributů, jako by byla například královská koruna.

209 Kotte dále rozlišuje minimalizaci důsledků a až v kombinaci těchto dvou kategorií poté staví svou teorii, která popisuje rámcování jednotlivých sociálních situací od každodenního chování ke scénickým událostem. Až ty jsou pro něj projevy divadla a projevují se jako situace s akcentovaným jednáním a minimalizovanými důsledky tohoto jednání (viz Kotte 2010: 35).

diváckého zapojení do jejího průběhu byly takto záměrně potlačované. Naopak v momentech, které byly určeny vzájemné aktivní interakci, kupříkladu formou krátkých dialogů, akcentaci záměrně tlumili, aby divákům naznačili, že s nimi mohou vejít do přímého kontaktu, a aby se neostýchali tuto možnost využít. Spolu s tím svými akcemi i akcentovali určité diváky tak, že i ti začali do určité míry plnit herecké funkce pro další diváky, případně místy i některé další postavy.

V tomto ohledu je možné průběh divadelního představení chápat jako neustále se konfigurující mnohovazebnost, v rámci které se nejen že jednotlivé funkce realizují, ale mohou neustále měnit své nositele a nejrůznějším způsobem se proměňovat. Pro divadelní situace je tak zásadní, jakým způsobem navození divácké funkce proběhne i nakolik se bude v jejím průběhu – vzhledem k aktuálnímu dění mezi účastníky – proměňovat či mezi účastníky přesouvat. Sama situace tak formuje ustavování funkcí svých účastníků, a to s ohledem na to, jaké možnosti k realizaci nejrůznějších akcí nabízí i jakým způsobem tyto nabídky jednotliví účastníci využijí.

Specifickým případem jsou divadelní projekty, ve kterých k ustavování těchto funkcí nedochází konsensuálně, respektive při nichž si jedna ze stran není vědoma, že pro druhou tuto funkci plní. V takovém případě se dostáváme na hranu výše navrhované vzájemné provázanosti obou funkcí i nároku na jejich intenciálnost a dobrovolnost. To jsou případy *Cinema Imaginaire*,<sup>210</sup> při kterém dostali diváci pouze instrukci, aby každodenní pouliční ruch vnímali jako svého druhu představení, skrze obdržené instrukce si ho rámcovali jako nekaždodenní, a principů *neviditelného divadla* Augusta Boala (2002), kde naopak diváci nevědí, že akce, které se kolem nich odehrávají, nejsou reálné, ale divadelně konstruované. V prvním případě chybí intencionální zaujímání herecké funkce a místo toho je každodenní chování lidí ve veřejném prostoru (i tento prostor sám) rámcován jakožto součást uměleckého díla. V druhém případě se kontaminuje každodennost osob ve veřejném prostoru situacemi, které jsou uměle vystavené, ale – pokud vše probíhá v intencích inscenace – vnímané jako součást běžné každodennosti.

Ani v jednom případě tak nemůžeme mluvit o plnohodnotném divadelním aktu, ovšem můžeme předpokládat, že alespoň v druhém případě ke spontánnímu zaujímání divácké funkce docházet jednoduše může. Oba projekty ovšem toto ustavování funkcí do značné míry tematizují, pro *Cinema Imaginaire* je vnímání někoho, kdo si tohoto vnímání není vědom, či si neuvědomuje jeho kontext, součástí konceptu, a podobně je tomu v původních Boalových koncepcích. *Neviditelným divadlem* chtěl prověřovat schopnost náhodných kolemjdoucích projevovat adekvátní občanské postoje a jeho cílem bylo vzbudit v kolemjdoucích potřebu spontánně se do konstruovaných situací zapojovat právě proto, že je budou považovat za reálné. Oba projekty jsou ovšem dobrým

---

210 *Cinema Imaginaire*. Lotte van den Berg a Festivals in Transition / Global City Local City, Utrecht, premiéra 16. 5. 2014, režie Lotte van den Berg.

příkladem záměrného zacházení s ustavováním divadelních funkcí i důkazem toho, nakolik jsou tyto funkce závislé na mimodivadelní každodennosti, na které se potenciálně vznikající realita divadelního představení zakládá.

### 5.1.2 Expirace divácké funkce

Vedle okolností, které vedou ke vzniku divadelního aktu, jsou neméně podnětné pro uvažování o divácké funkci i okolnosti, které tento akt určitým způsobem narušují, svou podstatou zpochybňují, či přímo znemožňují. Míním v tuto chvíli takové jevy, které mohou nastat v průběhu představení a které různým způsobem aktuálně převažující estetický postoj diváků problematizují. Tyto momenty úzce souvisejí se založením divadelní mediality na žité skutečnosti a vzájemné vazbě, kterou mezi sebou mají oba kontextující rámce: onen před-divadelní vztahující se k širěji pojaté každodennosti a onen specifitější vnější divadelní, umožňující chápat určité akce jako vyvázané z každodenních významů a klíčující je jakožto hru. Na tomto rozmezí se obě divadelní funkce (divácká i herecká) realizují a čerpají do jisté míry z obou rámců (což jsme měli možnost vidět u duálního vnímání druhého řádu v sekci 4.2.2 *Zakoušející divák*).

Pokud budeme obě tyto divadelní funkce chápat jako specifické projevy funkce estetické, mohli bychom na ně uplatnit Mukařovského (2007g: 67) výrok, že „[j]en pro funkci estetickou je nositel funkce hodnotou sám o sobě, je hodnotou pro způsob, jakým je vytvořen a utvářen.“ Ten bychom mohli dále vnímat jako potvrzení dřívějšího závěru, že součástí divadelního představení je samotná situace diváka, jeho spolupřítomnost na divadelní události. Divákův vztah k probíhajícímu dění, tedy plnění divácké funkce, je onou hodnotou, latentní součástí významové struktury představení. V případě divadelního představení se tak dílo nerealizuje pouze tím, jak diváci vnímají dané představení, ale i skrze to, do jaké situace je ona inscenace staví a jakým způsobem bude probíhat její konkrétní realizace skrze to které představení. Záleží tedy vždy i na tom, nakolik bude jejich pozice, tj. naplňování divácké funkce, tematizovaná či dále rozvíjená, s čímž souvisí i jejich vlastní vnímání své pozice během představení.

Z toho vyplývá, že se součástí estetické funkce během divadelního představení stávají i jednotlivé úkony, které bychom mohli chápat jako praktické, ale které jsou prováděny se zřetelem k dominujícímu rámci estetického postoje (Mukařovský 2007g: 63–64). Snaha diváků nerušit ostatní diváky, zůstat sedět na místě, přesouvat svůj pohled dle signálů z prostoru pro hru apod. jsou příklady praktických aktivit odehrávajících se během představení ve formálně tradičněji vystavěných inscenacích. Takovéto činnosti jsou sice součástí zaujímaného postoje, ale nebývají příliš často tematizovány, jelikož se již staly součástí určitého recepčního úzu. To ovšem

neznamená, že je není možné zvýznamnit, což se stalo například u *Balkan macht frei*, kdy právě tento typ divácké recepce byl probíhající akcí do jisté míry kontestován, jak uvidíme vzápětí.

Diváci si od probíhajícího dění udržují estetickou distanci, jistou formu mentálního odstupu, která pramení z aktuálního rámcování události jakožto divadelního představení, a která jim zároveň pomáhá dané dění interpretovat jako dění vyvážané z každodenních významů. Podstatným rysem estetické distance je ovšem její vlastní sebereflexivnost (Zuska 2002: 123), která vnímajícím divákům umožňuje vnímat vlastní vztahování se k představení – i vlastní vnímání – právě jako důsledek estetického postoje,<sup>211</sup> v našem případě zaujímání divácké funkce. Všechny akce, které v průběhu představení vykonají, jsou tedy součástí tohoto rámcování i vnímání, tedy v ideálním případě od nich zaujmají jistý odstup a zároveň je jsou jakožto diváci schopni reflektovat.

V případě *Balkan macht frei* se součástí představení stala scéna, při které byla dominující estetická funkce jistým způsobem tematizovaná, respektive byl tímto způsobem tematizován estetický postoj diváků k dané situaci.<sup>212</sup> Tato scéna ovšem vzhledem k popsaným okolnostem i širšímu kontextu estetické normy nakonec dominující estetický postoj nenarušila.<sup>213</sup> V její úvodní části, při které diváci pravděpodobně pociťovali implicitní vyzvání k vlastní divácké intervenci, tedy k zaujetí herecké funkce, se jejich spoluúčast do jisté míry tematizovala, ale především skrze pomyslný poukaz k tomuto faktu. Akci divačky bychom poté mohli chápat jako rozvinutí tohoto poukazu, ovšem svou realizací (tj. zareagováním na vnímanou pobídku a přijetím nabízené herecké funkce) uvedla ostatní diváky zpět do výchozího plně distancovaného estetického postoje, při němž byl onen akcent utlumen a navrácen do původní potenciality.

Intervenující divačka, na rozdíl od ostatních diváků, prodělala jistou proměnu svého vztahu k představení, jelikož v daný moment zastávala obě divadelní funkce zároveň. Během dané situace u ní vznikl zvýšený nárok na vyhodnocování praktických úkonů, čímž se – jak se domnívám – snížila její aktuální schopnost je bezprostředně interpretovat.<sup>214</sup> To bych přičetl snížení estetické distance, tedy snížení schopnosti adekvátně reflektovat vlastní naplňování zastávané funkce, jelikož zvláště ta herecká vyžaduje bezprostřední vztah k aktuálně probíhajícímu dění a častokrát okamžité reakce. Reflexe vlastních aktivit tak ustupuje do pozadí a stává se vzhledem k herecké funkci sekundární. Nedomnívám se ovšem, že by došlo k přerušení celkového estetického postoje ani ke ztrátě

---

211 Zuska toto pojetí vzápětí kritizuje jako příliš duální, pojímající naše vnímající Já jako centrum, které se dále štěpí, což je napadáno z podobných pozic, jako byl zpochybněn karteziánský dualismus (Zuska 2002: 125–127).

212 Otázka, kterou si diváci mohli klást, by zněla nějak takto: Je v pořádku esteticky vnímat scénu, při které je jeden z herců mučen?

213 A odpovědí by jí mohlo být: Je to v pořádku, jelikož celou scénu vnímám jako uměle konstruovanou skutečnost, kterou interpretuji především jako konkrétní znak a odvozuji z něj jeho významy.

214 V tomto tvrzení vycházím z vlastních zkušeností v analogických situacích – snad se tedy nedopouštím přílišné generalizace.

estetické distance vůči probíhajícímu dění. Její uplatnění se pouze s ohledem na zastávané funkce proměnilo, přesněji se proměnily akcenty uvnitř ní.

K odlišné situaci došlo v případě inscenace – dříve již lehce zmíněné (sekce 2.5 *Mnohovazebnost*) – *Good Sherry* americké umělkyně Ann Liv Young, konkrétně během její premiéry v rámci festivalu terapeutického divadla *Save Your Soul* v Sophiensæle v Berlíně 9. listopadu 2018. Následující popis reflektuje můj vlastní divácký zážitek a částečně ho tak budu prezentovat v první osobě.

Přicházím do sálu, který je uspořádán jako čtyřboká aréna a v jejímž středu jsou v kruhu umístěné židle. Sedám si zhruba doprostřed jedné z elevací u uličky a čekám na začátek. O tom, co čekat, nic nevím. Po nějaké době přichází Young hrající svou v různých inscenacích vystupující postavu Sherry Vignon, radikální (pseudo)terapeutku doprovázenou svou asistentkou Lani (Marissa Mickelberg). Obě jsou oblečené do křiklavě barevných kusů oblečení, které k sobě příliš neladí a působí poněkud nevkusně – snad mají odkazovat k fiktivnímu původu Sherry z amerického středozápadu. Kostýmy doplňují u Young výrazně blond paruka a u Lani beranice. Obě drží v rukách mikrofony a Sherry ihned začíná se svou skupinovou terapií, která spočívá především v nejrůznějších konfrontacích diváků s čímkoli, co ji momentálně napadá.

V sále je po celou dobu představení rozsvíceno, takže všichni zúčastnění vidí na všechny okolo a zároveň jsou i viděni. Young jakožto Sherry využívá především přímou interakci s diváky, které nejrůznějším způsobem oslovuje, častokrát poměrně agresivně. Dožaduje se odpovědí, poukazuje na rozpory, kterých se zaskočení diváci dopouštějí, či se pohrdavě vyjadřuje ke stručnosti odpovědí a jejich chatrném argumentačním základu. Diváci spíše odpovídají jednoslovně, nechtějí se příliš rozpovídat, částečně nejspíše s ohledem na nepatřičnost situace, která přirozeně nevede k dlouhému vysvětlování vlastních odpovědí, a částečně s ohledem na útočnost Sherry. Young má ovšem značný cit pro improvizaci a situačnost, takže většina jejích dotazů a následné trápení diváků jsou specifickým způsobem humorné. Většina diváků se více či méně neustále směje, včetně mě, a zároveň trne (já rozhodně), aby si herečka nevyhlédla zrovna je. Ta velmi obratně nachází diváky, kteří jsou nejrůznějším způsobem vděčnými cíli jejích výpadů. Některé – zvláště ty výraznější s chutí interagovat, či ty zábavně zmatené – zve do tzv. vnitřního kruhu, tedy onoho kruhu židlí uprostřed, což nazývá odměnou za jejich zapojení. Tím se nejistota, se kterou se takto vybraní diváci musí konfrontovat, zvyšuje. Neví, co dalšího si na ně Sherry vymyslí, a touto změnou prostorového umístění je má jednodušeji po ruce pro své výpady, čehož využívá a často se na ně obrací. Zároveň jsou o to více exponováni ostatním divákům, čímž se snižuje jejich vyrovnanost a zvyšuje zmatečnost odpovědí.

Samotný způsob přímé interakce s diváky, při kterém herečka mluví do mikrofonu, takže se její pronikavý hlas rozléhá celým sálem, a vynucování odpovědí diváků opět pomocí mikrofonu, který jim její asistentka klade před obličej, má k proklamované terapii v běžném slova smyslu značně daleko a vydal by na samostatný rozbor. Klíčová situace ovšem nastává, když jednomu z přesazeným do vnitřního kruhu, muži černé pleti, který byl předtím již několikrát vyslýchán, a který se choval lehce zmateně (a tedy pro ostatní zábavně), herečka s asistentkou věnují dárek v podobě písně. Obstoupí ho a za doprovodu hudebního podkresu mu repují – místy ze značné blízkosti přímo do obličeje – píseň *Be Careful* od Cardi B, jejíž text se nese v tomto duchu: *But if I did decide to slide, find an nigga, fuck him, suck his dick, you would've been pissed [...]. Don't make me sick, nigga.* Divák si část písně zpívá s nimi, ale v určitý moment, právě kolem repetice označení *nigga*, začíná protestovat a chce, aby s akcí přestali. Účinkující na něj neberou ohled a přestávají až v momentě, kdy se jim fyzicky vyvlékne a jde si našťavaně sednout na původní místo na elevaci. Sherry se nenechává příliš zaskočit, začne na něj dorážet a dožaduje se vysvětlení, proč odešel. Jeho odpovědi jsou vyhýbavé, až za něj promluví vedle něj sedící divačka (taktéž černé pleti), že se jednalo o rasistickou akci, která pro něj byla ponižující. Tímto začíná eskalovat hádka mezi různě se přidávajícími diváky a herečkou o tom, zda byla její akce v pořádku, respektive později již o to, zda by měla vůbec v představení pokračovat. Její součástí je i souboj o mikrofony, tedy o právo být slyšet v celém prostoru představení. Sherry je nejdříve odmítne dát k dispozici divácké straně, což nakonec vede k vypnutí jejího mikrofonu diváky, a po chvíli se dostávají k divákům. Její konfrontační způsob diskuse nakonec vede ke spontánní organizaci divácké solidarity za poníženého diváka, který se vyjádří přesunutím se všech diváků, kteří tuto akci považují za potřebnou, k němu. Celá situace eskaluje až do okamžiku, kdy vystoupí organizátoři festivalu, kteří představení předčasně ukončují: žádají Sherry, aby z prostoru odešla, omlouvají se divákům a nabízejí zdarma alkohol.<sup>215</sup> Diváci ovšem setrvávají v centrální, později již decentralizované, diskusi mezi sebou navzájem ještě téměř hodinu, takže se závěr celého představení dále znejasňuje.

Za nejzajímavější moment ovšem považuji chvíli, kdy se začínala rozpoutávat opoziční rétorika od několika prvních diváků. Osobně jsem celé dění vnímal jako probíhající divadelní představení a neměl jsem potřebu do něho zasahovat. Je možné, že vzhledem k mému kulturnímu prostředí jsem užití ‚n-word‘ nevnímal jako takový problém, i když intelektuálně mu rozumím a se stanoviskem diváků se shoduji. Možná jsem ho jako tolik problematické nevnímal i vzhledem ke značně agresivnímu kontextu celého představení, během něhož proběhlo nespočet situací, u kterých by bylo zcela na místě se vůči jednání Sherry vymezit. Celou situaci jsem ovšem především vnímal skrze

---

215 Ještě ten den se na stránkách divadla/festivalu objevilo oznámení o celé události a ujištění organizátorů, že se problematická píseň i rasistické slovo na druhém uvedení následující den neobjeví. Zároveň poděkovali divákům za intervenci i následnou diskusi a pozvali je zdarma na druhé uvedení.

estetický postoj, a necítil jsem tak potřebu do herečkou řízeného průběhu zasahovat. V mém vnímání se jednalo o umělý tvar, jehož součástí byly i útoky Sherry, které jsem považoval především za fiktivní, hrané, a tedy stojící mimo etické standardy každodenních interakcí. Má vlastní tematizace vzájemných interakcí vycházela spíše z reflexe vlastního smíchu i smíchu ostatních diváků, který vznikal vždy na úkor někoho z nich, čímž se pro mě tematizovalo, čím a za jakou cenu se bavíme. To, co bylo později nazváno jako rasistický útok, jsem téměř nezaznamenal.

Dlouhou dobu jsem si také nebyl jistý, zda se nejedná o předpřipravené pokračování představení: snad i díky tomu, že neaktivnější mluvčí ze strany diváků zněli velmi suverénně, srozumitelně argumentovali, snažili se zapojit i další diváky a nechávali jim prostor, aby se také vyjádřili. Když potom proběhla výzva o projevení solidarity s obětí, nezvedl jsem se a nešel se přidat k většině diváků, jelikož jsem si jednak stále nebyl jistý, zda se jedná o skutečný či inscenovaný protest a jednak proto, že jsem stále celou událost vnímal jako divadelní představení a měl jsem pocit, že bych se k ní měl jako k takové vztahovat, a nikoli ji zaměňovat za událost rámcovanou jako občanský protest.

Paradox celé situace pochopitelně tkví v tom, že se jednalo o obojí, mnoho diváků bylo reálně pohoršených rasistickým útokem a jeho oběť se reálně cítila ponížena. V čem ovšem spočívá onen rozdíl, kterým se lišily předchozí otázky, komentáře a výpady Sherry – a které byly vnímané jako součást představení, dokonce jako zdroj zábavy – a tato scéna? Nejspíše jím byla určitá etická hranice, která se stala pro zúčastněné diváky nezahrnutelná do dominantního estetického postoje, a která jim nedovolila probíhající dění dále vnímat jako estetický tvar. „[J]ako bílá žena neměla právo říkat/zpívat/ztvářovat [ono slovo]. Ať už jako postava nebo ne, představení ji nedává svolení zneužít svou moc, privilegium a pozici [...]. Neomlouvá její rasistické jednání“ (Nandhra 2018).<sup>216</sup> Zdá se, že pro většinu diváků byl dále estetický postoj neudržitelný, nebylo pro ně možné od dění udržovat estetickou distanci, a naopak ho začali vnímat jako plnohodnotný rasistický útok se všemi jeho důsledky v každodenním rámcování.

Došlo ke skutečné manifestaci politicko-etického názoru některých diváků a k souhlasnému přitakání tomuto názoru velkým množstvím dalších ve chvíli, kdy byl takto veřejně deklarován. Přerušilo či dokonce ukončilo se tím ale divadelní představení? Diskuse, která postupně vznikala v návaznosti na diskusi vedenou Sherry, se v mém vnímání stala dalším pokračováním tohoto představení. Dokonce využívala i jeho formální prostředky: diváci si předávali mikrofony a mluvili do nich, sdíleli vlastní zážitky s rasistickými útoky a diskriminací, diskutovali, zda má herečka právo tímto způsobem některá témata ztvářovat apod. Většina se ve svém vnímání nejspíše k

---

<sup>216</sup> Dokonce vedlo i k výzvě o umělecký bojkot Ann Liv Young (viz Nandhra 2018), který je odpovědí na autorčino vyjádření k celé události na Instagramu: <https://www.instagram.com/p/BqGMinennYa/>.



estetické recepci nevrátila, místo toho k nové sociální situaci zaujali každodenně-utilitární postoj, sdíleli své názory a poslouchali názory ostatních. V tom, jak chápali divadelní dílo, pro ně představení skončilo, ovšem využili jeho impuls k dalším mezilidským interakcím. Pro mě, který stále setrval v pozici diváka, představení stále pokračovalo. Mohlo to být dáno mou podezřívavostí, aktuálním mentálním rozpoložením, či zkrátka neochotou zapojit se do diskuse, ale probíhající dění jsem stále vnímal jako nepřerušenu, stále se rozvíjející divadelní událost.

Následující den, při druhém plánovaném uvedení této inscenace, byla dána divákům možnost přijít znovu (s ohledem na přerušení předchozího představení organizátory)<sup>217</sup> a i Ann Liv Young – opět jako Sherry – na předchozí den navázala. V jeho průběhu tematizovala celou situaci, vlastní identitu jakožto fiktivní osoby, fakt, že hraje postavu, i pozici diváků, jejich očekávání a předpokládané požadavky.<sup>218</sup> Young opět hrála a je otázkou, zda předchozí večer někdy hrát přestala. Respektive, zda mohla vzhledem k divácké recepci přestat být „postavou“<sup>219</sup> (viz Alsen 2018). Pro některé diváky ovšem hrajícím hercem být přestala, přestala pro ně naplňovat hereckou funkci, a stala se reprezentantem sama sebe, osobou Ann Liv Young, která se dopouští eticky nepřijatelného chování. Pokud jsem u příkladu s *Balkan macht frei* tvrdil, že herecká akce mohla být pro diváky nepříjemná, ale i tak ji stále včlenili do vlastního vnímání probíhajícího představení, v tomto případě převážila ona skutečná rovina vnímaného, která vedla k zániku onoho divadelního.

Fischer-Lichte (2011: 59–60; 2016a: 174–175) mluví o kolizích mezi estetickým a etickým vnímáním, přičemž tvrdí, že všichni účastníci představení „sdílí zodpovědnost za situaci, kterou nemuseli vytvořit, ale jíž jsou součástí“ (Fischer-Lichte 2016a: 174). Otázkou tak je, zda rámcování určité akce jakožto divadelní (estetické) ospravedlňuje čistě estetický přístup (Fischer-Lichte 2016a: 175), jelikož faktem zůstává, že pokud budeme chápat diváka jako spoluúčastníka daného dění, měl by za ně nést i určitý díl odpovědnosti. Odpovědí na tuto problematiku by mohlo být rozdělení divadelních funkcí; divácká je nutná k ustanovení divadelního aktu, ale je ve své podstatě spíše reakční vzhledem k funkci herecké. Otázkou by pak bylo, nakolik je divák ochoten či schopen určité jevy vnímat jakožto estetické, a nakolik takovéto vnímání odmítne, či ho nebude schopen. Dále bychom se mohli ptát, nakolik mohou takovéto situace stále zůstávat součástí celkového rámcování dané události, v našem případě divadelního představení.

---

217 „Představení Good Sherry 9. listopadu jsem předčasně ukončili z důvodu rasistického útoku, který se uskutečnil skrze kulturní aropriaci. Omlouváme se za slovní útoky a děkujeme divákům za intervenci a následnou diskusi. Na představení 10. listopadu dojde k výměně písně a nezazní n-slovo (n-word), což byly spouštěcí impulsy celé situace. Navzdory tomu bychom rádi upozornili, že Ann Liv Young jakožto Sherry je silně konfrontační a používá explicitní slova i obsah.“ Viz stránky divadla/festivalu: <https://sophiensaale.com/en/archiv/stueck/ann-liv-young-good-sherry>.

218 Část z druhého dne včetně typického způsobu konfrontace a typu jednání s diváky je možné shlédnout na YouTube: [https://www.youtube.com/watch?v=KqEJyWxWzs&ab\\_channel=TacticalAesthetics](https://www.youtube.com/watch?v=KqEJyWxWzs&ab_channel=TacticalAesthetics).

219 V zichovském slovníku tedy dramatickou osobou.

Z mého pohledu jakožto účastníka zaujímajícího diváckou funkci přebrali tu hereckou jiní diváci a já je skrze ni poměrně dlouhou dobu vnímal. Jejich intence být vnímáni, snaha vyjádřit se veřejně ke vzniklé situaci, zpočátku působila jako intence herecká a celková situace napomáhala tomu ji jako takovou vnímat. Zpočátku, kdy se ozývalo pouze několik diváků, bylo pro většinu ostatních jednodušší vnímat je jakožto hrající, a tedy jakožto přebírající hereckou funkci. Se zvětšujícím se množstvím takto zainteresovaných diváků se ovšem nastavoval nový úzus vztahování se k aktuálnímu představení a možnost vnímat diváky jakožto hrající se snižovala. Pro většinu účastníků divadelní situace skončila a transformovala se do obecnější sociální situace veřejné debaty, do níž se buď zapojovali svými názory, aktivně ji vnímali, případně postupně odcházeli.

Jsme tak znovu svědky mnohovazebnosti jednotlivých kontaktů mezi účastníky i decentralizace divadelních funkcí. Někteří vzájemné vztahy stále ještě rámcovali jakožto divadelní, kdežto jiní se již z původního rámce vyvázali a jednali v rámci novém. Vzájemný konsensus o sdíleném rámcování se postupně skrze zpětnovazební kontakty mezi účastníky proměnil, jelikož většina účastníků odmítla dále zaujímat k situaci estetický postoj a udržovat od jejího průběhu estetickou distanci. K tomu mohlo dojít paradoxně právě s pomocí onoho sebereflexivního charakteru distance, pomocí něhož mohli diváci zhodnotit vlastní postoj k vlastní zaujímané funkci. Zjistili, že nechtějí být součástí představení, které používá popisované prostředky, a především staví některé své účastníky do zmíněné situace, či jí být nemohou. Tím se proměnilo jejich vnímání probíhajícího dění i jejich vztah k němu, a tedy přišli o možnost zaujímat diváckou funkci.

## **5.2 Divák jako součást fikčního světa**

V předchozí sekci jsem se věnoval náhledu na diváka jako na divadelní funkci, tedy jako na určitý postoj k ostatním účastníkům divadelního představení, který se proměňuje v závislosti na jejich vzájemných vztazích. V této sekci bych se rád vyjádřil ke stejnému faktu z trochu odlišné pozice. Uvažování o funkcích z pohledu teorie zajišťuje existenci divadelního aktu i divadelního média, zakládá jeho zpětnovazební podstatu a má další popsané důsledky. Ustavování funkcí se odehrává v rovině konstituce vnějšího divadelního rámce, tedy při konstituci divadelního aktu, a dále během jeho dalšího rozvíjení. Uvažování o funkcích ovšem nepostihuje významy, ke kterým tyto funkce vedou či které na jejich základě vznikají. Pokud bylo dříve řečeno, že herci i diváci jsou rovnocenní partneři účastníci se divadelního představení, mohli bychom se zamyslet nad tím, nakolik je v teoretickém uvažování možné zohlednit i případné významové představy diváka.

Jako výchozí inspirační materiál bych si dovolil vyjít od Zicha, i když se mu vzápětí vzdálím. Bylo řečeno, že divák (účastník zaujímající hereckou funkci) vnímá herecký znak (hrajícího herce,

který může nabývat podoby postavy či jiného hereckého znaku) a významovou představu tohoto znaku (která na základě dalších podnětů vede většinou k významu jisté osoby, či jiné entity). Zkusme se nyní zamyslet nad možnostmi, které bychom získali, kdybychom se pokusili podobný způsob myšlení aplikovat i na divácký komponent divadelního představení. Vyjděme opět z příkladu z *Balkan macht frei* a divačky, která vstoupila do prostoru pro hru a zapojila se do probíhající scény.

Dříve jsem nabídl tvrzení, že pro ostatní diváky plnila hereckou funkci. V takovém okamžiku ji vnímali jako hereckou postavu (zformovaný herecký znak) a jeho významem byla dramatická osoba. V tomto ohledu – tedy z pohledu funkcí a formování hereckého znaku – je nepodstatné, kdo tímto způsobem hraje. Jak ovšem uvidíme později v sekci 5.2.1 (*Divák ve vztahu k představení a inscenaci*), rozdíl bychom mohli nalézt v možnostech, jakými se může takto hrající jedinec zapojovat do probíhajícího dění, respektive nakolik se toto jeho hraní může opírat o celkový inscenační záměr. Divačka se svým činem stala součástí fikčního světa (byla vnímaná jako jeho osoba). Ovšem ne každý divácký čin musí vést k formování hereckého znaku, i když tuto možnost má do jisté míry každý z účastníků představení. Mohli bychom tak uvažovat nad jistou škálou vnímání ostatních diváků, začínající zaujetím divácké funkce a končící plnohodnotným zaujetím – i když stále ve svých zdrojích limitované – funkce herecké. Tyto posuny se pokouším stopovat na přechodech mezi například zakašláním vedle sedícího diváka, povzdechem nad očividností vyžadované divácké intervence a samotným aktem zvednutí se a zapojení do probíhající scény.

V prvním případě by se jednalo o jev, který do významové struktury (pravděpodobně) nezahrnu, i když může ovlivnit mé vnímání (byl by tedy příkladným ontologickým principem vnímání). Druhý případ již do významové struktury jakožto divák zahrnout mohu, určitým způsobem se k němu pravděpodobně vztáhnu, ale to stále neznamená, že bych daného diváka považoval za hrajícího. Je spíše komentujícím divákem, zapojeným do mediálního mnohovazebného kontaktu všech účastníků a touto svou akcí vysílá impuls, který může ovlivnit hru herců i vnímání diváků. Spolupodílí se jím na průběžné konstituci celého představení a tato aktivita se odehrává na úrovni diváckého komponentu, který budou, či mohou, vnímat další diváci i herci. Poslední příklad je ovšem již explicitním zaujmutím herecké funkce a vede tedy ke spoluhrě s ostatními hrajícími. Můžeme si ovšem představit případy, kdy nepůjde takto jednoznačně určit, zda je konkrétní aktér již v herecké funkci, či zda stále ještě zůstává v té divácké, i když silně akcentované a částečně se propisující do zobrazovaného fikčního světa představení. Mohli bychom je tedy chápat jako

pomyslné body určité škály možných diváckých reakcí na probíhající představení i jako možnosti jejich zapojení do něho.<sup>220</sup>

Podobným způsobem bychom mohli uvažovat o významové rovině diváckých akcí. Pokud bylo řečeno, že divák skrze rámcování vnímá většinu hereckých akcí jako hru, a samotný herec v nezformované podobě je pro něj velmi složitě vnímatelný (tedy je pomyslně neviditelný), mohli bychom shodným způsobem uvažovat i o divácích. Diváka, který zakašle, nebude pravděpodobně vnímat jakkoli významově. Vzdychající divák, jehož akci chápu jako jistým způsobem se vztahující k probíhajícímu dění, ovšem již jistý význam získá. Zvláště, pokud nezůstane u této jedné akce, začnu mu přiřazovat jistou charakteristiku a budu ho vnímat jako konkrétního vzdychajícího účastníka představení, určitým – i když poměrně nekonkrétním a k celku představení se jen volně vážícím – způsobem ho tematizovat. Může tak zavdat příčinu jistému ‚diváckému obrazu‘ kupříkladu pochybujícího znalce, skeptika, či protivy. Uvedený příklad vede k jistému zvýznamnění spoluúčastníků divadelního představení, i když – a zde bude silně záležet na charakteru konkrétní inscenace – pravděpodobně nebude vstupovat do rámce vnímaného fikčního světa. Diváci mohou získávat jisté charakterové kontury, což nabývá na významu především v inscenacích, které zapojují všechny účastníky do svého průběhu a umožňují jim (či od nich přímo vyžadují), aby mezi sebou interagovali.

Jako divák chápu, že nehrají. Na druhou stranu, pokud jejich akce probíhá tak, že je ji možné interpretovat naznačeným způsobem – tedy že jejich projevy vnímáme jako do jisté míry intencionální –, jak by se stanovovala hranice mezi hraním herce využívajícím podobné minimalistické prostředky, a touto potenciální hrou? Poněkud vágně řečeno, mohli bychom ji nalézt v míře akcentace jejich reakcí na probíhající dění.<sup>221</sup> Od jisté chvíle bychom ji za hru považovat mohli, čímž by se ustavila i jejich pozice jakožto hrajících. V takovém okamžiku by se však příliš nelišili od divačky, která svou intervencí zcela záměrně hrála a v takovém případě bychom již mohli uvažovat o konstrukci jisté osoby, která je (hereckou) aktivitou konkrétního účastníka vytvářena.

Pokud naše vnímání probíhá na principu integrace jednotlivých vjemů do významové roviny představení, tedy na principu zezáměrnování vnímaného, které je dáno rámcováním celé události jakožto divadelního představení, domnívám se, že bychom mohli uvažovat o výše popsané latentní možnosti diváků vstupovat do vnímání ostatních jakožto ‚divácké obrazy‘, které nejsou obecně dále

---

220 Specifickým příkladem by pak byly akce zmíněné v případě *Good Sherry*, které vedly k přerámcování divadelního představení a vycházely z aktivity diváků. Daný proces jsem popsal jako snahu těchto diváků přerušit estetické postoje zúčastněných, kdežto ostatními byli nejdříve vnímáni jako hrající, a až po jisté době jako jednající mimo divadelní rámcování. Navrhoval bych tedy tento příklad chápat jako stojící mimo naznačenou škálu, jelikož je jiného řádu, vystupuje z oné škály a zakládá jiný typ rámcování.

221 Vycházím z pojetí akcentace u Kotteho (2010: 15–21), který jí rozumí míru rozporu mezi sémiotickou a mimosémiotickou rovinou vedoucí k identifikaci určité akce jakožto nesamozřejmé a tedy specificky ke kulturnímu kontextu významotvorné. Viz předchozí sekce 5.1.1 (*Iniciace divácké funkce*).

zvýznamňované, případně je v jejich obecnosti vnímáme jakožto ‚diváky‘. Ty by mohly být pomyslným předstupněm na navrhované škále zaplňující prostor před situací, při které divák již plně naplňuje funkci hereckou a stává se pro ostatní dramatickou osobou.

Sophie Nield (2008) ve své úvaze *The Rise of the Character named Spectator* reflektuje vlastní zkušenost z podobného typu představení a popisuje moment, při kterém ji oslovil hrající herec, slovy: „Neměla jsem nejmenší představu, co mám dělat. Předpokládám, že jsem něco udělat měla [...], ale skutečně jsem si nebyla jistá, co se po mě chce, co po mě chce tento herec, toto představení“ (Nield 2008: 531). Své tehdejší rozpoložení popisuje především jako plné rozpaků nikoli nad tím, že se taková situace děje, ale nad tím, že jí není jasné, jaký typ reakce se očekává, jakým způsobem se má oné situace účastnit. Uvědomuje si, že postava je z fikčního řádu představení, pochází z fiktivní reality, a jí není jasné, z jaké pozice s ní může interagovat. Kým vůči ní je? Aby s ní mohla komunikovat, měla by se nacházet ve stejném řádu jako ona.

V případě *Pozvání* byla tato otázka poměrně nekomplikovaná. Postavy ztvárňované herci byly návštěvníky zahradní slavnosti a stejně tak i diváci. Abychom ovšem udrželi tento model teoreticky vyvážený, měli bychom tvrdit, že i diváci se zahradní slavnosti, která byla sama o sobě již fikční konstrukcí, mohli účastnit – snad i museli – skrze své vlastní obrazy. Ve fikční rovině představení nebyli diváky přišedšími na představení, ale návštěvníky slavnosti. Jako na takové na ně reagovali herci svou hrou – a tedy v jejich vnímání i dramatické osoby –, i byli jakožto návštěvníci slavnosti vnímáni ostatními diváky účastnicími se této slavnosti. Plnili určitou, i když pouze rámcovou, roli, a tím pádem byli i v jistém slova smyslu rámcovými obrazy těchto návštěvníků. Bez ohledu na to, zda se při konverzaci s hercem ztvárňovanou postavou například představili svým civilním jménem či nějakým smyšleným, vždy byla tato jejich interakce již do jisté míry hrou, a tedy v těchto momentech přímé interakce oscilovala při jejich recepci ostatními diváky mezi diváckým obrazem a osobou.

Odlíšná je ovšem situace, kterou popisuje Nield, jelikož při ní figurovala postava středověkého mnicha, tedy postavy ze skutečnosti, do jaké se nemohla autorka ve svém „ne-středověkém oblečení, se svou ne-středověkou svítivě zelenou kabelkou“ (Nield 2008: 531) přirozeně situovat. Herecká akce tak poukazovala na jistou absurdnost tohoto kontaktu, jelikož oslovením divačky tematizovala, že se ve fikční realitě daného mnicha nachází i tato žena z 21. století. To by mohlo být zajímavým, ovšem poměrně výrazným, tématem dané inscenace, což ovšem nebyl popisovaný případ. Jednalo se spíše o nedůslednost daného inscenačního konceptu, v rámci kterého mělo k tomuto oslovení dojít, ale již nebyly domyšleny jeho důsledky. Autorka dále uvažuje, kým tedy pro onu osobu ve fikční realitě byla, když byla tímto způsobem oslovena, a dochází k závěru, že vždy jakožto divák ztvárňuje určitou – do různé míry specifikovanou – „osobu“. Minimálně „osobu“

diváka, který přichází do divadla (či jiného prostoru) účastnit se divadelního představení.<sup>222</sup> Ve zde navrhované terminologii by se tedy jednalo spíše o divácký obraz, jelikož se zdá, že v daném případě zastávala diváckou funkci.

V tomto bodě bych si dovil navrhout upřesnění, konkrétně bych považoval za vhodné rozlišovat společenskou (či sociální) roli diváka jako někoho, kdo se rozhodl účastnit se divadelního představení v divácké funkci, a latentní ‚divácký obraz‘, který může být rozvinut skrze zpětnovazební medialitu divadelního představení tak, jak jsem ho popsal výše, respektive může být rozvinut až do dramatické osoby pramenící z herecké funkce, kterou by divák začal naplňovat. Nield dále upozorňuje na nepoměr mezi takto se rozehrávající interakcí mezi diváky a herci, jelikož ti první neznají směřování dalšího dění, nevědí, kam by jejich jednání (či herectví) mělo směřovat, zkrátka neznají vnitřní souvislosti inscenace (Nield 2008: 535). Autorka tento pocit interpretuje především jako rozpaky, které z této neznalosti pocházejí, a charakterizuje potenciální diváckou roli jako vždy z podstaty vlastní existence „limitovanou“ (Nield 2008: 534).

Pro srovnání<sup>223</sup> se nabízí podobný závěr, ke kterému dochází Nicholas Ridout (2006: 70) při reflexi vlastního zážitku v momentě, když na něj pohlédl herec Samuel West hrající Richarda II a promluvil přímo na něj: „byl to přesně tento moment, který mě ohromil uvědoměním si naprosté pošetilosti divadelního setkání, kterého jsem se účastnil.“ Autor upozorňuje na umělý charakter tohoto setkání i na disproporčnost jejich kontaktu – jak na něj mohl mluvit Richard II? – a odkazuje k myšlenkovému experimentu Harryho Bergera (1989: 99). Ten navrhuje uvědomit si rozdíly mezi různými rovinami reakce na takovýto pokus o kontakt herce vůči divákovi, přičemž rozlišuje mezi tím, zda bude divák vnímat toho, na koho reaguje, jako herce či osobu. Pokud se bude jednat o herce, je možné na něj určitým způsobem zareagovat,<sup>224</sup> ať již v souladu s tím, co aktuálně pociťuje, či naopak tak, abych své pocity skryl, případně tak, jak se domnívá, že se od něj očekává. „Cokoli se rozhodnu udělat, budu vždy hrát divadelní roli diváka,<sup>225</sup> který vnímá sám sebe jako přítomného společně s hercem ve sdíleném fyzickém prostoru, který s ním naplňuji.“ Pokud ho ovšem bude vnímat jako přicházející od osoby a zareaguje na něj, stane se také osobou a bude s tou vytvářenou hercovou hrou sdílet její fikční svět.

Vztáhneme-li tato tvrzení k již navržené terminologii, mohli bychom říci, že ona ‚role diváka‘ je diváckou funkcí, což by odpovídalo i zpětnovazebnosti – zde prezentované jako přímá interakce –,

---

222 Autorka používá slovo „character“, které by se dalo překládat jako postava. Pokud ovšem chceme zachovat Zichův slovník, měli bychom mluvit o osobě, která se vyskytuje ve fikčním světě představení, případně, pokud nevzniká na základě hereckého znaku, využít navrhovaný divácký obraz.

223 V tomto odstavci sleduji argumentaci Nield a doplňuji ji vlastním komentářem.

224 V obou případech je také možné nijak nereagovat, ignorovat takto explicitní kontakt.

225 Berger vychází z jiného terminologického zázemí. S ohledem na slovník této práce by se jednalo o naplňování herecké funkce a tedy formování hereckého znaku, jehož význam by byl dramatická osoba ‚diváka‘.

kteřou autor popisuje. Kontakt mezi osobami by poté byl kontaktem mezi dvěma hereckými postavami, jelikož by tímto divák přijal hereckou funkci a vytvářel jí svou hereckou postavu. Díky tomu by získal stejný statut, jako Richard II, stal by se dále nedefinovanou osobou fikční roviny představení. Respektive, aby se mohl touto osobou stát, musel by k ní zavdat příčinu vlastní hrou a naplnit hereckou funkci. Pokud by k tomu nedošlo, zůstal by ve funkci diváka, který by byl vnímán jako zde navrhovaný divácký obraz částečně vstupující do fikční roviny představení. Prozatím nevyřešená ovšem zůstává zmiňovaná disproporčnost kontaktu jak na úrovni hereckých postav, tak na případné úrovni diváka a herecké postavy, kterou Nield i Ridout označili za zdroj rozpaků či trapnosti.

### **5.2.1 Divák ve vztahu k představení a inscenaci**

Nerovnost mezi herci a diváky v průběhu divadelního představení se zdá z mediálního hlediska problematická, jelikož bychom je měli chápat jako rovnocenné spoluúčastníky dané akce, na které se již svou přítomností podílí a spoluurčují její průběh skřze zpětnovazební kontakt. To stejné říká Fischer-Lichte (2011: 49 i jinde), když mluví o událostní povaze představení, které svůj význam emerguje z vlastního průběhu. Dle ní tedy není možné hovořit o předzjednaném díle, které by se v představení realizovalo, ale domnívá se, že samo dílo vzniká až v průběhu představení. V tom má do jisté míry pravdu, jelikož dílo jako takové skutečně vzniká až v sepětí s diváky, v jejich vnímání, jako výsledek recepce všech podnětů, které budou rámcovat jakožto součást představení. Tento fakt se neliší od jiných uměleckých médií, jelikož dílo dle většiny současných estetických teorií vzniká až ve vnímání recipienta jakožto estetický objekt, viz např. (Zuska 2001: 24–35). Většina ostatních médií ovšem zprostředkovává recipientově vnímání již „definitivně zformované znaky“ (Etlík 1999: 6), kdežto divadelní médium se od nich liší tím, že podoba těchto znaků je dotvářena až v sepětí s diváky skřze jeho zpětnovazební charakter. To je ovšem něco trochu jiného než emergentní význam u Fischer-Lichte. Význam vždy emerguje z recepčního procesu, nemůže být nikdy předzjednaný, na což jsem ostatně již několikrát narazil. Specifikum divadelního představení je v tom, že není předzjednaná ani finální podoba znaků, které budou recipienty vnímány, tedy především hra herců, v širším pojetí zapojení všech zúčastněných, tedy i diváků, kteří tak jsou nejen „nezbytnou konstitutivní, ale i významovou součástí“ (Etlík 2006: 14).

Fischer-Lichte (2011: 48) svůj názor opírá o Herrmannovy závěry: „Představení označil Herrmann za svátek, hru, za to, co se udá mezi aktéry a diváky, za dynamický proces, a nikoli artefakt. Jeho materiálnost popsal jako pomíjivou, čímž mu upřel status díla [...].“ Zde ovšem autorka opět mísí několik rozdílných konceptů. Dílo zde zaměňuje za artefakt a vyvozuje z toho, že

o něm vzhledem k mediálním vlastnostem divadla nemůžeme v tomto druhu umění uvažovat. Zdá se tedy, že vychází z pojetí artefaktu jako něčeho, co je již hotový, zafixovaný lidský výtvar, který se nabízí k (umělecké) recepci, což představení skutečně není.<sup>226</sup> To ovšem neznamená, že bychom v oblasti divadla nemohli o artefaktu uvažovat, dokonce že by nebyl jednou z podstatných okolností realizace divadelního představení.

Etlík (2006: 20, 24) navrhuje rozlišovat jednotlivé fáze vedoucí k samotné realizaci divadelního představení, přičemž hovoří o „procesu divadelní tvorby“ jako předartefaktové oblasti, kterou následuje oblast artefaktová, ve které by od sebe mělo být možné odlišit fázi existujícího artefaktu a z ní vycházející vlastní realizaci divadelního díla. Procesem divadelní tvorby je fáze zkoušení, která může mít nejrůznější podobu a délku. Může se jednat o standardizovaný vyhrazený čas v divadelní instituci i okamžitý nápad v případě improvizovaného představení. Podstatné ovšem je, že vede k ustavení divadelního artefaktu, kterým je inscenace, ideová podoba budoucího díla.

„Inscenace jako artefakt je určitá fixace materiálně-smyslových a významových dat (uložených ve scénografických objektech, ve fixovaném jednání a v paměti herce, v režijních řešeních situací, ve vybraném a významově strukturovaném zvukovém komponentu apod.), která je jako latentní, dynamicky strukturovaný, celek vždy v pohotovosti k následné konkretizaci a vzájemné interakci s divákem“ (Etlík 2006: 24).

Vidíme tedy, že o jistém fixovaném lidském výtvaru i v případě divadla mluvit můžeme. Fixaci tohoto artefaktu ovšem musíme vnímat jako dynamickou strukturu, která není fixovaná definitivně, ale pouze v jistých koncepčních obrysech.<sup>227</sup> Tato struktura se realizuje až poslední zmiňovanou fází, a sice průběhem divadelního představení. Během něho dochází k jejímu rozvinutí a průběžnému ustavování ve spolupráci s divákem. Fischer-Lichte se tomuto pojetí navzdory vlastním závěrům blíží, když prohlašuje, že je

„nutno striktně rozlišovat ‚inscenování‘ a ‚představení‘. Pojem ‚inscenace‘ zahrnuje plán, koncepci vypracovanou jedním nebo více umělci a korigovanou v průběhu zkoušení[...]. Koncepce určuje, co, kde, kdy a jakým způsobem bude použito. I když se bude každé jednotlivé představení řídit touto inscenační koncepcí, nebudou představení nikdy identická“ (Fischer-Lichte 2011: 70).

---

226 Pro srovnání viz (Nezval 2020: 52–56).

227 Rozdíl bychom jistě našli mezi například inscenacemi Roberta Wilsona, jež jsou do detailů předpřipravené (více např. viz Holmberg 2005), a kupříkladu již zmiňovaný *Paradise Now* od Living Theatre, kde byla pouze rámcová struktura jednotlivých částí a jejich konkrétní naplňování vycházelo již z vzájemné komunikace mezi herci a diváky.



Toto vlastní tvrzení ovšem nikde dále nerozpracovává a především ho na své úvahy nijak dále neaplikuje. Její proklamativní „událostní charakter“ divadla by šlo chápat jako událostní charakter představení (autorčino tvrzení), tak ale i jako událostní charakter artefaktu, jak se ho pokusím nahlédnout dále, což ovšem již autorka odmítá.<sup>228</sup>

Rozlišení na představení a inscenaci je z hlediska uvažování o divákovi poměrně podstatným faktem, jelikož divák je na jednu stranu nezbytným komponentem divadelního díla, ale na stranu druhou „[n]a úrovni artefaktu, tj. inscenace, divák jako složka [komponent] chybí“ (Etlík 2006: 14). Toto konstatování může pomoci k rozlišení mezi hercovou hrou a případnou hrou diváka. Hercova hra, či širěji herecký komponent, vychází z inscenace, je jí do jisté míry podmiňován a řízen. Nezanedbatelný je však i vlastní tvůrčí či osobnostní vklad konkrétního herce, jelikož zásadním způsobem ovlivňuje konkrétní realizaci dané inscenace. Inscenace i herec se tak nacházejí ve vzájemně se podmiňujícím vztahu: inscenace se hercovou hrou douzavírá, nabývá konkrétní podobu, a spolu s tím v sobě hercova hra vždy zahrnuje i formující inscenační směřování, jelikož je vnímána jakožto intencionální aktivita, která prostředkuje danou inscenaci. Oproti tomu divák, který se zapojuje do divadelního představení, tuto vazbu na inscenaci nemá, není jejím nositelem či reprezentantem. Jeho případná hra nemůže vycházet z celkové dramaturgie dané inscenace, ale pouze z aktuálně vnímaného dění. Toto bych navrhoval vnímat jako rozdíl mezi hereckým a diváckým komponentem, respektive na jejich základě vznikajícími (především) osobami.<sup>229</sup>

### 5.2.1 Divák ve vztahu k dramaturgii a režii

Klíčové pro tento náhled může být vnímání dramaturgie a režie jako – opět v návaznosti na Etlíka (2006: 19–20) – svého druhu funkce, které se účastní jak tvorby divadelního artefaktu (v podobě samostatných komponentů), tak i jeho realizace během představení, jelikož jsou obsaženy v samotném artefaktu. Dramaturgii můžeme chápat jako „integrující, řídící a usměrňující element“, který vychází „spíše z diskurzivního myšlení“ a režii jako „výkonnou“ funkci, která „řídí a koordinuje v zájmu celku názorné, smyslově vnímané prvky divadelního díla“. Jinak řečeno, dramaturgie je tematická a ideová výstavba artefaktu i budoucího díla, kdežto režie je jeho

---

228 Jak upozorňuje Neznal (2020: 55), autorka ztotožňuje artefakt s dílem, což se liší od chápání českých strukturalistů, u kterých dílo artefakt přesahuje. Divadelní představení jako konstituující se estetický objekt ve vnímání všech zúčastněných z artefaktu vychází, ale není jím nijak limitován, je to spíše iniciační a korigující princip jeho ustavování, a nikoli nepřekročitelný horizont jeho existence. Fischer-Lichte (2011: 234) její pojetí zavede k tomu, že musí artefakt odmítnout, aby udržela událostní charakter představení. „Dílo je pojímáno jakožto ‚věc‘ [...]. Existuje v podobě artefaktu, jenž zůstává konzistentní nezávisle na přítomnosti recipienta [...]. Vnímatel se v průběhu svého života může de facto opakovaně vracet k témuž dílu [...]. [M]ohlo působit jako svatokrádež, když jej Behrens, Fuchs a Herrmann v podstatě negovali a navrhovali místo něj koncept události [...].“

229 Zde narážím na možnost, že hercova hra nemusí vést k vjemu určité postavy a tedy může nevytvářet hereckou postavu. Podobně i diváková hra (či obecněji aktivita) nemusí vést k jinému vjemu než vjemu postavy, i když by se pravděpodobně jednalo o značně vzácný úkaz.

konkrétního naplnění a realizace. V předartefaktové fázi (snad by bylo lepší mluvit o fázi postupné úpravy formujícího se artefaktu) se dramaturgická funkce uplatňuje všude tam, kde se formuje celkový rámec vznikající inscenace, a režijní funkce se podílí na všem, co ohledává a stanovuje, jak bude tento rámec konkrétně naplněn, realizován. Vnímat je jakožto funkce se zdá prospěšné především proto, že nejsou spojovány s konkrétními inscenátory, díky čemuž je můžeme chápat jako principy, které se uplatňují různou měrou a v různé síle u všech zapojených.

Jejich nositeli v inscenaci poté nemusí být pouze živé osoby, ale i další ne-lidští aktéři představení, jako je například scénografie či kostýmy určující možnosti hereckých akcí, naprogramovaná světla či další technické prvky spolupodílející se na zpřítomnění dané inscenace apod. Nejčastěji a nejvýrazněji se ovšem při realizaci samotného představení projevují především skrze herce, kteří nejen že mají dramaturgické povědomí o tom, k čemu má jejich hra směřovat, ale zároveň i činí konkrétní režijní rozhodnutí při naplňování tohoto dramaturgického rámce. Jejich značnou předností oproti jiným ne-lidským aktérům je schopnost okamžitě reagovat na aktuální situace během představení a díky znalosti dramaturgického rámce možnost činit i režijní rozhodnutí, která přesahují původní inscenační rámec, ale která umožní jeho udržení a další rozvíjení. Z tohoto principu do různé míry vycházejí všechny inscenace, které nabízejí větší míru možností pro přímé divácké zapojení do probíhajícího dění.

Jelikož realizace obou funkcí vychází z existující inscenace, je třeba, aby herci jakožto její dominantní reprezentanti v takových případech dokázali svými akcemi v průběhu představení dávat dostatečně srozumitelně najevo, jakým způsobem se mohou diváci zapojovat, respektive jakým způsobem mohou rozvíjet svou vlastní funkci, případně zaujímat tu hereckou. Toho dosahují skrze implicitní, někdy i explicitní zpětnovazebnost a mnohovazebnost kontaktů v průběhu divadelního představení tak, aby divákovi zprostředkovali zprávy o inscenaci (tj. o dramaturgii), které potřebuje pro svou aktuální účast na představení znát. Divák nemůže vycházet ze znalosti inscenace a musí se tak během představení orientovat skrze její vnější projevy. Těmi bývají především signály od herců, ale mohou nabývat i podobu nejrůznějších vizuálních či auditivních zpráv. Divák tak v průběhu představení může činit režijní rozhodnutí (dokonce musí, pokud plní hereckou funkci), ale jelikož nemá přímý přístup k inscenaci, musí tato rozhodnutí zakládat na zmiňovaných vnějších projevech, a nikoli na základě znalosti celkové dramaturgie. Ta mu je jako divákovi nepřístupná.

*Pozvání* či podobné typy inscenací, během jejichž realizace si divák může vybírat, čemu bude věnovat svou pozornost, jakých scén se bude účastnit i jakým způsobem to bude dělat, mají určité nakládání s diváckým komponentem jako součást své vnitřní výstavby. V případě *Pozvání* se jednalo přímo o jednotlivé dedikované herecké scény či scénografické instalace, které byly určeny pro diváckovo zapojení a další rozehrání skrze něho. Divák se pak mohl v průběhu představení

rozhodovat, které z nich jakým způsobem využije, ale tato rozhodnutí nebyla z hlediska inscenace dramaturgická (to je již jejich existence a například nutnost zvolit si jednu z mnoha paralelních možností), ale režijní: rozhoduje se, zda a případně jakým způsobem tak učiní. Naplňuje tak již konkrétním způsobem předem daný rámec, ale nevytváří ho.

Vůči tomuto názoru si umím představit dvě námitky, které by ho mohly do jisté míry zpochybnit. První by mohly být případy, ve kterých divák na stejnou inscenaci chodí opakovaně a postupně její celkovou výstavbu uchopí jaksi zvnějšku. Zde bychom již o jeho přístupu k inscenaci – a tedy možnostech její reprezentace – mohli začít uvažovat, ale i tak by pravděpodobně nešlo o její důkladnou znalost ve všech kontextech a vzájemných vztazích. Druhou námitkou by mohlo být, že jeho vlastní výběr toho, čemu bude během představení věnovat pozornost a do čeho se jak zapojovat, je jeho osobní dramaturgií. Tato pomyslná dramaturgie osobní divácké konfigurace představení<sup>230</sup> by měla větší argumentační sílu, kdybychom nad ní uvažovali jako nad rozdílnými diváckými strategiemi, tedy jako nad konkrétní strategií daného diváka. Jako taková nabízí divákům jistou intencionalitu a směřování, případně i určité téma, které si mohou každý individuálně rozvíjet. I tak se ovšem nejedná o napojení na dramaturgii inscenačního celku, ale o osobní strategii formující vlastní účast na představení.

Domnívám se tak, že divákům není z podstaty jejich pozice přístup k celkové dramaturgii inscenace umožněn, což má za následek i konstitutivní hierarchičnost pozic herec–divák. Herec je vždy reprezentantem inscenace, jeho přítomnost během představení vychází z její dramaturgie, a zná její pravidla, celkové směřování apod., které s ohledem na inscenační záměr v různé míře a různými prostředky sdílí s divákem. Divák je pak tím, kdo se rozhoduje na toto směřování přistoupit a nechává se (nejen, i když dominantně) herci při plnění své funkce korigovat. Pokud přestane tuto hierarchii uznávat, dojde zpravidla k narušení celkového rámce inscenace a tím dané představení většinou ukončí (jako se to stalo pro většinu diváků v *Good Sherry*), respektive ho transformuje v jiný typ události.

---

230 Konfigurací zde odkazují na pojem ergodické výstavby díla (estetického objektu) u Espena Aarsetha (1997), který recepci takového artefaktu přirovnává k rozdílu průchodu mezi labyrintem a bludištěm (Aarseth 1997: 5–6). V případě labyrintu je konkrétní cesta daná a (v našem případě) divák nad ní nemusí nijak přemýšlet ani se k ní vztahovat. Zabývá se tím, co se při ní děje (přeneseně při divadelním představení), ale předmětem jeho vnímání není samotná trasa. Bludiště je naopak vícesměrné prostředí, při jehož procházení musí divák věnovat pozornost i tomu, kterou z aktuálně se nabízejících cest se vydá, a tato nutnost samotného výběru i jeho proces se stávají významovou součástí jeho vnímání. Cesta bludištěm „[s]ubjektivně sice zůstává lineární (každý krok navazuje na krok předchozí), ale není pro každého návštěvníka stejná a ani pro jednoho konkrétního návštěvníka při opakovaném vstupu nemusí [a při realizaci nového představení ani nemůže] být stejná“ (Brychta 2015c: 24). Cesta bludištěm tak vždy vyžaduje konfiguraci osobní cesty každého návštěvníka. Pro srovnání viz (Doob 1992). Eco (1986: 81) dokonce k tomuto typu struktury dodává, že „některé z cest jsou slepé uličky“ a je tak „možné dělat chyby“, což by mohlo stát za další rozpracování ve vztahu k divadelnímu představení.

Pokud bylo řečeno, že ontologický statut inscenace je dynamický, fixovaný především v myslích jednotlivých realizátorů (herců, techniků a dalších osob účastnících se realizace inscenace), je pochopitelné nejen to, že je každé představení jiné a ve své podstatě originální, ale také že i každé realizované představení zpětně ovlivňuje svou vlastní inscenaci, zpětně se do ní propisuje skrze zkušenosti jeho realizátorů. V tomto smyslu bychom měli inscenaci (a tedy divadelní artefakt) chápat jako neustále se utvářející, iterující se. Tím se potvrzuje dřívější závěr, že materiálem divadla je žitá skutečnost, do které se každé přestavení wpisuje a ovlivňuje tak nejen při něm přítomné diváky, ale všechny zúčastněné.

S ohledem na výše řečené tak můžeme nahlédnout i na rozdíly mezi hrou herce a diváka, pokud již dojde k jejich vnímání ostatními účastníky. Dramatická osoba vytvořená divákem v herecké funkci bude vnímaná jako do jisté míry neplnohodnotná v tom slova smyslu, že nereprezentuje inscenaci, ale pouze chápání inscenace a konkrétní situace jejím představitelem, případně prezentuje osobní zájem daného diváka. Je tak složitější ji plnohodnotně začlenit do celkové vnímané struktury představení, jelikož častokrát působí spíše jako nechtěný důsledek faktu, že i diváci jsou přítomni ve sdíleném prostoru, a díky tomu mohou vstupovat do významové roviny představení. Zmiňovaná scéna z *Pozvání*, při které nechtěla divačka vrátit herci jeho karty, může být dobrým příkladem toho, nakolik skrze divácký vstup vznikla nová situace, kterou mohli ostatní účastníci (vedle diváků i další herci) vnímat. Mohli skrze ni rozvinout své chápání účastníci se herecké postavy, například více proniknout do jejích charakterových rysů apod., a zároveň si začínali konstruovat určitou dramatickou osobu, kterou v daný moment zastávala a rozvíjela divačka. Inscenační rámec *Pozvání* byl v tomto ohledu poměrně otevřený nejružnějším vstupům a divaččinu akci tak bylo možné chápat jako jeho zcela integrální součást. I tak ovšem většina přítomných chápala její akci spíše jako nevhodnou intervenci, která ve svém důsledku více poukazovala na výstavbu a okolnosti divadelního rámce představení, než jako – v kontrastu s jinými diváckými akcemi – inherentní součást inscenace.

Tímto bych si dovilil uzavřít tento krátký exkurz do možností chápání pozice diváka v celku divadelního představení. Oba možné náhledy, tedy jak jeho chápání jako funkce, tak i jeho chápání jako jistého obrazu a osoby, se do jisté míry propojují, respektive podporují. Navíc se domnívám, že oba jsou ovlivněny vnějším i před-divadelním rámcem, tedy že naše vnímání je stále v kontaktu s mimo divadelní realitou, čerpá z ní a je jí (ontologicky) ovlivňováno. Především se ovšem jednalo o snahu teoreticky zrovnoprávnit chápání diváka s chápáním herce, které vycházelo z názoru, že se v obou případech jedná o plnohodnotné účastníky divadelní události.

## 6 Závěr (Divák jako dispozitiv)

V této práci jsem se pokusil nastínit několik částečně se doplňujících teoretických náhledů na problematiku diváka a diváctví v divadle. Pokusil jsem se ukázat, že divák je centrálním komponentem divadelní mediality, a to nikoli pouze jako recipient toho, co je mu mediováno, ale i jako spolutvůrce utvářejícího se představení, tedy toho, co je mediováno a recipováno. To je dáno charakterem divadelní mediality, který je ze své podstaty zpětnovazebný a realizuje se mnohovazebně, jako pomyslná síť vztahů všech účastníků i dalších aktérů, a zároveň i specificitou hereckého komponentu, který je tvořen živými lidmi.

Divadelně-mediální kontakt tak probíhá na dvou vzájemně se prostupujících rovinách, reálné (ontologické) a znakové (noetické), jejichž dynamika a vztah diváka k nim byly průběžným tématem této práce. Celek divadelního představení je kotven v aktuálně konstruované realitě duálně, což se týká i diváků, kteří jsou jeho neoddělitelnou součástí. Ke shodnému závěru dochází i Claire Bishop (2012: 284; překlad dle Kauppinen 2019c: 83) při svém zkoumání participativních směrů ve výtvarném umění, když tvrdí, že „[k]vůli využívání člověka jako média mělo participativní umění vždy dvojaký ontologický status: je událostí ve světě a zároveň je z něj vyčleněné. Má tedy schopnost komunikovat na dvou úrovních – s účastníky a s diváky.“ Oproti závěru autorky jsem se pokusil ukázat, že divadelní představení nejsou ze světa vyčleněná nikdy, ale jsou do něj spíše včleněna, odehrávají se uvnitř něho. Bishop má ovšem pravdu v tom, že divák na představení není pouhým distancovaným svědkem, ale vždy se na něm díky jeho zpětnovazebnosti podílí jako plnohodnotný (divácký) komponent. Dokonce má i latentní možnost stát se součástí zobrazovaného fikčního světa jako jeho účastník.

Každá akce, která se během představení odehraje, tak má reálné důsledky pro všechny jeho účastníky, jelikož i když je například odehrávané násilí pouze naznačené, emoce, tělové reakce a další důsledky mohou být zcela reálné a skrze materialitu divadelního představení se přenášejí i mimo jeho rámec.<sup>231</sup> I když výrok Berta O. Statese (2013: 84), že „v divadle je vždy možné, aby pohlavní styk dvou takzvaných znaků skončil skutečným těhotenstvím“, je myšlen jako nadsázka, upozorňuje na propojenost toho, co jsem v práci nazval jako duální vnímání druhého řádu, tedy v návaznosti na Jaroslava Etlíka (1999) jako propojení noetické a ontologické roviny představení. Podobně – i když v jistých aspektech odlišně – uvažuje i Jan Císař (2016: 134), který divadlo charakterizuje jako

---

<sup>231</sup> Pro srovnání např. názor McConachieho (2013: 28), který tvrdí, že „[v]šechny typy promluv jsou akce a každá akce, dokonce i taková, která je součástí zobrazovaného světa, má své důsledky“.

„umění scénické, jeho[ž] cílem je předvádění divákům, obecnstvu, publiku, veřejnosti. V tomto smyslu je médiem. Ale aby bylo divadlo vskutku specifickým médiem, je mu zapotřebí divák, [...] který na sebe sice nechává působit materiální smyslovou naléhavost reálných originálů jevů, ale zároveň stále ví, že je to svět ‚nepravý‘, umělý, jenž se řídí vlastními zákonitostmi a má svá pravidla. Je to však i svět, který zároveň realností svých materiálů konstruuje svět fiktivní.“

Divadlo tak je médiem, které je podmíněno svou vlastní materialitou. Medialitu divadla jsem charakterizoval jako především zpětnovazební a ze své podstaty mnohovazebnou, podmíněnou živým, nezaznamenaným kontaktem. Tento kontakt probíhá mezi hercem a divákem, tedy přesněji mezi účastníky divadelního představení, kteří zaujímají hereckou a diváckou funkci, díky čemuž se divák stává rovnocenným partnerem herce.

Zároveň bylo řečeno, že materiálem divadla je především tělo všech jeho účastníků. Pokud ovšem přistoupíme na názor, že každé tělo je tělo vtělené, neodlučitelně spjaté tělo-a-mysl, tak musíme říci, že materiálem divadla je self každého zúčastněného, a tedy naše žitá realita, na jejímž základě teprve divadelní představení v závislosti na vzájemné zpětnovazebnosti můžeme vytvářet. Materialita divadla kotví jakoukoli divadelní realitu v neodmyslitelném ontologickém základě uplývajícího bytí, čímž všichni zúčastnění získávají možnost reagovat na probíhající událost, která se tak stává plnohodnotnou sociální situací. Vzhledem k této podmíněnosti není divadelní představení izolováno od aktuálně žité reality svých účastníků, ale naopak je na ní silně napojeno a do jisté míry je jí i podmíněno. McConachie (2013: 65) upozorňuje, že diváci na představení přinášejí své osobní příběhy i kulturní vzorce, ve kterých žijí, a jejich vnímání je ovlivněno očekáváními, pamětí i informacemi, které získali mimo jeho rámec (pro srovnání Havlíčková Kysová 2015: 73).

Na základě těchto úvah bychom se mohli dostat k aspektům, které by mohly být předmětem dalšího zkoumání, ale které již stojí mimo záběr této práce. Jednak by se mohlo jednat o již naznačenou agenci, konkrétně o její různou míru umožňovanou či přímo vyžadovanou konkrétním představením a dále její odlišné podoby. Obecný rámec vycházející z v práci zastávaného teoretického rámce jsem naznačil v sekci 5.2 (*Divák jako součást fikčního světa*), ale další rozpracování vycházející tentokrát z jiného teoretického základu, které by mohlo nabídnout nuancovanější pojmový aparát, by se zdálo přínosné. Druhým aspektem, který by se nabízel rozpracovat, je vazba divadelní události na vnější (mimo-divadelní) rámec, přičemž by bylo možné vyjít například z úvah Johnatana Craryho. Ten se věnoval studiu obrazových médií<sup>232</sup> a jeho

---

232 Jejich kritice se věnuje např. Mitchells (2016: 32–37).

tvrzeními bychom se mohli s určitou mírou opatrnosti inspirovat i při uvažování o divadelním médiu.

Crary (1990: 5) tvrdí, že „[v]idění a jeho efekty jsou vždy neoddělitelné od možností pozorujícího subjektu, který je jak historickým produktem, tak místem určitých praktik, technik, institucí a postupů podrobení“. Autor tak přichází s tvrzením, že devatenácté století přineslo v Evropě nový druh pozorovatele, který se v důsledku zvyšujícího se důrazu na subjektivitu stává svým vlastním zosobněním (1990: 8–9), získává tělo (Mitchell 2016: 32), jelikož se začíná klást důraz na percepční možnosti jednotlivých těl v biologickém slova smyslu. A to v důsledku proměny prostředí (diskurzu), ve kterém se jeho ontologie zakládá: „pohled byl vyjmut z nehmotných vzájemných vztahů [...] a přenesen na lidské tělo“ (Crary 1990: 16). Jak uvidíme vzápětí, tvrzení, že divák získává tělo, je zde myšleno v jiném kontextu, než dříve prezentovaná materialita divadla vycházející z fenomenologie.

Pro pochopení jeho náhledu je podstatné rozlišení mezi *divákem* (spectator) a *pozorovatelem* (observer), přičemž ve svém uvažování upřednostňuje pozorovatele. Slovo divák má dle něho konotaci přihlížení (výstavám, divadelním představením) vzešlé z kontextu kultury 19. století,<sup>233</sup> kdežto pozorovatel vychází z latinského základu *observare*, který identifikuje s významem „potvrzovat něčí akci, v souladu s něčím“, čímž dosahuje tvrzení, že pozorovatel je ten, kdo „vidí v rámci předepsaných možností, ten kdo je vnořen v systém konvencí a omezení“ (Crary 1990: 5–6).<sup>234</sup> Těmito konvencemi ovšem autor nemyslí pouze „způsoby reprezentace“, ale také a především podmíněnost pozorovatele konkrétními konvencemi toho kterého období, jež jsou tvořené „neredukovatelným heterogenním systémem diskurzivních, sociálních, technologických a institucionálních vztahů“ (Crary 1990: 6). Pozorovatel tak není v tomto přístupu myslitelný bez tohoto „neustále se proměňujícího se pole“ (Crary 1990: 6), v čemž Crary explicitně navazuje na genealogickou metodu Michela Foucaulta (např. 1994). Ve zbytku knihy se tak především zaměřuje – opět v duchu Foucaulta – na „ustavování vědění, diskurzů, sféry objektů [...] bez nutnosti odkazovat se na subjekt“ (Foucault 1980: 117), čímž popírá deklarované zaměření na diváka/pozorovatele, tedy zaměření se na recepční akt, a místo toho se věnuje rozboru konkrétních okolností jeho možného ustavování se.

Tento přístup by mohl být pro uvažování o divadle přínosný především z hlediska důrazu na divákovu (zde bych navrhoval vrátit se při uvažování o divadle zpět k termínu, který Crary chápe odlišně) podmíněnost převládajícími diskurzy. To, co determinuje určité chápání (v našem případě)

233 Zde je třeba poznamenat, že se jedná o jiné pojetí diváka, než jak bylo dříve v práci prezentováno. Raději připomenu, že divácký komponent zde byl pojmán jako inherentní a přímo konstitutivní součást divadelního aktu, na jehož konkrétním průběhu se spolupodílí.

234 Vidíme, že Crary klade důraz na vazby recipienta (v jeho slovníku pozorovatele) mimo samotnou událost recepce. V tomto ohledu chápu jeho poznatky jako potenciálně inspirativní pro uvažování o divákovi.

divadla, není homogenní sociální struktura, ale její jednotlivé disparátní části. (Crary 1990: 6). V tomto duchu bychom mohli nahlédnout i dříve zmíněné komplexní zakoušení divadelního představení, a prověřit ho touto Foucaultovskou diskurzivní podmíněností. Výsledkem disciplinačních technik (viz Foucault 2000) je ustanovení a udržování „kvantitativních a statistických norem chování“ (Crary 1990: 15). Tyto normy nejsou neporušitelné, na což upozorňuje i způsobem, jakým je autor pojmenovává – jedná se o normy vykazované statisticky, kvantitativním pozorováním skutečnosti –, a právě jejich důsledkem je zviditelnění subjektu, v našem případě konkrétní podoba diváctví ustavující se jakožto převládající norma. Divák by tak mohl být chápán jako epistemologická figura, dispozitiv, který se uplatňuje diskurzivně, tedy podmíněně vůči dominantní konstelaci sociálního uspořádání. Podobný náhled navrhuje i Jitka Pavlišová, když cituje Lorenze Aggermanna:

„Nahlížet v současném uměnovědném zkoumání divadlo anebo tanec jako dispozitiv tak umožňuje zohledňovat a analyzovat současně všechny dimenze jejich institucionálního ukotvení, metody a techniky konstituování, ale také vzájemné vztahy produkce a recepce, společenské diskurzy a jejich materiálně-technické praktiky, a dané představení zároveň chápat jako onen vzácný moment, v němž se dispozitiv stává smyslově rozpoznatelným.“ (Pavlišová 2018: 10; volně podle Aggermann et al. 2016: 167).

V tomto ohledu by bylo možné detailněji analyzovat divadelní představení a konkrétní podoby diváctví ve vztahu k jejich podmíněnosti vnějšími a historickými okolnostmi, ideálně na konkrétních příkladech divadelní praxe. To však již stálo mimo vymezený rámec předkládané práce.



## 7 Literatura

- AARSETH, Espen J., 1997. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press. ISBN 978-0-8018-5579-5.
- ABRAMOVIĆ, Marina, Chris TOHMPSON a Katarina WESLIEN, 2006. Pure Raw: Performance, Pedagogy, and (Re)presentation. *PAJ: A Journal of Performance and Art*. 28 (1), 29–50. ISSN 1537-9477.
- ADAMS, Matt, Steve BENFORD a Gabriella GIANNACHI, 2008. Pervasive Presence: Blast Theory's Day of the Figurines. *Contemporary Theatre Review*. 18 (2), 219–235. ISSN 1048-6801.
- ADORNO, Theodor W., 1991. *The Culture Industry: Selected essays on mass culture*. London and New York: Routledge. ISBN 0-415-25380-2.
- AGGERMANN, Lorenz, Gerald SIEGMUND, Eva HOLLING a Georg DÖCKER, 2016. Theater als Dispositiv: Wer spricht? und weitere Fragen zum Dispositiv Theater. In: Milena Cairo, Moritz Hannemann a Ulrike Haß, ed. *Episteme des Theaters: Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*. Bielefeld: transcript, s. 163–192. ISBN 978-3-8376-3603-1.
- ALEXANDER, Jeffrey C., Bernhard GIESEN a Jason L. MAST, 2006. *Social Performance: Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*. e-book. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 978-0-511-16835-2.
- ALFINO, Mark, 1991. Look at the Derrida-Searle Debate. *Philosophy & Rhetoric*. 24 (2), 143–152. ISSN 0031-8213.
- ALSEN, Katharina, 2018. Therapie wider Willen. *nacht kritik.de* [online]. Dostupné z: [https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=16105:good-sherry-beim-festival-save-our-souls-in-den-berliner-sophiensaelen-ein-beitrag-zu-sprachlicher-gewalt-wieder-einmal&catid=101:debatte&Itemid=84](https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=16105:good-sherry-beim-festival-save-our-souls-in-den-berliner-sophiensaelen-ein-beitrag-zu-sprachlicher-gewalt-wieder-einmal&catid=101:debatte&Itemid=84)
- ALSTON, Adam, 2016. *Beyond Immersive Theatre: Aesthetics, Politics and Productive Participation*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan. ISBN 978-1-137-48043-9.
- AMBROS, Veronika, 2020. Otakar Zich and Prague's ‚Semiotic Stage‘: Reading Performance Avant la Lettre. *Theatralia*. 23 (1), 13–29. ISSN 1803-845X.
- ARONSON, Arnold, 2011. *Americké avantgardní divadlo*. přel. Daniela Jobertová a Jan Hančil. Praha: Nakladatelství AMU. ISBN 978-80-7331-219-0.
- ARTAUD, Antonin, 1994. *Divadlo a jeho dvojenec*. přel. Jan Kopecký a Ladislav Šerý. Praha: Herrmann & synové.

- ATKINSON, Sarah a Helen W. KENNEDY, ed., 2017. *Live Cinema: Cultures, Economies, Aesthetics*. London and New York: Bloomsbury. ISBN 978-1-5013-2483-3.
- AUGUSTOVÁ, Zuzana, 2018. Nachlass – Hry bez osob. *Divadelní noviny*. 27 (16). ISSN 1210-471X.
- AUSLANDER, Philip, 1994. *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press. ISBN 978-0-472-08278-0.
- AUSLANDER, Philip, 1997. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. e-Library. London and New York: Routledge. ISBN 0-203-44426-4.
- AUSLANDER, Philip, 2008. *Liveness: Performance in a mediatized culture*. 2. vydání. London and New York: Routledge. ISBN 978-0-415-77353-9.
- AUSLANDER, Philip, 2016. Afterword: So Close and Yet So Far Away: The Proxemics of Liveness. In: Matthew Reason a Anja Mølle Lindelof, ed. *Experiencing Liveness in Contemporary Performance: Interdisciplinary Perspective*. London and New York: Routledge, s. 295–298. ISBN 978-1-138-96159-3.
- AUSTIN, John Langshaw, 2000. *Jak udělat něco slovy*. Praha: Filosofía. ISBN 80-7007-133-8.
- BAKER, Kit, 2013. Journey To a Twilight Zone: The Ruby Town Oracle. *Baker's Dozen: Musings on performance, cinema and art* [online]. Dostupné z: <http://kitbakerii.blogspot.com/2013/06/journey-to-twilight-zone-ruby-town.html>
- BARKER, Chris a Emma A. JANE, 2016. *Cultural Studies: Theory and Practice*. 5. vydání. Thousand Oaks, CA: SAGE. ISBN 978-1-4739-1944-0.
- BARTHES, Roland, 2004. Striptýz. In: *Mytologie*. 2. vydání. Praha: Dokořán, s. 83–86. ISBN 978-80-7363-359-2.
- BARTHES, Roland, 2006. Smrt autora. *Aluze: Časopis pro literaturu, filozofii a jiné*. 10 (3), 75–77. ISSN 1212-5547.
- BATESON, Gregory, 2006. A Theory of Play and Fantasy. In: Katie Salen a Eric Zimmerman, ed. *The Game Design Reader: A Rules of Play Anthology*. Cambridge, MA and London: The MIT Press, s. 314–328. ISBN 978-0-262-19536-2.
- BAUDRILLARD, Jean, 1994. *Simulacra and Simulation*. přel. Sheila Faria Glaser. Michigan: Ann Arbor. ISBN 978-0-472-06521-9.
- BENJAMIN, Walter, 1979. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Walter Benjamin *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, s. 17–47.
- BENJAMIN, Walter, 2004. Malé dějiny fotografie. In: Karel Císař, ed. *Co je to fotografie?* Praha: Herrmann & synové, s. 9–19. ISBN 80-239-5169-6.

- BENNETT, Susan, 1997. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. 2. vydání. London and New York: Routledge. ISBN 978-0-415-15723-0.
- BERG, Lotte van den, 2016. The Unspoken Conversation. In: Anna R. Burzyńska, ed. *Joined Forces: Audience Participation in Theatre*. Berlin: Alexander Verlag, s. 134–137. ISBN 978-3-89581-427-3.
- BERGER, Harry Jr., 1989. *Imaginary Audition: Shakespeare on Stage and Page*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. ISBN 978-0-520-07306-7.
- BERGER, John, 2016. *Způsoby vidění*. přel. Andrea Průchová. Praha: Labyrint. ISBN 978-80-87260-78-4.
- BEY, Hakim, 1994. *Immediatism: Essays by Hakim Bey*. Edinburgh and San Francisco: AK Press. ISBN 1-873176-42-2.
- BEY, Hakim, 2004. *Dočasná autonomní zóna*. přel. Blumfeld. Praha: Tranzit. ISBN 80-903452-1-2.
- BIGGIN, Rose, 2017. *Immersive Theatre and Audience Experience: Space, Game and Story in the Work of Punchdrunk*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan. ISBN 978-3-319-62038-1.
- BÍLEK, Petr A., 2006. Dva Barthesovy manifesty z roku 1968. *Aluze: Časopis pro literaturu, filozofii a jiné*. 10 (3), 73–75. ISSN 1212-5547.
- BISHOP, Claire, 2005. *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing. ISBN 978-1-85437-518-6.
- BISHOP, Claire, 2012. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London and New York: Verso. ISBN 978-1-84467-690-3.
- BLAU, Herbert, 1990. *The Audience*. Baltimore, Md: Johns Hopkins University Press. ISBN 0-8018-3845-2.
- BOAL, Augusto, 2002. *Games for Actors and Non-actors*. 2. vydání. přel. Adrian Jackson. London and New York: Routledge. ISBN 978-0-415-26708-3.
- BÖHME, Hartmut a Klaus R. SCHERPE, ed., 1996. *Literatur und Kulturwissenschaften: Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek: Rowohlt. ISBN 978-3-499-55575-6.
- BOLTER, Jay David a Richard GRUSIN, 1998. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA and London: MIT Press. ISBN 978-0-262-02452-5.
- BOURRIAUD, Nicolas, 2002. *Relational Aesthetics*. přel. Simon Pleasance a Fronza Woods. Dijon: Les Presses du Réel. ISBN 978-2-84066-06-60.
- BOURRIAUD, Nicolas, 2004. *Postprodukce*. přel. Petr Turek. Praha: Tranzit. ISBN 80-903452-0-4.
- BRAULICH, Heinrich, 1969. *Max Reinhardt: Mezi snem a skutečností*. přel. Josef Balvín. Praha: Orbis.

- BRAUN, Kazimierz, 1993. *Druhá divadelní reforma?* přel. Jiří Vondráček. Praha: Divadelní ústav. ISBN 80-7008-037-X.
- BREGOVIĆ, Monika, 2011. Transforming Reality in the Magic Mirror of Fiction: From Boal to SIGNA. In: Jörg von Brincken, Ute Gröbel a Irina Schulzki, ed. *Fiction / Realities: New Forms and Interactions*. München: Martin Meidenbauer, s. 39–52. ISBN 978-3-89975-263-2.
- BRECHT, Stefan, 1969. Dionysus in 69: From Euripides' The Bacchae. *The Drama Review*. 13 (3), 156–168. ISSN 1054-2043.
- BROOK, Peter, 1988. *Prázdný prostor*. přel. Alois Bejblík. Praha: Panorama.
- BRYCHTA, Lukáš, 2012. *Konstitutivní momenty larpů (Live action role-playing games): Na základě divadelní teorie a teorie hry*. Praha. Bakalářská práce. Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra teorie a kritiky.
- BRYCHTA, Lukáš, 2014a. Imerzivní divadlo: Divadlo na hraně hry. In: Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce VIII a půl – Modré stránky*. Praha: Pražská scéna, s. 49–80. ISBN 978-80-86102-91-7.
- BRYCHTA, Lukáš, 2014b. Londýnská imerze: Punchdrunk: The Drowned Man – Utonulý. *Svět a divadlo*. 25 (3), 55–62. ISSN 0862-7258.
- BRYCHTA, Lukáš, 2014c. *Pervazivnost v uměních živé interakce*. Praha. Diplomová práce. Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra teorie a kritiky.
- BRYCHTA, Lukáš, 2014d. Typologie diváckého zájmu v imerzivním divadle. In: Petr Zvěřina, ed. *Teritoria umění: Studentská vědecká konference AMU 2014*. Praha: Nakladatelství AMU, s. 79–103. ISBN 978-80-7331-340-1.
- BRYCHTA, Lukáš, 2015a. Čekání na rozsudek a jiné dystopie. *Svět a divadlo*. 26 (5), 115–127. ISSN 0862-7258.
- BRYCHTA, Lukáš, 2015b. Funkce prostoru v imerzivním divadle. In: Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce IX*. Praha: Pražská scéna a Nakladatelství AMU, s. 53–74. ISBN 978-80-86102-96-2.
- BRYCHTA, Lukáš, 2015c. *Principy a postupy v současných interaktivních inscenacích tzv. imerzivního divadla: Na základě autorské inscenace Letec – l'Aviateur*. Praha. Bakalářská práce. Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra alternativního a loutkového divadla.
- BRYCHTA, Lukáš, 2017a. Jak mám teď jednat? Eticky problematické situace v simulovaném prostředí a jejich charakter vzhledem k užitému médiu. *AntropoWebzin*. (3–4), 133–139. ISSN 1801-8807.
- BRYCHTA, Lukáš, 2017b. Regarding the role of an active spectator. In: Radka Kunderová, ed. *Current Challenges in Doctoral Theatre Research: Proceedings of the conference held at the*

- Theatre Faculty of Janáček Academy of Music and Performing Arts in Brno, Czech Republic.*  
Brno: JAMU, s. 77–83. ISBN 978-80-7460-116-3.
- BRYCHTA, Lukáš, 2018. *Imerzivní divadlo jako amplifikátor divadelnosti: Na základě autorské inscenace Pomezí*. Praha. Diplomová práce. Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra alternativního a loutkového divadla.
- BRYCHTA, Lukáš, 2019. Remediacce a transmediace Pomezí: Z imerzivní inscenace k larpu.  
In: Marie Voslářová, ed. *Teritoria umění: Vědecká konference doktorandů českých a slovenských uměleckých škol 2019*. Praha: Nakladatelství AMU, s. 102–126. ISBN 978-80-7331-557-3.
- BULLOUGH, Edward, 1995. Psychická distance jako faktor v umění a estetický princip. *Estetika*. 32 (1), 10–30. ISSN 0014-1291.
- BÜRGER, Peter, 2015. Teorie avantgardy. In: Peter Bürger *Teorie avantgardy. Stárnutí Moderny: Stati o výtvarném umění*. Praha: VVP AVU, s. 47–168. ISBN 978-80-87108-59-8.
- BUTLER, Judith, 1988. Performative Acts and Gender Constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre Journal*. 40 (4), 519–531. ISSN 0192-2882.
- CAGE, John, 2010. *Silence: Přednášky a texty*. přel. Jaroslav Šťastný, Radoslav Tejkal a Matěj Kratochvíl. Praha: Tranzit. ISBN 978-80-87259-07-8.
- CAILLOIS, Roger, 1998. *Hry a lidé: Maska a závrať*. přel. Nina Vangeli. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon. ISBN 80-902482-2-5.
- CARLSON, Marvin, 1971. French Stage Composition from Hugo to Zola. *Educational Theatre Journal*. 23 (4), 363–378. ISSN 0013-1989.
- CARLSON, Marvin, 2008. Introduction: Perspectives on performance: Germany and America.  
In: Erika Fischer-Lichte *The Transformative Power of Performance: A new aesthetics*. e-Library. London and New York: Routledge, s. 1–10. ISBN 0-203-89498-7.
- CARLSON, Marvin, 2012. Non-Traditional Theatre Spaces. In: Arnold Aronson, ed. *The Disappearing Stage: Reflections on the 2011 Prague Quadrennial*. Praha: Divadelní ústav, s. 24–35. ISBN 978-80-7008-283-6.
- CÍSAŘ, Jan, 1985. *Teorie herectví loutkového divadla*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- CÍSAŘ, Jan, 2003. Pokus o definici herectví. *Disk: Časopis pro studium dramatického umění*. (4), 29–39. ISSN 1213-8665.
- CÍSAŘ, Jan, 2016. *Člověk v situaci*. 2. rozšířené vydání. Praha: Nakladatelství AMU. ISBN 978-80-7331-382-1.
- CLANCY, Patricia A., 1985. Artaud and the Balinese Theatre. *Modern Drama*. 28 (3), 397–412. ISSN 1712-5286.

- CLIMENHAGA, Lily, 2017. Antagonizing the Audience: Oliver Frljic's Balkan macht frei. *Lost Dramaturgin International* [online]. Dostupné z: <https://lostdramaturgininternational.wordpress.com/2017/10/13/antagonizing-the-audience-oliver-frljics-balkan-macht-frei/>
- COOREN, François, 2012. Communication Theory at the Center: Ventriloquism and the Communicative Constitution of Reality. *Journal of Communication*. 62 (1), 1–20. ISSN 0021-9916.
- COULDRY, Nick, 2004. Liveness, Reality and the Mediated Habitus from Television to the Mobile Phone. *The Communication Review*. 7 (4), 353–361. ISSN 1071-4421.
- CRAIG, Edward Gordon, 2006. Herec a nadloutka. In: Edward Gordon Craig *O divadelním umění*. Praha: Divadelní ústav, s. 48–68. ISBN 80-7008-204-6.
- CRAIG, Robert T., 1999. Communication Theory as a Field. *Communication Theory*. 9 (2), 119–161. ISSN 1050-3293.
- CRARY, Jonathan, 1990. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA and London: MIT Press. ISBN 978-0-262-53107-8.
- ČERNÝ, Václav, 1999. Staročeský Mastičkář. In: Václav Černý *Staročeská milostná lyrika a další studie ze staré české literatury*. 2. vydání. Praha: Mladá fronta, s. 295–394. ISBN 80-204-0833-9.
- ČERVENKA, Miroslav, ed., 2001. *Čtenář jako výzva: výběr z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host. ISBN 80-86055-92-2.
- DANTO, Arthur, 2010. Svět umění. In: Tomáš Kulka a Denis Ciporanov, ed. *Co je umění? Texty angloamerické estetiky 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, s. 95–111. ISBN 978-80-87378-46-5.
- DEBORD, Guy, 2007. *Společnost spektáklů*. Praha: Intu. ISBN 978-80-903355-5-4.
- DELEUZE, Gilles a Félix GUATTARI, 2010. *Tisíc plošin*. přel. Marie Caruccio Caporele. Praha: Herrmann & synové. ISBN 978-80-87054-25-3.
- DERRIDA, Jacques, 1993. Signatura událost kontext. In: Jacques Derrida *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967-72*. Bratislava: Archa, s. 277–306. ISBN 80-7115-046-0.
- DEUZE, Mark, 2015. *Media life: Život v médiích*. přel. Petra Izdná. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-2815-8.
- DI PELLEGRINO, Guisepe, Luciano FADIGA, Leonardo FOGASSI, Vittorio GALLESE a Giacomo RIZZOLATTI, 1992. Understanding motor events: A neurophysiological study. *Experimental Brain Research*. 91 (1), 176–180. ISSN 1432-1106.

- DOLEŽEL, Lubomír, 1997. Mimesis a možné světy. *Česká literatura*. 45 (6), 600–624. ISSN 0009-0468.
- DOLEŽEL, Lubomír, 2003. *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-0735-1.
- DOOB, Penelope Reed, 1992. *The Idea of the Labyrinth: From Classical Antiquity through the Middle Ages*. Ithaca and London: Cornell University Press. ISBN 978-0-8014-8000-3.
- DUTTLINGER, Carolin, 2008. Imaginary Encounters: Walter Benjamin and the Aura of Photography. *Poetics Today*. 29 (1), 79–101. ISSN 0333-5372.
- ECO, Umberto, 1986. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Upravené vydání. Bloomington, IN: Indiana University Press. ISBN 0-253-20398-8.
- ECO, Umberto, 2015. *Otevřené dílo: Forma a neurčenost v současných poetikách*. přel. Zora Obstová. Praha: Argo. ISBN 978-80-257-1158-3.
- EDELMAN, Joshua, Louise Ejgod HANSEN a Quirijn Lennert van den HOOGEN, 2017. *The Problem of Theatrical Autonomy: Analysing theatre as a social practice*. Amsterdam: Amsterdam University Press. ISBN 978-94-6298-079-2.
- ELLESTRÖM, Lars, 2014. *Media Transformation: The Transfer of Media Characteristics Among Media*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan. ISBN 978-1-137-47424-7.
- ENGELL, Lorenz a Joseph VOGL, 2016. Úvod do mediální kultury. In: Kateřina Krtilová a Kateřina Svatoňová, ed. *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia, s. 37–40. ISBN 978-80-200-2565-4.
- ERICKSON, Jon, 1995. *The Fate of the Object: From Modern Object to Postmodern Sign in Performance, Art and Poetry*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press. ISBN 978-0-472-10613-4.
- ESSLIN, Martin, 1977. Max Reinhardt: High Priest of Theatricality. *The Drama Review*. 21 (2), 3–24. ISSN 1054-2043.
- ETCHELLS, Tim, 1999. *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*. London and New York: Routledge. ISBN 978-0-415-17383-4.
- ETLÍK, Jaroslav, 1999. Divadlo jako zakoušení: Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění. *Divadelní revue*. 10 (1), 3–30. ISSN 0862-5409.
- ETLÍK, Jaroslav, 2001. Činohra. *Divadelní revue*. 12 (1), 61–62. ISSN 0862-5409.
- ETLÍK, Jaroslav, 2006. Termíny k dohodnutí. In: Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce*. Praha: Pražská scéna, s. 13–25. ISBN 80-86102-51-3.
- ETLÍK, Jaroslav, 2008. Ještě jednou k termínům. In: Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce III*. Praha: Pražská scéna, s. 39–45. ISBN 978-80-86102-66-5.

- ETLÍK, Jaroslav, 2018. Hranice myšlení. *Divadelní noviny*. 27 (20), 12. ISSN 1210-471X.
- ETLÍK, Jaroslav, 2019. Dvě tradice v jedné: Teorie jako prožívání paměti. *Divadelní revue*. 30 (3), 33–46. ISSN 0862-5409.
- EVANS, David, ed., 2009. *Appropriation*. London and Cambridge, MA: Whitechapel Gallery and MIT Press. ISBN 978-0-262-55070-3.
- FAUCONNIER, Gilles a Mark TURNER, 2002. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books. ISBN 978-0-465-08785-3.
- FÉRAL, Josette, 1982. Performance and Theatricality: The subject demystified. *Modern Drama*. 25 (1), 170–181. ISSN 1712-5286.
- FINK, Eugen, 1992. *Oáza štěstí*. přel. Jiří Černý a Věra Koubová. Praha: Mladá fronta. ISBN 80-204-0224-1.
- FINK, Eugen, 1993. *Hra jako symbol světa*. přel. Petříček, Miroslav. Praha: Český spisovatel. ISBN 80-202-0410-5.
- FISCHER-LICHTE, Erika, 1995. From Theatre to Theatricality: How to construct reality. *Theatre Research International*. 20 (2), 97–105.
- FISCHER-LICHTE, Erika, 1999. From Text to Performance: The Rise of Theatre Studies as an Academic Discipline in Germany. *Theatre Research International*. 24 (2), 168–178. ISSN 0307-8833.
- FISCHER-LICHTE, Erika, 2005a. Divadelnost/teatralita a inscenace. In: Jan Roubal, ed. *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, s. 129–133. ISBN 80-7008-189-9.
- FISCHER-LICHTE, Erika, 2005b. *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring forms of political theatre*. London and New York: Routledge. ISBN 0-415-27676-4.
- FISCHER-LICHTE, Erika, 2005c. Vnímání a mediálnost. In: Jan Roubal, ed. *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, s. 140–146. ISBN 80-7008-189-9.
- FISCHER-LICHTE, Erika, 2009. Čím je představení v kultuře performací? Pokus o definici. *Divadelní revue*. 20 (3), 13–21. ISSN 0862-5409.
- FISCHER-LICHTE, Erika, 2011. *Estetika performativity*. přel. Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na Konáři. ISBN 978-80-904487-2-8.
- FISCHER-LICHTE, Erika, 2016a. The Art of Spectatorship. *Journal of Contemporary Drama in English*. 4 (1), 164–179. ISSN 2195-0164.



- FISCHER-LICHTE, Erika, 2016b. Za estetiku performativna. In: Kateřina Krtilová a Kateřina Svatoňová, ed. *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia, s. 317–335. ISBN 978-80-200-2565-4.
- FISCHER-LICHTE, Erika a Jens ROSELT, 2005. Přitažlivost okamžiku: Představení, performance, performativ a performativnost jako teatrologické pojmy. In: Jan Roubal, ed. *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, s. 147–154. ISBN 80-7008-189-9.
- FOUCAULT, Michel, 1980. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. přel. Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham a Kate Soper. New York: Pantheon Books. ISBN 0-394-51357-6.
- FOUCAULT, Michel, 1994. *Diskurs, Autor, Genealogie: Tři studie*. přel. Petr Horák. Praha: Svoboda. ISBN 978-80-205-0406-7.
- FOUCAULT, Michel, 2000. *Dohlížet a trestat: Kniha o zrodu vězení*. přel. Čestmír Pelikán. Praha: Dauphin. ISBN 978-80-86019-96-3.
- FRESHWATER, Helen, 2009. *Theatre & Audience*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan. ISBN 978-0-230-21028-8.
- FRIED, Michael, 1998. Umění a objektovost. In: Tomáš Pospiszyl, ed. *Před obrazem: Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. Praha: OSVU, s. 47–71. ISBN 80-238-1286-6.
- GALLESE, Vittorio a Alvin GOLDMAN, 1998. Mirror neurons and the simulation theory of mind-reading. *Trends in Cognitive Sciences*. 2 (12), 493–501. ISSN 1364-6613.
- GAYLORD, Karen, 1983. Theatrical Performances: Structure and Process, Tradition and Revolt. In: Jack B. Kamerman a Rosanne Martorella, ed. *Performers & Performances: The Social Organization of Artistic Work*. New York: Praeger, s. 135–150. ISBN 0-03-059743-9.
- GEERTZ, Clifford, 2000. *Interpretace kultur: Vybrané eseje*. přel. Hana Červinková, Václav Hubinger a Hedvika Humličková. Praha: Sociologické nakladatelství. ISBN 80-85850-89-3.
- GOFFMAN, Erving, 1972. *Encounter: Two Studies in the Sociology of Interaction*. London: Allen Lane The Penguin Press.
- GOFFMAN, Erving, 1982. On Face-Work: An analysis of ritual elements in social interaction. In: Erving Goffman *Interaction Ritual: Essays on face-to-face behavior*. Reprint. New York: Pantheon Books, s. 5–45. ISBN 978-0-394-70631-3.
- GOFFMAN, Erving, 1986. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experiences*. Boston: Northeastern University Press. ISBN 0-930350-91-X.
- GOFFMAN, Erving, 1999. *Všichni hrajeme divadlo: Sebezprezentace v každodenním životě*. přel. Milada McGrathová. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon. ISBN 80-902482-4-1.

- GOLDBERG, RoseLee, 2011. *Performance Art: From Futurism to the Present*. 3. vydání. New York: Thames & Hudson. ISBN 978-0-500-20404-7.
- GOODMAN, Nelson, 1978. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis, IN: Hackett Publishing Company. ISBN 978-0-915144-51-8.
- GREENBERG, Clement, 1998. Modernistická malba. In: Tomáš Pospiszyl, ed. *Před obrazem: Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. Praha: OSVU, s. 35–42. ISBN 80-238-1286-6.
- GROOT NIBBELING, Liesbeth, 2019a. Bordering and shattering the stage: Mobile audiences as compositional forces. In: Doris Kolesch, Theresa Schütz a Sophie Nikoleit, ed. *Staging Spectator in Immersive Performances: Commiet Yourself*. London and New York: Routledge, s. 59–70. ISBN 978-0-367-18796-5.
- GROOT NIBBELING, Liesbeth, 2019b. *Nomadic Theatre: Mobilizing Theory and Practice on the European Stage*. London and New York: Bloomsbury. ISBN 978-1-350-05103-4.
- GROOT NIBBELINK, Liesbeth, 2010. Staged intimacy: Signa's The Ruby Town Oracle. *Theaterdramaturgie.Bank* [online]. Dostupné z: <https://dramaturgydatabase.hum.uu.nl/wp-content/uploads/sites/366/2018/09/2160-Staged-Intimacy-Signas-The-Ruby-Town-Oracle.pdf>
- GROOT NIBBELINK, Liesbeth, 2012. Radical Intimacy: Ontroerend Goed Meets The Emancipated Spectator. *Contemporary Theatre Review*. 22 (3), 412–420. ISSN 1048-6801.
- GROTOWSKI, Jerzy, 1990. K chudému divadlu. In: Jana Pilátová, ed. *Jerzy Grotowski a Teatr laboratorium – texty: První část*. Praha: Pražské kulturní středisko. ISBN 80-85040-09-3.
- HALL, Stuart, 2013. Staré a nové identity, staré a nové etnicity. In: Vít Havránek a Ondřej Lánský, ed. *Postkoloniální myšlení IV*. Praha: Tranzit, s. 56–83. ISBN 978-80-87259-24-5.
- HANDKE, Peter, 2012. *Spílání publiku*. Praha: Artur. ISBN 978-80-87128-78-7.
- HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka, 2015. Metafory, kterými hrajeme: Perspektivy a meze české kognitivní teatrologie. *Theatralia*. 18 (1), 65–84. ISSN 1803-845X.
- HAVRÁNEK, Vít, Sabine SCHASCHI-COOPER a Bettina STEINBRÜGGE, ed., 2005. *The Need to Document*. Basel, Lüneburg a Praha: Kunsthau Baselland, Halle für Neue Kunst a Tranzit. ISBN 978-3-905701-30-2.
- HEATHFIELD, Adrian, ed., 2004. *Live: Art and Performance*. London: Tate Publishing. ISBN 978-1-85437-501-8.
- HERDT, Gilbert, 1993. Introduction: Third Sexes and Third Genders. In: Gilbert Herdt, ed. *Third Sex, Third Gender: Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*. e-book. New York: Zone Books, s. 21–82. ISBN 978-1-942130-52-9.
- HERRMANN, Max, 1930. Das theatralische Raumerlebnis. In: *Bericht vom 4. Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*.

- HERRMANN, Max, 1981. Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts. In: Helmar Klier, ed. *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum: Texte zum Selbstverständnis*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, s. 15–24. ISBN 978-3-534-07780-9.
- HICKOK, Gregory, 2014. *The Myth of Mirror Neurons: The Real Neuroscience of Communication and Cognition*. London and New York: W. W. Norton & Company. ISBN 978-0-393-08961-5.
- HLAVICA, Marek, 2008. *Performanční studia*. Brno: JAMU. ISBN 978-80-86928-49-4.
- HOLMBERG, Arthur, 2005. *The Theatre of Robert Wilson*. Upravené vydání. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 978-0-521-36732-5.
- HOLMES, Morgan, 2004. Locating Third Sexes. *Transformations: Journal of media, culture & technology* [online]. (8). ISSN 1444-3775. Dostupné z: [http://www.transformationsjournal.org/wp-content/uploads/2017/01/Holmes\\_Transformations08.pdf](http://www.transformationsjournal.org/wp-content/uploads/2017/01/Holmes_Transformations08.pdf)
- HONZL, Jindřich, 1940. Pohyb divadelního znaku. *Slovo a slovesnost*. 6 (4), 177–188. ISSN 0037-7031.
- HUIZINGA, Johan, 1971. *Homo ludens: O původu kultury ve hře*. přel. Jaroslav Vácha. Praha: Mladá fronta.
- HULEC, Vladimír a REDAKCE, 2011. W. Shakespeare: Král Lear, Národní divadlo Praha. *Divadelní noviny* [online]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/w-shakespeare-kral-lear-narodni-divadlo>
- HULEJA, Jan, 2018. *Teorie rámců a její edukační možnosti*. Praha. Disertační práce. Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Katedra českého jazyka.
- HYVNAR, Jan, 1996. *Francouzská divadelní reforma: Od Antoina k Artaudovi*. Praha: Pražská scéna. ISBN 80-901671-7-9.
- HYVNAR, Jan, 2000. *Herec v moderním divadle: Vize, metody a techniky herectví 20. století*. Praha: Pražská scéna. ISBN 80-86102-07-6.
- HYVNAR, Jan, 2008. Herectví jako antropologický experiment. *Disk: Časopis pro studium dramatického umění*. (24), 6–20. ISSN 1213-8665.
- CHATZICHRISTODOULOU, Maria, 2015. Blast Theory. In: Liz Tomlin *British Theatre Companies: 1995–2014*. London and New York: Bloomsbury, s. 231–254. ISBN 978-1-4081-7727-3.
- CHLUP, Radek, 2005. Struktura a antistruktura: Rituál v pojetí Victora Turnera I. *Religio: Revue pro religionistiku*. 13 (1), 3–27. ISSN 1210-3640.
- ISER, Wolfgang, 2009. *Jak se dělá teorie*. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-1672-8.
- JACKSON, Antony, 1997. Positioning the Audience: Inter-Active Strategies and the Aesthetic in Education Theatre. *Theatre Research International*. 22 (1), 48–60. ISSN 0307-8833.

- JANKOVIČ, Milan, 2005. *Cesty za smyslem literárního díla*. Praha: Karolinum. ISBN 80-246-1013-2.
- JAUSS, Hans Robert, 2001. Dějiny literatury jako výzva literární vědě. In: Miroslav Červenka, ed. *Čtenář jako výzva: výběr z prací kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host, s. 7–38. ISBN 80-86055-92-2.
- JIRIČKA, Lukáš, 2015. *Dobyvatelé akustických scén: Od Radioartu k hudebnímu divadlu: Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring*. Praha: Nakladatelství AMU. ISBN 978-80-7331-375-3.
- JODOROWSKY, Alejandro, 2015. *Psychomagie: Nástin panické terapie*. přel. Matouš Jaluška a Michal Špína. Praha: Malvern. ISBN 978-80-7530-012-6.
- JONES, Amelia, 2000. Survey. In: Tracey Warr, ed. *The Artist's Body*. London: Phaidon Press, s. 16–47. ISBN 0-7148-3502-1.
- KADERKA, Petr, 2003. Clifford Geertz: Interpretace kultur. Vybrané eseje. *Slovo a slovesnost*. 64 (1), 57–61. ISSN 0037-7031.
- KAFKA, Franz, 2013. *Leopardi v chrámu: Myšlenky o sobě i o jiném*. přel. Pavel Eisner. Praha: Nakladatelství Franze Kafky. ISBN 978-80-86911-41-0.
- KALVODOVÁ, Dana, 1975. *Vítr v piniích: Japonské divadlo*. Praha: Odeon.
- KATTWINKEL, Susan, 2003. Introduction. In: Susan Kattwinkel, ed. *Audience Participation: Essays on Inclusion in Performance*. Westport, CT and London: Praeger, s. ix–xviii. ISBN 0-313-31671-6.
- KAUPPINEN, Otto, 2019a. Bipolární past: Vyhraněnost jako princip aktivizace v insenacích Olivera Frljiće Balkan Macht Frei a Naše násilí a vaše násilí. In: Karla Hofmannová a Petr Hladík, ed. *Konference o kritice: Sborník 2018* [online]. Brno: Syndikát novinářů jižní Moravy, s. 12–16. Dostupné z: [https://www.chr-cmc.org/download/2018-sbornik\\_O\\_Kritice\\_Brno.pdf](https://www.chr-cmc.org/download/2018-sbornik_O_Kritice_Brno.pdf)
- KAUPPINEN, Otto, 2019b. Mentální aktivizace diváka v současném evropském divadle. *Konkrétne o divadle*. 13 (1), 40–45. ISSN 1337-1800.
- KAUPPINEN, Otto, 2019c. Zdechliny autenticity v umělých peklech: Divácká participace jako aktivizační činitel v současném divadle. In: Marie Voslášková, ed. *Teritoria umění: Vědecká konference doktorandů českých a slovenských uměleckých škol 2019*. Praha: Nakladatelství AMU, s. 72–85. ISBN 978-80-7331-557-3.
- KERSHAW, Baz, 2001. Oh for Unruly Audiences! Or, Patterns of Participation in Twentieth-Century Theatre. *Modern Drama*. 44 (2), 133–154. ISSN 1712-5286.
- KIRBY, Michael, 1972. On Acting and Not-Acting. *The Drama Review*. 16 (1), 3–15. ISSN 1054-2043.

- KOGGEL, Christine M., 2009. Agency and Empowerment: Embodied Realities in a Globalized World. In: Sue Campbell, Letitia Meynell a Susan Sherwin, ed. *Embodiment and Agency*. Pennsylvania, PA: Pennsylvania State University, s. 250–268. ISBN 978-0-271-03522-2.
- KOLANKIEWICZ, Leszek, 2018. Úvod k antropologii podívaných. In: Jan Roubal, ed. *Divadlo v průsečíku reflexe: Antologie současné polské divadelní teorie*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, s. 445–477. ISBN 978-80-7008-403-8.
- KOMASOVÁ, Sarah, 2017. Larp Sto roků samoty: Mapování dočasné sítě. *AntropoWebzin*. (3–4), 65–74. ISSN 1801-8807.
- KONÝVKOVÁ, Tereza, 2018. *Tělo v pohybu: Performativita sokolského hnutí v období fermování moderního českého národa*. Brno. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Katedra divadelních studií.
- KOPECKÝ, Jan, 1989. O divadle středověku - studie polemická. *Divadelní revue*. 0 (1), 31–48. ISSN 0862-5409.
- KOPECKÝ, Jan, 1994. *Antonin Artaud: Poslední z prokletých*. Praha: Herrmann & synové.
- KOTTE, Andreas, 2010. *Divadelní věda: Úvod*. přel. Jana Slouková. Praha: KANT. ISBN 978-80-7437-019-9.
- KOUBOVÁ, Alice, 2019. *Myslet z druhého místa: K otázce performativní filosofie*. Praha: Nakladatelství AMU. ISBN 978-80-7331-511-5.
- KOUBOVÁ, Alice, 2020. Filosofické aspekty Estetiky performativity Eriky Fischer-Lichte. *Theatralia*. 23 (2), 13–29. ISSN 1803-845X.
- KOUŘIL, Miroslav, 1945. *Divadelní prostor*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol.
- KRÄMER, Sybille, 2003. Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren. In: Stefan Münker, Alexander Roesler a Mike Sandbothe, ed. *Medienphilosophie: Beiträge zur Klärung eines Begriffs*. Frankfurt am Main: Fischer, s. 78–90. ISBN 978-3-596-15757-0.
- KRAUSS, Rosalind, 1987. Statement. In: Hal Foster, ed. *Discussions in Contemporary Culture: Number one*. Seattle, WA: Bay Press, s. 59–64. ISBN 0-941920-07-0.
- KRIPS, Henry, 2010. The Politics of the Gaze: Foucault, Lacan and Žižek. *Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research*. 2 (1), 91–102. ISSN 2000-1525.
- KRTIČKA, Jan a Jan PROŠEK, ed., 2013. *Dokumentace umění*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu UJEP. ISBN 978-80-7414-632-9.
- KRTILOVÁ, Kateřina a Kateřina SVATOŇOVÁ, 2016. Jak lze myslet média: Východiska a aktuální pozice německé filosofie a teorie médií. In: Kateřina Krtilová a Kateřina Svatoňová, ed.

- Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia, s. 7–21. ISBN 978-80-200-2565-4.
- KUBINA, Lukáš a Martina MUSILOVÁ, 2018. Svět je symbolická interakce: Symbolický interakcionismus jako východisko výzkumu teatrality veřejných událostí. *Theatralia*. 21 (1), 9–32. ISSN 1803-845X.
- LATOUR, Bruno, 1996. On Interobjectivity. *Mind, Culture, and Activity*. 3 (4), 228–245. ISSN 1074-9039.
- LATOUR, Bruno, 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-925604-4.
- LATOUR, Bruno, 2016a. Biografie jednoho bádání: Nad knihou Mody existence. In: Bruno Latour *Stopovat a skládat světy s Bruno Latourem: Výbor z textů 1998-2013*. Praha: Tranzit, s. 127–145. ISBN 978-80-87259-37-5.
- LATOUR, Bruno, 2016b. Další obrat po ANT: Rozhovor s Bruno Latourem (John Tresch). In: Bruno Latour *Stopovat a skládat světy s Bruno Latourem: Výbor z textů 1998-2013*. Praha: Tranzit. ISBN 978-80-87259-37-5.
- LAZAROWICZ, Klaus, 2005. Triadická koluze: O vztazích mezi autorem, hercem a divákem v divadle. In: Jan Roubal, ed. *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, s. 23–30. ISBN 80-7008-189-9.
- LEHMANN, Hans-Thies, 2006. *Postdramatic Theatre*. přel. Karen Jürs-Munby. London and New York: Routledge. ISBN 978-0-415-26813-4.
- LINGIS, Alphonso, 1993. Bodies That Touch Us. *Thesis Eleven*. 36 (1), 159–167. ISSN 0725-5136.
- LIVING THEATRE, The, 1969a. Avignon statement. *The Drama Review*. 13 (3), 45. ISSN 1054-2043.
- LIVING THEATRE, The, 1969b. Paradise Now: Notes. *The Drama Review*. 13 (3), 90–107. ISSN 1054-2043.
- LUKEŠ, Milan, 1962. Dnes vyprodáno. *Divadlo*. (10).
- MACHON, Josephine, 2013. *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan. ISBN 978-1-137-01983-7.
- MANOVICH, Lev, 2001. *The Language of New Media*. Cambridge, MA and London: MIT Press. ISBN 0-262-13374-1.
- MAUSS, Marcel, 1992. Techniques of the Body. In: Jonathan Crary a Sanford Kwinter, ed. *Incorporations: Zone 6*. New York: Zone Books. ISBN 978-0-942299-29-8.
- MCCONACHIE, Bruce A., 2008. *Engaging Audiences: A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan. ISBN 978-0-230-60988-4.

- MCCONACHIE, Bruce A., 2013. *Theatre & Mind*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan. ISBN 978-0-230-27583-6.
- MCDERMOTT, Terry, 2020. Waterboarding of detainees was so gruesome that even CIA officials wept. *Los Angeles Times* [online]. Dostupné z: <https://www.latimes.com/world-nation/story/2020-01-22/ksm-waterboarding-guantanamo-testimony>
- MCLUHAN, Marshall, 2011. *Jak rozumět médiím: Extenze člověka*. 2., revidované vydání. přel. Miloš Calda. Praha: Mladá fronta. ISBN 978-80-204-2409-9.
- MEERZONOVÁ, Yana, 2013. Zpátky do budoucnosti: Současné strukturalistické tendence v analýze divadla a performance. *Divadelní revue*. 24 (3), 26–40. ISSN 0862-5409.
- MEJERCHOLD, Vsevolod Emiljevič, 1978. *Rekonštrukcia divadla*. přel. Anton Kret. Bratislava: Tatran.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 2008. *Svět vnímání*. přel. Kateřina Gajdošová. Praha: Oikoymenh. ISBN 978-60-7298-287-5.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 2013. *Fenomenologie vnímání*. přel. Jakub Čapek. Praha: Oikoymenh. ISBN 978-80-7298-485-5.
- MIRZOEFF, Nicholas, 2018. *Jak vidět svět*. přel. Andrea Průchová Hrůzová. Praha: ArtMap. ISBN 978-80-906599-5-7.
- MITCHELL, W. J. T., 2016. *Teorie obrazu: Eseje o verbální a vizuální reprezentaci*. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-3202-5.
- MONTOLA, Markus, Jaakko STENROS a Annika WAEREN, ed., 2009. *Pervasive Games: Experience on the Boundary Between Life and Play*. Burlington, MA: Morgan Kaufmann. ISBN 978-0-12-374853-9.
- MORGANOVÁ, Pavlína, 2009. *Akční umění*. 2. doplněné vydání. Olomouc: J. Vacl. ISBN 978-80-904149-1-4.
- MORTON, Patricia A., 2000. *Hybrid Modernities: Architecture and representation at the 1931 colonial exposition, Paris*. Cambridge, MA and London: MIT Press. ISBN 0-262-13362-8.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, 2007a. Člověk ve světě funkcí. In: Jan Mukařovský *Studie I*. 2. vydání. Brno: Host, s. 50–59. ISBN 978-80-7294-239-8.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, 2007b. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. In: Jan Mukařovský *Studie I*. 2. vydání. Brno: Host, s. 81–148. ISBN 978-80-7294-239-8.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, 2007c. Estetika jazyka. In: Jan Mukařovský *Studie I*. 2. vydání. Brno: Host, s. 215–254. ISBN 978-80-7294-239-8.

- MUKAŘOVSKÝ, Jan, 2007d. K dnešnímu stavu divadla. In: Jan Mukařovský *Studie I*. 2. vydání. Brno: Host, s. 391–406. ISBN 978-80-7294-239-8.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, 2007e. K umělecké situaci dnešního českého divadla. In: Jan Mukařovský *Studie I*. 2. vydání. Brno: Host, s. 415–427. ISBN 978-80-7294-239-8.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, 2007f. Může mít estetická hodnota v umění platnost všeobecnou? In: Jan Mukařovský *Studie*. 2. vydání. Brno: Host, s. 157–168. ISBN 978-80-7294-239-8.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, 2007g. Význam estetiky. In: Jan Mukařovský, Miroslav Červenka a Milan Jankovič *Studie I*. 2. vydání. Brno: Host, s. 63–75. ISBN 978-80-7294-239-8.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, 2007h. Záměrnost a nezáměrnost v umění. In: Jan Mukařovský *Studie I*. 2. vydání. Brno: Host, s. 353–388. ISBN 978-80-7294-239-8.
- MURRAY, Janet Horowitz, 1997. *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. Cambridge, MA: MIT Press. ISBN 0-262-63187-3.
- MUSILOVÁ, Martina, 2014. Teatralita veřejných událostí: Uvedení do problematiky. *Theatralia*. 17 (1), 9–24. ISSN 1803-845X.
- MUSILOVÁ, Martina, 2020. Otakar Zich on Dramatic Acting. *Theatralia*. 23 (1), 81–88. ISSN 1803-845X.
- NANDHRA, Demi, 2018. Ann Liv Young's racial violence. *Deminandhra* [online]. Dostupné z: <http://www.deminandhra.com/blog/2018/12/16/ann-liv-youngs-racial-violence>
- NEDELKOPOULOU, Eirini, 2017. Attention Please! Changing Modes of Engagement in Device-Enabled One-to-One Performance Encounters. *Contemporary Theatre Review*. 27 (3), 353–365. ISSN 1048-6801.
- NEZNAL, Vít, 2013. Spor o divadlo: Jaroslav Etlík a Erika Fischer-Lichte: Pojmenovává současná teorie skutečné problémy divadla? In: Miloslav Klíma a kol. *Divadlo a interakce VII*. Praha: Pražská scéna a Nakladatelství AMU, s. 79–104. ISBN 978-80-86102-80-1.
- NEZNAL, Vít, 2017. *Co je to divadlo? „Mediální“ tradice české teorie divadla v kontextu dichotomie umění – skutečnost*. Praha. Disertační práce. Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra teorie a kritiky.
- NEZNAL, Vít, 2020. *Medialita divadla: V souvislostech české teorie divadla*. Praha: Nakladatelství AMU. ISBN 80-7331-552-8.
- NIELD, Sophie, 2008. The Rise of the Character named Spectator. *Contemporary Theatre Review*. 18 (4), 531–535. ISSN 1048-6801.
- NOBLE, Richard, 2009. Introduction: The Utopian Impulse in Contemporary Art. In: Richard Noble, ed. *Utopias*. London and Cambridge, MA: Whitechapel Gallery and MIT Press. ISBN 978-0-85488-162-8.



- NOLAND, Carrie, 2009. *Agency & Embodiment: Performing Gestures / Producing Culture*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press. ISBN 978-0-674-03451-8.
- O'DOHERTY, Brian, 2014. *Uvnitř bílé krychle: Ideologie galerijního prostoru*. přel. Pavel Černovský. Praha: Tranzit. ISBN 978-80-87259-30-6.
- OSOLSOBĚ, Ivo, 1987. Zichova filozofie dramatického tvaru. In: Otakar Zich *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. 2. vydání. Praha: Panorama, s. 373–399.
- OSOLSOBĚ, Ivo, 1991. Cours de théâtristique générale čili Kurs obecné teatristiky. *Divadelní revue*. 2 (1), 29–43. ISSN 0862-5409.
- OSOLSOBĚ, Ivo, 2002a. Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci. In: Týž *OstENZE, hra, jazyk: Sémiotické studie*. Brno: Host, s. 90–139. ISBN 80-7294-076-7.
- OSOLSOBĚ, Ivo, 2002b. OstENZE aneb zpráva o komunikačních reformách na ostrově Balnibari. In: Týž *OstENZE, hra, jazyk: Sémiotické studie*. Brno: Host, s. 15–42. ISBN 80-7294-076-7.
- OSOLSOBĚ, Ivo, 2002c. Sémiotika Otakara Zicha. In: Týž *OstENZE, hra, jazyk: Sémiotické studie*. Brno: Host, s. 213–238. ISBN 80-7294-076-7.
- OSOLSOBĚ, Ivo, 2006a. Draží přátelé. *Divadelní revue*. 17 (2), 70–71. ISSN 0862-5409.
- OSOLSOBĚ, Ivo, 2006b. Role modelů a originálů v lidské komunikaci: Teorie znaků a teorie modelů. *Disk: Časopis pro studium dramatického umění*. 16, 123–129. ISSN 1213-8665.
- OSOLSOBĚ, Ivo, 2007. Herecká postava – pro a proti. In: Ivo Osolsobě *Principia parodica: totiž Posbírané papíry převážně o divadle*. Praha: Nakladatelství AMU, s. 202–218. ISBN 978-80-7331-082-0.
- PATOČKA, Jan, 1995. *Tělo, společenství, jazyk, svět*. Praha: Oikoyomenh. ISBN 80-85241-90-0.
- PAVELKOVÁ, Tereza, 2018. Expedice po stopách samizdatu. *Svět a divadlo*. 29 (4), 34–38. ISSN 0862-7258.
- PAVELKOVÁ, Tereza, 2020. Vrchol Adámkova smyslového experimentu. *Divadelní noviny* [online]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/vrchol-adamkova-smysloveho-experimentu?>
- PAVIS, Patrice, 2005. Theatre and the media: Specificity and interference. In: Patrice Pavis *Theatre at the Crossroads of Culture*. e-Library. London and New York: Routledge, s. 96–130. ISBN 0-203-35933-X.
- PAVIS, Patrice, 2010. Současný stav výzkumu v oblasti analýzy představení: Divadelní věda či performance studies? *Divadelní revue*. 21 (1), 7–27. ISSN 0862-5409.
- PAVIS, Patrice, 2020. *Analýza divadelního představení*. Praha: Nakladatelství AMU. ISBN 978-80-7331-549-8.

- PAVLIŠOVÁ, Jitka, 2018. Tanec-koncept, ne-tanec nebo nová choreografie? Aktuální německojazyčný teoretický diskurz v oblasti taneční performance. *ArteActa*. 1, 5–22. ISSN 2571-1695.
- PAVLOVSKÝ, Petr, ed., 2004. *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. Praha: Libri. ISBN 80-7258-171-6.
- PERSSON, Anders, 2019. *Framing Social Interaction: Continuities and Cracks in Goffman's Frame Analysis*. London and New York: Routledge. ISBN 978-1-4724-8258-7.
- PHELAN, Peggy, 2004. On Seeing the Invisible: Marina Abramović's The House with the Ocean View. In: Adrian Heathfield, ed. *Live: Art and Performance*. London: Tate Publishing, s. 16–27. ISBN 978-1-85437-501-8.
- PHELAN, Peggy, 2005. *Unmarked: The Politics of Performance*. e-Library. London and New York: Routledge. ISBN 0-203-35943-7.
- PILÁTOVÁ, Jana, 2009. *Hnízdo Grotowského: Na prahu divadelní antropologie*. Praha: Divadelní ústav. ISBN 978-80-7008-239-3.
- PLESSNER, Helmuth, 2008. K antropologii herce. *Disk: Časopis pro studium dramatického umění*. (24), 21–28. ISSN 1213-8665.
- POKORNÝ, Jaroslav, 1946. *Složky divadelního výrazu*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol.
- POLÁČKOVÁ, Eliška, 2016. Pomezí divadla a reality. *Kritické Theatrum* [online]. [vid. 2020-11-30]. Dostupné z: <https://krith.phil.muni.cz/recenze/pomezi-divadla-a-reality>
- POLÁČKOVÁ, Eliška, 2018. Několik poznámek k teatralitě (českého) středověku. *Theatralia*. 21 (1), 53–70. ISSN 1803-845X.
- PONTBRIAND, Chantal, 1982. The eye finds no fixed point on which to rest... *Modern Drama*. 25 (1), 154–162. ISSN 1712-5286.
- PROCHÁZKA, Tomáš, 2020. Elegantní nepatříčnost. *Svět a divadlo*. 31 (2), 64–67. ISSN 0862-7258.
- QUIGLEY, Karen, 2016. Letting the Truth Get in the Way of a 'Good' Story: Spectating Solo and Blast Theory's Rider Spoke. *Journal of Contemporary Drama in English*. 4 (1), 90–103. ISSN 2195-0164.
- QUINN, Michael L., 1995. *The Semiotic Stage: Prague School Theatre Theory*. New York: Peter Lang. ISBN 978-0-8204-1877-3.
- RADBOURNE, Jennifer, Hilary GLOW a Katya JOHANSON, 2013. Knowing and Measuring the Audience Experience. In: Jennifer Radbourne, Hilary Glow a Katya Johanson, ed. *The Audience Experience: A critical analysis of audiences in the performing arts*. Bristol and Chicago: Intellect, s. 1–13. ISBN 978-1-84150-713-2.

- RAJCHMAN, John, 1988. Foucault's Art of Seeing. *October*. 44 , 88–117. ISSN 0162-2870.
- RANCIÈRE, Jacques, 2004. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. přel. Gabriel Rockhill. London and New York: Continuum. ISBN 978-0-8264-7067-6.
- RANCIÈRE, Jacques, 2009. Emancipovaný divák. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. (6–7), 126–142. ISSN 1802-8918.
- REASON, Matthew, 2015. Participations on Participation: Research the “active” theatre audience. *Participations: Journal of Audience and Reception Studies*. 12 (1), 271–280. ISSN 1749-8716.
- REASON, Matthew a Anja Mølle LINDELOF, ed., 2016. *Experiencing Liveness in Contemporary Performance: Interdisciplinary Perspective*. London and New York: Routledge. ISBN 978-1-138-96159-3.
- REISS, Julie H., 1999. *From Margin to Center: The Space of Installation Art*. Cambridge, MA and London: MIT Press. ISBN 0-262-18196-7.
- RIDOUT, Nicholas, 2006. *Stage Fright, Animals, and Other Theatrical Problems*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 978-0-521-61756-7.
- RICHARDS, Mary, 2010. *Marina Abramović*. e-Library. London and New York: Routledge. ISBN 978-0-203-87065-5.
- ROSELT, Jens, 2008. Making an appearance: On the performance practice of self-presentation. In: Miriam Dreysse a Florian Malzacher, ed. *Experts of the everyday: The theatre of Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag, s. 46–63. ISBN 978-3-89581-187-6.
- ROSENBLUETH, Arturo a Norbert WIENER, 1945. The Role of Models in Science. *Philosophy of Science*. 12 (4), 316–321. ISSN 0031-8248.
- ROUBAL, Jan, 2005. Několik slov o pár stránkách (z) německé divadelní teorie. In: Týž, ed. *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, s. i–xiii. ISBN 80-7008-189-9.
- RUBEŠ, Josef, 2020. Limity live cinema: Kamery na scéně, jednou v Berlíně, třikrát v Praze. *Svět a divadlo*. 31 (1). ISSN 0862-7258.
- SANSOM, William, 1956. *A Contest of Ladies*. London: Hogarth.
- SEARLE, Joh Rogers, 1977. Reiterating the Differences: A Reply to Derrida. *Glyph*. 1 , 198–208. ISSN 0148-088X.
- SEARLE, Joh Rogers, 1995. *The Construction of Social Reality*. New York: The Free Press. ISBN 978-0-684-83179-4.
- SHARPE, Lesley, 2002. Goethe and the Weimar Theatre. In: Lesley Sharpe, ed. *The Cambridge Companion to Goethe*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 116–128. ISBN 0-521-66560-4.

- SHEPHERD, Simon, 2016. *The Cambridge Introduction to Performance Theory*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 978-1-107-69694-5.
- SHTEIR, Rachel, 2004. *Striptease: The Untold History of the Girlie Show*. New York: Oxford University Press. ISBN 0-19-512750-1.
- SCHECHNER, Richard, ed., 1970. *Dionysus in 69: The Performance Group*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- SCHECHNER, Richard, 2006. *Performance Studies: An Introduction*. 2. vydání. London and New York: Routledge. ISBN 978-0-415-37246-6.
- SCHWIND, Klaus, 2005. Divadlo ve hře – hra v divadle: Teoretické úvahy k teatrologické heuristice. In: Jan Roubal, ed. *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, s. 42–54. ISBN 80-7008-189-9.
- SINGER, Milton, 1955. The Cultural Pattern of Indian Civilization: A Preliminary Report of a Methodological Field Study. *The Far Eastern Quarterly*. 15 (1), 23–36. ISSN 0363-6917.
- SINGER, Milton, 1959. Preface. In: Milton Singer, ed. *Traditional India: Structure and Change*. Philadelphia: The American Folklore Society, s. ix–xxiii.
- SKALICKÝ, David, 2016. Za hranice fikčního světa: Od ozvláštnění k estetické zkušenosti. *Svět literatury*. 26 (53), 68–82. ISSN 2336-6729.
- SKWIRBLIES, Lisa, 2017. *Theatres of Colonialism: Theatricality, Coloniality, and Performance in the German Empire, 1884–1914* [online]. Warwick. University of Warwick, Department of Theatre, Performance and Cultural Policy Studies. Dostupné z: [http://wrap.warwick.ac.uk/106458/1/WRAP\\_Theses\\_Skwirblies\\_2017.pdf](http://wrap.warwick.ac.uk/106458/1/WRAP_Theses_Skwirblies_2017.pdf)
- SLÁDEK, Ondřej, 2004. Fiktivní a fikční světy: Několik poznámek k teoretickým přístupům Felixe Vodičky a Lubomíra Doležela. In: Alice Jedličková, ed. *Felix Vodička 2004: Sborník příspěvků z kolokvia pořádaného Ústavem pro českou literaturu AV ČR k třicátému výročí úmrtí badatele dne 29. ledna 2004*. Praha: Ústav pro českou literaturu, s. 99–108. ISBN 80-85778-44-0.
- SOFIA, Gabriele, 2010. Divadlo jako živý systém: Neurovědy, biologie a komplexita při studiu vztahu mezi hercem a divákem. *Divadelní revue*. 21 (1), 53–67. ISSN 0862-5409.
- SOUČKOVÁ, Kateřina, 2015. *Dokumentární divadlo: Dokumentárnost a divadelní dílo*. Praha. Diplomová práce. Akademie múzických umění, Divadelní fakulta, Katedra teorie a kritiky.
- SOUČKOVÁ, Kateřina, 2019. Jak spatřit ženu, která neexistuje. Divadelní recepce z pohledu konceptuální integrace. In: Marie Voslářová, ed. *Teritoria umění: Vědecká konference doktorandů českých a slovenských uměleckých škol 2019*. Praha: Nakladatelství AMU, s. 86–101. ISBN 978-80-7331-557-3.

- SRNA, Zdeněk, 1970. Max Herrmann: Kapitola z metodologických počátků divadelní vědy.  
In: Artur Závodský, ed. *Otázky divadla a filmu I*. Brno: Universita J. E. Purkyně, s. 47–62.
- SRNA, Zdeněk, 1971. Hugo Dinger: Druhá kapitola z metodologických počátků divadelní vědy.  
In: Artur Závodský, ed. *Otázky divadla a filmu II*. Brno: Universita J. E. Purkyně, s. 45–62.
- STATES, Bert O., 2013. Pes na jevišti: Divadlo jako fenomén. *Divadelní revue*. 24 (3), 84–95.  
ISSN 0862-5409.
- STEJSKAL, Jakub, 2009. Rancière a estetika. *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*. (6–7), 108–124. ISSN 1802-8918.
- STÖCKELOVÁ, Tereza, 2016. Předmluva: Latourova společenskovední laboratoř. In: Bruno Latour *Stopovat a skládat světy s Bruno Latourem: Výbor z textů 1998-2013*. Praha: Tranzit. ISBN 978-80-87259-37-5.
- STÖCKELOVÁ, Tereza a Luděk BROŽ, 2015. Přísliby a úskalí symetrie: Sociální vědy v zemi za zrcadlem. *Cargo: Časopis pro kulturní a sociální antropologii*. 13 (1–2), 5–33. ISSN 1212-4923.
- STURKEN, Marita a Lisa CARTWRIGHT, 2009. *Studia vizuální kultury*. přel. Lucie Vidmar a Milan Kreuzzieger. Praha: Portál. ISBN 978-80-7367-556-1.
- SVOBODOVÁ, Michaela, 2018. Nahlédni na smrt druhých. Ale je to ještě divadlo? *ČT Art* [online].  
Dostupné z: <https://art.ceskatelevize.cz/inside/nahledni-na-smrt-druhyh-ale-je-to-jeste-divadlo-7YS3g>
- ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič, 2003. *Teorie prózy*. 3. vydání. přel. Bohumil Mathesius. Praha: Akropolis. ISBN 80-7304-026-3.
- ŠVECOVÁ, Veronika, 2019. Manipulace na jevišti, lži na plátně. *Divadelní noviny* [online]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/manipulace-na-jevisti-lzi-na-platne>
- TAIROV, Alexandr, 2005. *Odpoutané divadlo*. přel. Alena Morávková. Praha: Nakladatelství AMU. ISBN 80-7331-035-X.
- TANNEN, Deborah, 1979. What's in a Frame? Surface Evidence for Underlying Expectations.  
In: Roy O. Freedle, ed. *New Directions in Discourse Processing*. Norwood, NJ: Ablex, s. 137–181. ISBN 978-0-89391-003-7.
- THOLEN, Georg Christoph, 2016. Medium/Media. In: Kateřina Křtilová a Kateřina Svatoňová, ed. *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filozofie a teorie médií*. Praha: Academia, s. 41–68. ISBN 978-80-200-2565-4.
- THOMPSON, Don, 2010. *Jak prodat vycpaného žraloka za 12 milionů dolarů: Prapodivné zákony ekonomiky současného umění a aukčních domů*. přel. Alice Hyrmanová McElveen. Zlín: Kniha Zlín. ISBN 978-80-87162-58-3.

- TURNER, Bryan, 2008. *The Body and Society: Explorations in Social Theory*. 3. vydání. Thousand Oaks, CA: SAGE. ISBN 978-1-4129-2986-8.
- TURNER, Victor, 1974. Social Dramas and Ritual Metaphors. In: Victor Turner *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca and London: Cornell University Press, s. 23–59. ISBN 978-0-8014-0816-8.
- TURNER, Victor, 2004. *Průběh rituálu*. přel. Lucie Kučerová. Brno: Computer Press. ISBN 80-7226-900-3.
- VARELA, Francisco J., Evan THOMPSON a Eleanor ROSCH, 2016. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Upravené vydání. Cambridge, MA and London: MIT Press. ISBN 978-0-262-52936-5.
- VAVŘÍKOVÁ, Eliška, 2009. *Mimesis a poiesis: Od etnoscénologického výzkumu k hereckému projevu v inscenaci Farmy v jeskyni Sclavi/Emigrantova píseň*. Praha: KANT. ISBN 978-80-86970-87-5.
- VELTRUSKÝ, Jiří, 1940. Člověk a předmět na divadle. *Slovo a slovesnost*. 6 (3), 153–159. ISSN 0037-7031.
- VESELOVSKÁ, Kateřina, 2017. Fascinace jako forma soustředění: Experimentální poezie v Disku. *Svět a divadlo*. 27 (2). ISSN 0862-7258.
- WARD, Frazer, 2012. *No Innocent Bystanders: Performance Art and Audience*. Hanover, NH: Dartmouth College Press. ISBN 978-1-61168-334-9.
- WEAVER, Warren, 1964. Recent Contributions to the Mathematical Theory of Communication. In: Claude E. Shannon a Warren Weaver *The Mathematical Theory of Communication*. Champaign, IL: University of Illinois Press, s. 1–28.
- WHITE, Gareth, 2006. Navigating the Ethics of Audience Participation. *Applied Theatre Researcher*. 7 (1), 1–10. ISSN 1443-1726.
- WHITE, Gareth, 2013. *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan. ISBN 978-1-137-01073-5.
- WIRTH, Andrzej, 2018. Překročit Benjamina: Performativní umělecké dílo a jeho odolnost vůči reprodukovatelnosti. In: Jan Roubal, ed. *Divadlo v průsečíku reflexe: Antologie současné polské divadelní teorie*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, s. 134–141. ISBN 978-80-7008-403-8.
- WORRALL, David, 2013. *Celebrity, Performance, Reception: British georgian theatre as social assemblage*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 978-1-107-04360-2.
- ZACHATÁ, Petra, 2018. Hranice divadla. *Divadelní noviny*. 27 (17). ISSN 1210-471X.

ZAVADIL, Martin, 2012. *Složky divadelního výrazu v českém myšlení o divadle*. Olomouc.

Bakalářská práce. Univerzita Palackého, Filozofická fakulta, Katedra filmových, divadelních a mediálních studií.

ZICH, Otakar, 1987. *Estetika dramatického umění: Teoretická dramaturgie*. 2. vydání. Praha:

Panorama.

ZUSKA, Vlastimil, 2001. *Estetika: Úvod do současné disciplíny*. Praha: Triton. ISBN 80-7254-194-

3.

ZUSKA, Vlastimil, 2002. *Mimésis - Fikce - Distance: K estetice XX. století*. Praha: Triton. ISBN 80-

7254-285-0.

## 8 Citované inscenace / akce

- Balkan macht frei.* Rezidenztheater, Mnichov, premiéra 22. 5. 2015, režie Oliver Frljić.  
<http://www.divadelniflora.cz/2017/index.php?page=balkan-macht-frei>
- Cinema Imaginaire.* Lotte van den Berg a Festivals in Transition / Global City Local City, Utrecht, premiéra 16. 5. 2014, režie Lotte van den Berg.  
[http://www.lottevandenbergh.nl/english/events/index/?page=werk&evt\\_id=37](http://www.lottevandenbergh.nl/english/events/index/?page=werk&evt_id=37)  
<https://www.thirdspace.nl/en/werk/cinema-imaginaire/>
- Dionysus in 69.* Performance Group, New York, premiéra 1969, režie Richard Schechner.  
záznam <https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/mcvdncsq>
- Divadlo.* Farma v jeskyni, Praha, premiéra 10. 2. 2010, režie Viliam Dočolomanský.  
<https://farminthecave.com/projekty/4-divadlo/>
- Drowned Man, The: A Hollywood Fable.* Punchdrunk a Royal National Theatre, Londýn, premiéra 20. 6. 2013, režie Felix Barrett a Maxime Doyle.  
<https://www.punchdrunk.org.uk/project/the-drowned-man/>
- Erscheinungen der Marta Rubin, Die (The Ruby Town Oracle).* Signa, Kolín nad Rýnem, premiéra 13. 10. 2007, režie Signa a Arthur Köstler.  
[https://signa.dk/projects\\_pid=53980.html](https://signa.dk/projects_pid=53980.html)
- Expedice.* Krutý krtek, Praha, premiéra 19. 4. 2018, režie Krutý krtek.  
<http://www.krutykrtek.cz/expedice.html>
- Good Sherry.* Ann Liv Young a Sophiensæle, Berlín, premiéra 9. 11. 2018, režie Ann Liv Young.  
<https://sophiensaele.com/en/archiv/stueck/ann-liv-young-good-sherry>  
ukázka z představení: [https://www.youtube.com/watch?v=KqEJyWxWzss&ab\\_channel=TacticalAesthetics](https://www.youtube.com/watch?v=KqEJyWxWzss&ab_channel=TacticalAesthetics)
- Haus // Nummer // Null.* Mona el Gammal a Juri Padel, Kolín nad Rýnem, premiéra 19. 7. 2013, režie Mona el Gammal.  
<https://www.monaelgammal.de/beispiel-seite/haus-nummer-null-koeln/>
- Chroust.* Anička a letadýlko, Praha, premiéra 4. prosince 2010, režie Anička Ducháčková.  
<http://www.letadylko.cz/chroust.html>
- Idiot, Der.* Volksbühne, Berlín, premiéra 17. 10. 2002, režie Frank Castorf  
[https://www.volksbuehne.adk.de/praxis/der\\_idiot/index.html](https://www.volksbuehne.adk.de/praxis/der_idiot/index.html)
- Karen.* Blast Theory a National Theatre Wales, Portslade, premiéra 2015, autoři Nick Tandavanitj, Ju Row Farr a Matt Adams.  
<https://www.blasttheory.co.uk/projects/karen/>
- Král Lear.* Národní divadlo, Praha, premiéra 10. 11. 2011, režie Jan Nebeský  
<http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/5700>



- Lips of Thomas*. Marina Abramović a Galerie Krinzinger, Innsbruck, 24. října 1975.
- Mé trápění*. KALD DAMU, Praha, premiéra 27. května 2013, režie Kasha Jandáčková.
- Mirákulum*. Max Reinhardt a Olympia Hall, Londýn, premiéra 23. prosince 1911, režie Max Reinhardt.
- Nachlass – Pièces sans personnes*. Rimini Protokoll a Théâtre de Vidy, Lausanne, premiéra 14. září 2016, režie Stefan Kaegi a Dominic Huber.  
<https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/nachlass>
- Oči v sloup*. Studio Hrdinů, Praha, premiéra 20. listopadu 2019, režie Jiří Adámek.  
<https://studiohrdinu.cz/cs/production/oci-v-sloup/>
- Oldřich a Božena aneb Krvavé spiknutí v Čechách*. František Hrubín a Divadlo na Vinohradech, Praha, premiéra 27. září 1968, režie Jaroslav Dudek.
- Paradise Now*. Living Theatre, Avignon, premiéra 24. 7. 1968, režie Living Theatre.
- Pomezí*. Pomezí, Praha, premiéra 19. 5. 2016, režie Lukáš Brychta a Štěpán Tretiag.  
<https://pomezí.com/projekt/pomezí>
- Pozvání*. Pomezí, Praha, premiéra 14. června 2017, režie Lukáš Brychta, Kateřina Součková a Štěpán Tretiag.  
<https://pomezí.com/projekt/pozvani>
- Putinovi agenti*. Temporary Collective a Jatka78, Praha, premiéra 8. 10. 2019, režie Petra Tejnorová.  
<https://temporarycollective.cz/projekt/putinovi-agenti/>
- Rhythm 0*. Marina Abramović a Studio Morra, Neapol, 1974.  
<https://vimeo.com/71952791>
- Rider Spoke*. Blast Theory a Mixed Reality Lab, Londýn, premiéra říjen 2007, autoři Nick Tandavanitj, Ju Row Farr a Matt Adams.  
<https://www.blasttheory.co.uk/projects/rider-spoke/>
- skončí to ústa*. Divadlo Disk, Praha, premiéra 22. října 2016, režie Jiří Adámek.  
<https://www.divadlodisk.cz/repertoar/skonci-to-usta-60>
- Sumurun*. Kammerspiele, Berlín, premiéra 24. 4. 1910, režie Max Reinhardt.
- Ventestedet*. Signa a Republique, Kodaň, premiéra 23. 10. 2014, režie Signa a Arthur Köstler.  
[https://signa.dk/projects\\_pid=73871.html](https://signa.dk/projects_pid=73871.html)