

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění  
Teorie a praxe divadelní tvorby

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**VÝZVY SOUČASNÉ ČESKÉ DIVADELNÍ KRITIKY**

**Barbora Etlíková**

Vedoucí práce: doc. Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: PhD.

Praha, 2021

THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE  
**THEATRE FACULTY**

Dramatic Arts  
Theory and Practice of Theatrical Art

**DISSERTATION THESIS**

**CHALLENGES OF CONTEMPORARY CZECH THEATRE  
CRITICISM**

**Barbora Etlíková**

Dissertation Supervisor: doc. Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

Reviewer of Dissertation:

Date of Defence:

Assigned Academical Degree: PhD.

Prague, 2021

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

**Výzvy současné české divadelní kritiky**

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

Praha, dne .....

.....  
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.

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

## **Poděkování**

K napsání této práce jsem potřebovala, aby se mé okolí nějaký čas nesnažilo zjistit, co přesně dělám a kam směřuji. Děkuji všem, kdo mi umožnili takto proplovat akademickým i divadelně-kritickým prostředím, důvěřovali mi a měli se mnou trpělivost. Zejména pak děkuji svému školiteli doc. Martinu Pšeničkovi a samozřejmě svým blízkým a rodině.

## **Abstrakt**

V úvodních kapitolách této disertace se autorka pokouší zjistit, v jakém stavu se nachází současná česká divadelní kritika a jak by se mohla v blízké budoucnosti vyvinout. Svůj výzkum opírá o více než šestiletou praxi v oblasti divadelní kritiky a o zkušenosti, které získala průzkumem soudobé anglofonní blogosféry zaměřené na psaní o divadle. Na četných ukázkách ze současných i historických divadelních kritik (z českého i zahraničního prostředí) staví vlastní pokus o obecnější divadelně-kritickou koncepci. Vplétá do ní poznatky z oblasti tzv. zkušenostního obratu v humanitních vědách a dotýká se myšlenek dekolonizace. Současně autorka navazuje na tradici české divadelní kritiky s kořeny v estetice Otakara Zicha a v českém strukturalismu. Zdůrazňuje silnou kompatibilitu mezi Zichovou divadelní teorií a teorií znaků Charlese Sanderse Peirce. V závěrečných kapitolách autorka zvažuje, jak by se mohla česká divadelní kritika obohatit o poznatky z oblasti kognitivní a neurokognitivní psychologie. Činí tak s ohledem na závěry, k nimž dospěla v předchozích kapitolách. Doufá, že v budoucnu naváže dalším vlastním výzkum na toto téma. Ráda by povzbudila své kolegy k dalším interdisciplinárním experimentům s nástroji k popisu divadelního představení.

## **Abstract**

In the introductory parts of this dissertation thesis, the author tries to investigate the current state of contemporary Czech theatre criticism and how it might evolve in near future. The author makes use of her more than six-year-long practice in theatre criticism and of the experiences she has gained during her research on the Anglophone blogosphere focused on writing about theatre. Building on many text specimens from current or historical theatre reviews (of Czech or foreign context), she attempts to form her own general conception of theatre criticism. She embraces certain findings of the so-called empirical turn in humanities and touches on decolonial thoughts. At the same time, however, the author tries to follow the tradition of Czech theatre criticism which originates in Otakar Zich's aesthetics and in Czech structuralism. She emphasizes the strong compatibility of Zich's theatre theory and Charles Sanders Peirce's theory of signs. In the final chapters, the author discusses the ways Czech theatre criticism may enrich itself with the findings of cognitive and neurocognitive psychology. She does so with regard to the conclusions she has made in the previous chapters. She hopes to continue with her own research on this topic in future. She would like to encourage her colleagues to make more interdisciplinary experiments with the tools of the description of theatrical performances.

## Obsah

<b>1) Úvod.....</b>	<b>1</b>
<b>2) „Na objektivitu věří jenom divadelní kritici“ .....</b>	<b>11</b>
a. Vlivy odlišných kulturních zkušeností .....	13
b. Vlivy univerzálních neurokognitivních vzorců .....	17
<b>3) Krize české divadelní kritiky .....</b>	<b>23</b>
a. Krize západní reflexe umění (pár rysů) .....	26
b. Krize deníkové divadelní kritiky .....	35
c. Přechod na krátké horizonty .....	41
d. Z kultury subkulturou? .....	46
e. Existenciální krize české odborné divadelní kritiky .....	56
<b>4) Situace tří českých divadelně-kritických periodik .....</b>	<b>62</b>
a. Divadelní noviny: boj o čtenáře .....	62
b. Svět a divadlo: objektivní subjektivita? .....	66
c. Nadivadlo ve jménu přirozeného vývoje .....	69
<b>5) Subjektivizující pohled na divadelní kritiku .....</b>	<b>73</b>
a. O (nejen) mém debatování na Nadivadle .....	83
b. Anglofonní týmová divadelní kritika .....	90
<b>6) Zápas s nejistotou během divadelního představení .....</b>	<b>105</b>
a. Útěky od nejistoty a schopnost se jí vystavit .....	111
b. Formování významových představ v akci .....	120
c. Potíže s popisem divadelního zážitku .....	127
d. Přiměřenost divadelní komunikace .....	137
e. Diváctví jako dynamická aktivita .....	143
d. Diváctví opřené o sensorické etalony .....	150
<b>7) „Pasti“ divadelního vnímání .....</b>	<b>154</b>
a. Zasažení prezentností anebo sportovní zápas .....	156
b. Pastí, o nichž se dnes příliš nemluví .....	163
<b>8) Závěr .....</b>	<b>181</b>
<b>Soupis citací, použitých pramenů a literatury .....</b>	<b>185</b>
<b>Příloha 1: Jamování u vybílené kapsičky .....</b>	<b>204</b>
<b>Příloha 2: Má láska, cihla .....</b>	<b>213</b>



*„Pokud své myšlení opíráte o určité chápání času a/nebo prostoru, mohlo by se vám přihodit, že nakonec uvěříte, že jste pozadu; a pokud tomu uvěříte, pravděpodobně se pokusíte dohnat vývoj modernity. Chytíte-li se do této pasti, prohrajete ještě předtím, než jste vůbec začali hrát“<sup>1</sup>*  
(Mignolo 2011, s. 161).

*„Kritik musí zachovati se dlouho mladý: zachovati si entusiasmus mládí, jeho lačnost po životě – entusiasmus, který dovede poddávat se novým dojmům bez chytrých rezerv a klausulí, bez bázně o získané poznání a nabytý statek“ (Šalda 1948, s. 165).*

---

<sup>1</sup> Originální znění: „Because based on a certain understanding of time and/or space, you may end up believing that you are behind in time; and if you believe so, you are more likely to want to catch up with modernity. If you fall into this trap, you have lost the game before beginning it.“

## 1) Úvod

Na začátku mého doktorského projektu stála především soukromá potřeba osvobodit se, alespoň vnitřně, od společenského stigmatu, které s sebou momentálně nese povolání divadelní kritičky. Během bakalářského a magisterského studia (2010-2015) na katedře Teorie a kritiky DAMU jsem totiž téměř ze všech stran (s výjimkou svých pedagogů) slýchala, že se divadelní kritice věnují samí „anotátoři“ a „nedovzdělanci“ odtržení od reality. Navíc jsem zjišťovala, že téměř nejsem s to se vyjadřovat o tvorbě významného procenta současného českého nezávislého divadla. Jednalo se například o velkou část představení uváděných každý rok na festivalu Malá inventura, tvorbu souboru Handa Gote nebo režiséra Jana Kačeny. Často se mi stávalo, že jsem určité divadelní zážitky sice hodnotila jako nevšední a výrazné, ale doufala jsem, že mě nikdo nepožádá, abych o nich mluvila, natož psala. Mé vlastní teoretické uvažování o divadle se živilo z inspiračních zdrojů, které zkrátka k pravdivému popisu zážitku z jistého typu současného divadla nestačí. Ze školy jsem znala koncepty českého i zahraničního strukturalismu, postmodernismus, něco z hermeneutické a fenomenologické filozofie, trochu ze sociologie, psychologie či z dědictví New Criticism. To vše mě sice oslovilo a mnohdy i nadchlo, ale neukázalo mi to cestu, jak se vymanit ze situace, kterou ve své studii *Nejen k postdramatickému konceptu Hanse-Thiese Lehmana* výstižně popsal můj doktorský školitel Martin Pšenička:

„Kritici se často cítí jako v *kleštích*. Buď jsou – nevlastníce a nesnažíce se vlastnit referenční rámec, slovník, chuť atd. – bezradní, rozčarování a cítí se být obelháváni, podváděni a vysmíváni „zlými inscenátory“ a jejich samoučelnými, smysl pozbývajícími tzv. uměleckými pokusy, nebo se vybavují jakýmsi pozitivním naladěním, skrze něž se sice snaží popsat či pochopit kontroverzní pokusy, ale mnohdy je buď jen nekonfliktně popíší, nebo je zcela v řádu jazyka, který vlastní, zdeformují a ‚zinterpretují‘. Jakousi lepší ‚mezivariantou‘ pak jsou meditativní zprávy o osobním

osobitým prožitku nedešifrovatelné nesmírnosti, která působí svou energií a atmosférou (zejména u divadelních a tanečních projevů exponujících tělo jako základní prostředek sdělování“ (Pšenička 2010, s. 31).

V rámci svého disertačního projektu jsem se vydala na průzkum do oblasti kognitivní a neurokognitivní psychologie v naději, že by mohly divadelní kritice poskytnout nové výrazové prostředky, díky nimž bychom se nemuseli cítit jako v kleštích. Viděla jsem v nich příležitost nahlédnout komunikaci mezi herci a diváky v maximální konkrétnosti, která někdy hraničí s banalitou, má však ozdravné účinky. Časem se potvrdil můj předpoklad, že tyto proudy současné psychologie mají k tématu co dodat, protože zdůrazňují, jak moc závisí i ten nejvytříbenější způsob myšlení na okolnostech biologicko-fyziologické situace, v níž myšlení probíhá. Takový úhel pohledu zahrnuje mnoho divadelnosti, a především divadelní kritice otvírá cestu k novému způsobu reflexe diváckého zážitku. Koncepty kognitivní a neurokognitivní psychologie mi dodaly odvahu se dočasně při psaní divadelních kritik pokoušet spíš o hlubokou reflexi své osobní divácké zkušenosti a upozadit přímočaré souvislosti jednotlivých inscenací s intelektuálními poznatky o společnosti či o politice (i když doufám, že ty se do mých textů promítly nějak nepřímo).

Pokud jsem se opírala o nějakou tezi filozofického významu, jednalo se hlavně o humanitními vědami stále důkladněji promyšlený staronový poznatek, že lidské chápání světa závisí na interakcích s jedinečným životním prostředím, které obklopuje jedince nebo skupinu a komplexně ovlivňuje jejich vývoj. Odvolávám se na filozofy George Lakoffa a Marka Johnsona a jejich tzv. zkušenostní obrat. Pod jeho vlivem se radikálně proměnilo to, co lze rozumět pod pojmy „objektivní“ a „subjektivní“. Podle Lakoffa a Johnsona se lidské pojmové systémy opírají o tzv. zkušenostní gestalty, o metaforické projekce, skrze něž každý jedinec vnímá vlastnosti jevů, které ho obklopují. Opakují-li se tyto jeho projekce, pak vytvářejí relativně statické pojmové prototypy, které však nejsou ničím jednou pro

vždy daným (Lakoff a Johnson 2014, s. 228). V nejkonkrétnější praxi to například znamená, že nějaký člověk může dlouhodobě žít s internalizovanou představou, že „vědomí je stroj“ (Lakoff a Johnson 2014, s. 41), kterou považuje za objektivní (což může být v rámci jeho kultury oprávněné a zcela na místě). Ovlivněn touto vizí pak říká věty jako: „Tomu chlapíkovi se v té hlavě *kolečka dobře točí!*“ (Lakoff a Johnson 2014, s. 41), nebo: „Dnes jsme na tom problému pracovali celý den a teď nám už *dochází pára*“ (Lakoff a Johnson 2014, s. 41). Takový člověk přemýšlí o vědomí jako o něčem, „co má stavy ‚zapnout-vypnout‘, co má jistou úroveň efektivity, výrobní kapacitu, vnitřní mechanismus a provozní podmínky“ (Lakoff a Johnson 2014, s. 42). Fakt, že takto uvažuje, závisí do velké míry na jeho individuálních i kulturních zkušenostech. Především to předpokládá, že i on ve všedním životě vnímá své vědomí jako něco, co lze ovládat nebo o to pečovat. Takový přístup je podmíněný tím, že jedinec disponuje určitým typem kognitivních dovedností a životních zkušeností. Zkušenostní gestaly také závisejí na vlastnostech dané kultury. Odhaduji, že představa vědomí jako stroje má mimořádně velký vliv v rámci sekularizované společnosti mající racionalitu za jednu z nejvyšších hodnot. Zkušenostní gestalt je tedy jev podmíněný jak individuální, tak kolektivní zkušeností. Jako takový není ani plně „subjektivní“, ani „objektivní“. Struktury zkušenostních gestaltů se přirozeně vynořují v rámci interakcí jedinců s prostředím a mohou se vzájemně prostupovat a způsobovat, že lidé přemýšlejí v nekonzistentních metaforách a že se jejich myšlenky ocitají v konfliktech. To je ovšem přirozený stav a divadlo má mimořádnou moc s touto skutečností tvořivě nakládat a stavět ji proti některým unylým (protože zcela konzistentním) myšlenkovým teoriím.

Myšlenka, že lidské vědění má interakční základ, se stala aktuální už dřív, například německo-americký filozof Ernst Cassirer ve dvacátých letech připomněl ve své *Filozofii symbolických forem* (*Philosophie der symbolischen Formen I., II.*, 1923, 1929) Platónův názor, že „světlo

prostě neproniká od předmětů do sféry ducha, ale šíří se postupně od centra konání. Svět je zevnitř osvětlen a jazykově utvářen" (Cassirer 1996, s. 260). V kontextu současného psaní o divadle by se snad Cassirerova myšlenka dala parafrázovat i tak, že máme sklon vnímat jazykové pojmy, jako by se jednalo o objektivní skutečnosti, jenže zapomínáme, že i ony jednou vznikly ze subjektivní zkušenosti s konkrétním lidským konáním a že dál proměňují svůj význam v souvislosti s tím, jak se mění podoba lidské činnosti. Snadno si přestáváme uvědomovat, že kolektivní vědomí každé kultury, i té naší, vzniklo z potřeby vyrovnat se s jistými překážkami, které se jiným kulturám nemusejí jevit ani jako vhodné k překonání, ani jako překážky.

Podobnou myšlenku vyjádřil v jiném kontextu také autor teorie pěti neurokognitivních sítí, od níž se odvíjí současná neurokognitivní psychologie. Mark-Marsel Mesulam zformuloval v prestižním časopise *Brain*, že pro druh *Homo sapiens* je přirozené „vytvářet značně upravenou subjektivní verzi světa“ <sup>2</sup> (Mesulam 1998, s. 1013), díky níž si člověk může dopřát „biologickou svobodu výběru mezi mnoha potenciálně dostupnými odpověďmi“ <sup>3</sup> (1998, s. 1014). Z filozofické perspektivy se asi nejednalo zrovna o převratné konstatování, ale nové bylo to, že na zpochybnění lidské schopnosti uvažovat objektivně tentokrát došlo v oblasti přírodních věd (nechme prosím v zájmu přehlednosti stranou fakt, že se do zpochybnění objektivity na poli přírodních věd už předtím pustil Albert Einstein). Díky neurokognitivní psychologii bylo konečně možné prohlásit, že představy lidského jedince o skutečnosti jsou jeho vlastním výtvozem, aniž by člověk musel své tvrzení obhajovat v abstraktní debatě o paradoxních pojmech subjektivity a objektivity. Za hlavní přínos neurokognitivní psychologie vztažené na divadlo považuji to, jak už jsem naznačila, že umožňuje sledovat zkušenosti diváků/herců/jiných tvůrců na velmi konkrétní úrovni a nesnaží se o velká

---

<sup>2</sup> Originální znění: „a highly edited subjective version of the world“.

<sup>3</sup> Originální znění: „the biological freedom to choose one of many potentially available responses“.

zobecnění (a právě to lze ale vnímat i jako její úskalí). Díky ní je snazší se na zkušenosti divadelních diváků alespoň letmo podívat mimo perspektivu kulturně institucionalizovaného vědění. Neurokognitivní psychologie vyzývá divadelní teorii k tomu, aby si položila otázku, jakými způsoby se prožitky divadelních diváků vážou na biologické a fyziologické podloží, z něhož vyrůstá kolektivní vědomí západní kultury a jeho znakové struktury. Ovlivněna těmito myšlenkami se ve své disertační práci pokouším hledat biologické a fyziologické kořeny české divadelní kritiky.

Během mého doktorského výzkumu se naštěstí brzo ukázalo, že někteří z mých kolegů mají k prozkoumávání bílého místa současné české divadelní reflexe mnohem osobnější a zapálenější vztah než já a také se dostali mnohem dál. Velkou část mého studia tvořilo usilování o spolupráci s nimi a o pochopení jejich přemýšlení o divadle. Přirozeně jsem se snažila publikovat v periodikách, od nichž jsem si slibovala, že mě dovedou k hlubšímu vhledu do tématu. V prvním roce studia zabíral můj hledáček všechny časopisy, které mi nabídly spolupráci. Jestliže postupně vypadla periodika Loutkář, Taneční aktuality a nakonec i web o novém cirkuse Cirqueon a Divadelní noviny (dále DN), došlo k tomu hlavně z prozaického důvodu mé přetíženosti. Dalším důvodem bylo, že média, u nichž jsem setrvala, tedy časopis Svět a divadlo (dále SAD) a blog Nadivadlo poskytovaly obzvlášť příznivé prostředí pro můj doktorský výzkum. Mimo jiné jsem si tato periodika vybrala i proto, že mi zde pečlivě redigoval texty kritik Vladimír Mikulka, jenž patřil mezi ty, kdo už dávno přede mnou věnovali velkou pozornost divadlu, kterému on říká „divné divadlo“ (např. Mikulka 2016), již citovaný Pšenička ho s lehkou ironií pojmenoval jako „podivné divadelní tvary“ (2010, s. 28), zatímco šéfredaktor SADu Karel Král (např. 2020a, s. 22) nazval taktéž napůl vážně a napůl z žertu tuto oblast „divadlo postnormální“. Bývají sem zahrnováni tvůrci jako je režisér Jiří Adámek, uskupení Wariot Ideal nebo divadlo D'épog, jejichž způsoby vyjadřování se sice velmi liší, pojí je ale skutečnost, že své diváky vyzývají, aby se během představení naladili na velmi konkrétní úroveň

vnímání a chápání světa. Někdy se pohybují *natolik „při zemi“*, že se to *vymyká běžným způsobům verbalizace* a vznikají velmi tajemná (běžným rozumem těžko uchopitelná) díla. Těmto tvůrcům věnují zvláštní pozornost periodika SAD a Nadivadlo a právě díky nim jsem získala praktické zkušenosti, o něž se opírá tato disertace.

Zároveň se během doktorského výzkumu ukázalo, že počínající, zatím stále spíše nenápadné proměny v jazyce současné české divadelní kritiky se evidentně nevážou jen na styk s „divnými“ inscenacemi a na dvě zmíněná periodika, ale že souvisejí také s porevolučním vývojem postavení divadla v rámci české společnosti. Divadelní historička Eva Stehlíková napsala v roce 1992 do časopisu Tvar článek *Úvahy opouštěného diváka*, kde konstatovala:

„Žili jsme od obrození v Čechách a na Moravě ve zvláštním divadelním skanzenu. Divadlo bylo místem, kde jsme prožívali pocit sounáležitosti, místem, které zastupovalo všechny instituce, které nám chyběly, parlamentem počínaje a spolkem na ochranu zvířat konče. Ať bylo divadlo k dívání, nebo ne, ať bylo dobré, nebo špatné, bylo to divadlo, které mělo výraznou společenskou funkci, a tuto funkci v různých dobách, různě, většinou však úspěšně, plnilo. Z tohoto hlediska se jistě bude jednou historie dívat na šedesátá a sedmdesátá léta tohoto století jako na dobrou dobu divadla. Toto divadlo však vzalo zaslouhu v převratném převratovém týdnu. Skutečnost, že divadlo manifestovalo své místo divadelní stávkou, tedy tím, že se vzdalo dobrovolně provozování divadla, je toho nejlepším dokladem“ (Stehlíková 1992, s. 8-9).

Divadlo zbavené povinnosti i potenciálu suplovat celospolečenské fórum musí od dob Sametové revoluce hledat nový základ pro kontakt s diváky. Období dosud neukončené cesty za nalezením nového vyhovujícího společenského postavení divadla spojují s existenciální krizí české divadelní kritiky, která byla vystavena náhlé změně chování divadelních

diváků, jejichž smysly okamžitě po otevření hranic zahltily impulzy ze zahraničí. Kritici museli přijít na to, k jakému druhu čtenářů se obracejí, jakou diváckou skupinu zastupují nebo o které hodnoty je vhodné se opírat. Nadávky do „nedovzdělanců“ a „anotátorů“, proti nimž se současná česká divadelní kritika nedokáže bránit, si vysvětlují jako důkazy toho, že krize stále trvá.

V této disertaci do značné míry opomímám kritickou reflexi té porevoluční cesty českého divadla, kterou ve svém článku nikoliv bez skeptického podtónu naznačila Stehlíková: „Divadlo, chce-li vůbec přežít, musí se o své publikum začít prát [...]. A kdyby historie byla učitelkou života, jako že není, hrálo by patrně hry, které by se publiku líbily, a hrálo by je tak dobře, že by publikum na dvě tři hodiny zapomnělo i na komisi pro vyšetřování událostí 17. listopadu“ (Stehlíková 1992, s. 9). O boomu komerčních divadel, který se odehrál v porevolučních letech se v této disertaci nezmiňuji, protože jsem nezaznamenala jakýkoliv jeho výraznější vliv na jazyk české divadelní kritiky a dávám za pravdu předpovědi, že se historie v tomto smyslu nezopakovala. Vývoj, na nějž se ve své disertaci nejvíce zaměřuji, šel cestou takzvaných „alternativních“ nebo „nezávislých“ divadelníků, kteří začali tvořit výraznější podíl na české divadelní scéně cca od poloviny nultých let (Mikulka 2010). Ti se o diváky „neperou“, ale rozhodli se pro tvorbu komorních a exkluzivních divadelních událostí bez ambice uhranout široké obecenstvo. Jejich tvorba inspirovala ty proměny v divadelní kritice, které jsou předmětem mého doktorského výzkumu.

Můj výzkum si také přímo žádal, abych se vymezila vůči rozšířené tendenci členů české divadelní obce přímočaře a mnohdy i s použitím banálních kritérií porovnávat českou divadelní tvorbu s tou světovou. Tento způsob uvažování byl typický pro přemýšlení spojené s tzv. divadlem inscenace. Dovedeme-li ho do extrému, k čemuž často dochází, divadlo se začne jevit jako něco, co lze naložit do dodávky nebo do



letadla, přemístit na druhý konec světa a poměřit s ostatními produkcemi. V dobách, kdy buď technologie nebo restrikce socialistického režimu takováto porovnání neumožňovaly, nabýval přirozeně kontext „světového vývoje“ na zvláštní hodnotě. Na posílení společenské pozice českého divadla a na zlepšení jeho pověsti v zahraničí měly nezanedbatelný vliv prestižní mezinárodní události jako Expo 58, kde uspěl legendární program *Laterna magika*. Jelikož o českém divadle už víc než dvacetiletí nepřicházejí takto významné zprávy z mezinárodního kontextu (respektive významné pozitivní zprávy přicházejí, ale nedostává se jim tolik pozornosti, aby změnily společenskou pozici českého divadla<sup>4</sup>), máme často sklon podléhat dojmu, že je česká divadelní tvorba zaostalá a neschopná konkurovat světovému vývoji. Mohli bychom si myslet, že kdyby tomu tak nebylo, česká divadelní tvorba by přece dávno platila za značku kvality a všeobecně by se vědělo, že tomu tak je. Současné humanitní vědy, které se postupně dekolonizují, však nahrávají spíš postoji, jenž takovouto úvahu vylučuje. Dobývání světa není žádnou povinností, natož jednoznačně pozitivní hodnotou, a to ani na politické, ani na umělecké úrovni.

---

<sup>4</sup> Nejprůkaznějším příkladem jsou několikerá mezinárodní ocenění souboru Spitfire Company (především cena The Herald Angel Award udělená na festivalu Fringe Edinburgh v roce 2013 za inscenaci *One Step Before the Fall*). Příznačná pro celou situaci byla také slova aktuálního ministra kultury Lubomíra Zaorálka, která pronesl v rámci debaty z cyklu *Kultura je národ*, který na jaře a v létě 2020 pořádalo pražské Národní divadlo: „Já myslím, že je to věc i naší vlastní reflexe, uvědomit si, že tady jsou schopnosti, které můžeme vlastně promrhávat, protože je nebereme vážně a naopak se snažíme o věci, kde evidentně kde v konkurenci ve světě třeba [nemůžeme obstát pozn. BE]. Já jsem to zažil třeba na Ministerstvu zahraničí, že když jsem přijel někam s podnikatelskou delegací, tak jsem tam žádný šok nevyvolal, protože naše firmy nejsou slavné, ani [...] nejsou nositeli slavných značek, ale když tam přijedete s nějakým kulturním programem, s umělci, divadlem nebo filharmonií, tak najednou dostanete na akci špičky té země, a to dokonce v takových zemích jako je Jižní Korea [...]. Tam si člověk uvědomí: ‚Tohle je to, co umíme a v čem nás berou.‘ Ale vlastně my s tím nepracujeme podle mě“ (19:00 -19:31) (Činohra ND, 2020). Ministrova řeč neilustruje jenom podhodnocený společenský význam umění v českém prostředí, ale také jeden ze symptomů tohoto stavu, který dokládá naprostou absenci zájmu veřejnosti o vlastnosti, které jsou pro tento druh lidské činnosti konstitutivní. Zaorálek argumentuje tím, že by si měla česká veřejnost umění vážít, jelikož ji může dobře reprezentovat a ukazovat v pozitivním světle, zatímco o schopnosti umění nastavovat zrcadlo nepadne (nepřekvapivě) v rozhovoru ani zmínka. Celou situaci by při troše dobré vůle bylo možné vnímat i v pozitivním světle: Češi sice zatím v porevolučním období nezaujali výrazně kladný vztah k divadlu, rozhodně ho však nezačali vnímat jako komerční artikl nebo jako pouhý prostředek k sebe prezentaci.

Z tohoto mého společenského postoje vyplývají i konkrétní důsledky ohledně toho, které způsoby uvažování o české divadelní kritice bych ráda prostřednictvím této disertace podpořila. Proti té, která nad divadlem přemýšlí z perspektivy inscenace, stojí „dekolonizovaná“ divadelní kritika, pro niž je prioritou představení navázané na lokální kontext. K této druhé polaritě má můj přístup blízko: kladu důraz na fakt, že divadelní událost vždy probíhá na konkrétním místě a v daném čase. Podstatný je způsob, jakým divadlo rezonuje v lokalitě, kde se odehrává. Jde o fenomén určený domácí, za společensky nepříznivých podmínek snad i pouze malé, komunitě, a ne o exportní produkt. Nezáleží jen na tom, jestli má nějaká inscenace překvapivě novou estetiku a čím přispívá světovému vývoji umění. Stejně podstatné je její působení na diváky, které může mít silný dopad i tehdy, kdy se z globálního pohledu jedná spíš o recyklaci dávno známých forem.

Na druhou stranu, už samotné myšlení opřené o protiklad „inscenace – představení“ vnímám jako poněkud svazující. Samozřejmě, že stále probíhá kulturní vývoj na mezinárodní úrovni a že existuje mezinárodní prostředí, kde si přístupy jednotlivých umělců konkurují. A jistě, že o divadelní kritice nelze a není radno jen tak přestat přemýšlet z perspektivy divadla inscenace. V konceptu mentální dekolonizace spatřuji limity, například ten, že sice klade důraz na význam lokálního životního prostředí, nicméně jeho ambicí paradoxně je stát se celosvětovým trendem. Ať už je sám o sobě jakkoliv rozporuplný, považuji ho za natolik inspirativní, že jsem ho musela vzít při uvažování o současné české divadelní kritice v potaz.

Má disertační práce je pokusem s pomocí všech těchto kontextů a konceptů trochu uklidnit rozbouřené emoce (minimálně ty mé), které se v současnosti rozpoutávají, když se řekne „česká divadelní kritika“. Není pravda, že stagnuje. Její jazyk se vyvíjí, ale děje se to nenápadně a mimo

společensky nejexponovanější novinářské rubriky. Pomalu a snad i z části nevědomky integruje všechny úhly pohledu, které jsem v tomto úvodu nastínila. Okruh čtenářů kritických textů v hledáčku mého zájmu je relativně úzký a inspiruje svou schopností reflektovat kritikův divácký zážitek věcně, byť na velmi konkrétní, až osobní úrovni. Proto je společným jmenovatelem teoretických perspektiv a kontextů, které jsem v tomto úvodu načrtla, až extrémní důraz na konkrétnost a na empirické zakoušení světa.

## 2) „Na objektivitu věří jenom divadelní kritici“ (Bergman 1984)

Dualitě divadelní „inscenace – představení“ se při přemýšlení o divadle vyhneme jen těžko. V hledišti můžeme vycítit, které jevy patří k promyšlenému tvůrčímu záměru a které vděčí za svůj zrod jedinečné, právě probíhající chvíli. Stabilitu esteticky nebo jinak kulturně uspořádaného tvaru nelze oddělit od proměnlivé vůle opakovat jednou naučený a pochopený úkon. To, co vytušíme jako plod „ted’ a tady“ můžeme vnímat jako vzrušující porušení zažitých norem. V současných humanitních vědách se tímto vybočením z „nazkoušeného“ zabývá například americká filozofka Judith Butler (mj. 2016), když zkoumá kulturně institucionalizovanou performativitu lidského těla. Jde o vzorce každodenního chování (lze si pod nimi představit třeba zvyk dávat si slečinkovsky nohu přes nohu nebo otevírat gentlemansky dveře ženě), které se vepsaly do intimní psychofyzické skutečnosti velkého počtu členů západní kultury. Je to výsledek mnohogeneračního kulturního vývoje, který závisí na ochotě jednotlivých členů společnosti přejímat vzorce chování.

Ten samý princip platí i v divadle: Těžko oddělit nazkoušený divadelní tvar, který lze sledovat také na videozáznamu, od rozrušeného šepotu předplatitelů Národního divadla, jichž se na premiéře *Krále Leara* od Jana Nebeského zmocnil pocit, že je ten večer v Národním divadle podvedli, a tak to dali najevo demonstrativními odchody ze sálu nebo následně rozčílenými komentáři v debatě na serveru i-divadlo.cz (2011)). Nazkoušenou inscenaci nelze oddělit ani od těžko utišitelného smíchu, který podle herce Jana Vondráčka vyvolala holčička na jedné z repríz titulu *Kdyby prase mělo křídla*, když na celý sál Divadla v Dlouhé zvolala: „Mně se chce s\*át!“. A do třetice, nelze ji oddělit ani od drbů, které se táhnou napříč celou divadelní komunitou: že na *Hamleta* (Špinar 2013), kterého uvádějí ve Švandově divadle, chodí divačky především kvůli osobní přitažlivosti Patrika Děrgela v hlavní roli.

Nebýt takových vlivů jako je zkušenostní či performativní obrat (viz např. Koubová 2019) v humanitních vědách (a podobným směrem působí i vliv neurokognitivní psychologie na uvažování o divadle) všechny výše popsané jevy by bylo možné vnímat jako něco, co nemá v rámci akademického zájmu o divadlo místo. Například člověku vzdělanému v divadelní historii by mohlo připadat, že diváci, kteří neocenili Nebeského *Krále Leara*, kladli na divadlo příliš povrchní požadavky: aby bylo snadno srozumitelné a aby pietně oslavovalo historii „vysoké“ evropské kultury. „Chyba“ by byla v takovém případě na straně diváků, kteří si přece měli nastudovat divadelní kontexty, nebo alespoň uznat svou neznalost a snažit se porozumět. Jenomže takto jednoduše zpětná vazba mezi odborným věděním a veřejností nefunguje. Kdyby ano, znamenalo by to, že mezi divadelními praktiky, divadelní obcí a velkou částí české veřejnosti zeje nepřeklenutelná propast, kde stojí na jedné straně poučený mentor a na druhé jeho student.

Nejde o to, jestli by bylo pro divadelní kritiku dobře nebo špatně, kdyby pokaždé přisuzovala větší význam nepředvídatelným reakcím publika oproti uměleckým záměrům tvůrců. V této disertaci bych pouze chtěla upozornit na to, že způsob, jakým tradičně píšeme o divadle, si žádá, abychom filtrovali události, někdy třeba i významné, jež přesahují umělecký záměr autorů inscenace. Jazyk jakožto hlavní médium divadelní kritiky proto může zkreslovat naši představu o samotném předmětu uvažování: o principech, podle nichž se v praxi doopravdy odvíjejí prožitky divadelních diváků. Napravit tento nedostatek rozhodně není snadné, pokud to vůbec jde, protože v nepřehlednosti mnoha simultánních zpětných vazeb pobíhajících během každého představení, snadno propadneme závratí. Smyslem této podkapitoly je pootevřít bránu, která vede do kolektivně řízeného chaosu, jímž je jazykově příliš neutříděné myšlení.

### **a. Vlivy odlišných kulturních zkušeností**

Na pražské uvedení inscenace transgenderového umělce bulharského původu Ivo Dimicheva *I-Cure* (2019) v rámci festivalu Bazaar jsem vzala svého učitele italštiny M., který chová k divadlu sympatie, ale zároveň s ním má i poměrně málo zkušeností. V té době jsme se osobně ještě příliš neznali a moct si s ním po představení popovídat tak byla jedna ze vzácných příležitostí jak zjistit, co běží v hlavě někomu, s nímž nesdílím kulturní průpravu a s nímž jsme se dopředu nestihli naladit na podobnou vlnu.

Dimichevova inscenace měla rámec terapie a divákům ponechávala velkou svobodu výběru, jak moc na hru přistoupí a jaký si od ní zachovají odstup. Naše diskuse s M. po cestě metrem z představení se točila především kolem dvou po sobě následujících situací. Nejprve nás Dimichev pobídl, abychom se dlouze zadívali na fotografii lidského lejna a pokusili se na ní najít něco pozitivního. Po uplynutí času vyhrazeného na rozjímání se umělec útěšlivým a jemným hlasem rozhovořil o fascinujícím světě mikroorganismů, které bychom viděli, kdybychom se na exkrement podívali pod mikroskopem. Z jeho úst to neznělo ani plně vážně, ani ironicky, jednalo se spíše o jemný, ambivalentní polozpěv. Ve druhé, následující scéně, jsme měli učinit to samé co u předchozího obrázku, ale tentokrát šlo o světoznámou fotografii utonulého chlapce na břehu v Bodrumu.

Nebylo to vůbec poprvé, co jsem se v divadle setkala s tímto virálem. Bodrumskou fotografii použil už Milo Rau, když hledal odpověď na otázku, jestli lze na divadle (nebo skrze masová média) skutečně „vidět“ a prožívat tragické události, a to v inscenaci *Soucit. Příběh kulometu* (2016). Západní kulturu tu přitom přirovnával k Oidipovi, který si musí vypíchnout oči, protože jinak není schopen vidět svou vinu. Podruhé jsem se

s fotografií setkala v rámci titulu Divadla Petra Bezruče *#nejsemrasista\_ale* (2018) od Braňo Holíčka, který se věnoval banalitě a bytostnému cynismu internetových diskusí. Jednalo se o velice kousavé vyvrcholení řady scén, kdy byla fotografie diskutujícími rozebrána úplně stejným stylem jako například nový zákon nařizující, že na pomazánkovém másle nesmí být nadále napsané slovo „máslo“. V mém případě se nejspíš naplnilo rčení: „Třikrát a dost!“ O Dimichevovi jsem předem z programu věděla, že je to umělec s pověstí enfant terrible a prý patří k těm, kteří ještě dokážou pobouřit dokonce i berlínské publikum. Na mysl mi vytanula myšlenka, že se umělci předhánějí v tom, kdo dokáže z fotografie chlapce na břehu Bodrumu vytěžit nejvíc divadelního smyslu a emocí, jako kdyby se jednalo o nějaké klasické drama. Mou odpověď na Dimichevovu výzvu byla nechuť se příliš vnitřně podílet na dalším zápasu o umělecký úspěch přiživený na tomto dokumentu rodinné a společenské tragédie. Dimichevovu interpretační jemnost jsem oceňovala spíš jen rozumově.

M. si ovšem z představení odnesl zážitek plynoucí z mnohem intenzivnějšího spolupodílení se na nabídnuté situaci. Po představení se mi svěřil, že se cítí trochu provinile za to, že nesplnil úplně všechny „ozdravné“ úkoly, které nám Dimichev zadal. Jak se ukázalo, nebral sice umělcův slib, že představení pomůže divákům vyléčit jejich problémy, smrtelně vážně, ale přistupoval k představení s názorem, že by bylo skvělé, kdyby k tomu přece jen došlo. Řekl, že diskutovat o originalitě nebo etice použití oné fotografie je možné, ale že si není jistý, jestli jde o dostatečně zajímavé téma. Jeho důvěru si získala především skutečnost, že umělec používá svou transgenderovou identitu jako zvláštní status existence, který usnadňuje pohyb mezi hranicemi, ať už těmi etickými nebo mezi různými způsoby prožívání. Představení se tak pro něho stalo dobrodružstvím plným neustálých změn perspektiv i tam, kde mně v napojení bránily vzpomínky na minulé setkání s motivem bodrumské fotografie.

Kdybych s M po konci představení nemluvila, těžko bych si dovedla představit, že někdo může *I-Cure* prožívat tak jako on. Nejspíš by mě nenapadlo, že existují diváci, kteří se dokážou při představení tak důsledně chytout linky slibující jejich ozdravení. M zase zřejmě nenapadlo, že sedí vedle někoho, kdo myslí na své minulé zkušenosti a jen menší díl pozornosti věnuje přítomnému dění. Lišili jsme se ohledně svých představ o vztahu inscenace k životní realitě, což ovlivňovalo i naše napojení na jevy, na nichž jsme se shodli. Sdíleli jsme představu o podobě inscenace, tedy o tom, jaké tvůrčí záměry asi drží dílo pohromadě (např. uvažovat veřejně o hranici mezi zdravím a nemocí), jaké komunikační strategie umělec využívá k oslovování diváků (třeba neustálé balancování na hraně seriózního a parodického vystupování), a v neposlední řadě jsme sdíleli představu o výrazných estetických kvalitách díla (především jsme svorně konstatovali, že Dimichev dobře a neobvykle zpíval<sup>5</sup>).

Lze se ptát, jaký má vůbec smysl při takovém stavu věcí divadelní kritika, která vždy předpokládá, že umění lze alespoň do jisté míry obecně sdílet, a jakou povahu má tedy skutečnost, již pomáhá vytvářet. Spolu s Aristotelem se můžeme dohadovat, jestli se tento žánr blíží spíš „umění básnickému“ nebo „činnosti historikově“. Možná, že úkolem divadelního kritika „není podávat, co se skutečně stalo, nýbrž to, co by se stát mohlo a co je možné podle pravděpodobnosti a nutnosti“ (Aristoteles 1964, s. 44–45), anebo snad kritik tak jako historik (či novinář?) „vypráví, co se stalo“ (Aristoteles 1964, s. 45). Nelehká volba ... Obecně se snad dá říct, že existují dva druhy měřítek toho, „co se stalo“.

---

<sup>5</sup> Dimichevův výstup mohl dost dobře vzbudit v divácích pocit, že se celosvětové posedlosti bodrumským virálem vysmívá. Možná by stačilo nepřiměřeně zvýšit tón hlasu a vznikla by karikatura. Jemu se ovšem podařilo mezi interpretačními škatulkami prokličkovat a vyváznout vesměs nekategorizován, za což si zasloužil značné uznání i od tak nevstřícně naladěné divačky, jako jsem byla já.



Ten první se týká otázky, jaké byly *naše mentální obrazy*, tedy co jsme si představovali. V tomto ohledu se divácké zkušenosti často tak liší, že se divadelní kritika rozhodně podobá spíš „umění básnickému“. V *Divadelním slovníku* Patrice Pavise se píše, že podle historika B. Dorta nemá divadlo od druhé poloviny devatenáctého století „homogenní publikum či lépe publika, jasně odlišená podle divadelních žánrů, které se mu nabízejí. Od té doby už neexistuje žádná předběžná dohoda mezi diváky a divadelníky o stylu či smyslu představení“ (Pavis 2003, s. 198).

## **b. Vlivy univerzálních neurokognitivních vzorců**

Druhé měřítko toho, „co se stalo“ souvisí s kognitivními nebo neurokognitivními *mechanismy, které ovlivnily utváření mentálních představ*. Jejich působení jsem se pokusila postihnout v rámci svého textu (Etlíková 2017) pro časopis Svět a divadlo o inscenaci *Psí život* (Solce 2017. viz Příloha 1), která vypráví o delirickém umírání Karla Čapka během druhé světové války. Uvádím úryvek, z něhož je patrné, jak tvůrci spoléhali především na rychlé proměny diváckých představ, jejichž obsah bylo velmi obtížné uchovat v paměti:

„Loutkář a hudebník Matija Solce tvoří divadlo, z něhož se odchází ve večírkové náladě a s rozzářenou tváří. Zpětně však bývá těžké si vybavit, co vlastně zapůsobilo tak povzbudivě. Proto se asi o Solceho tvorbě příliš často nepíše. [...]

Několik mých předchozích setkání s Teatrem Matita mě fascinovalo tím, že se protagonista nepotřebuje skoro vůbec opírat o příběh a jeho hru stejně skoro bez výjimky publikum po celý průběh napjatě sleduje. Solce je schopen účinně „trápit“ i uvolnit mysl diváků tím, že poskytne jen omezené pole působnosti dovednostem, díky nimž se lze obvykle orientovat, jako je například sledování kauzálních souvislostí nebo porozumění kontextovým odkazům. V inscenacích *Happy Bones* a *Pulcinella*, které se mi v posledních letech nejvíc zaryly do paměti, byla jediným skutečně zřetelným tématem smrt. Ne jako tragická událost, nýbrž osudová nutnost, jíž je pošetilé se příliš bát. [...]

Řazení scén přináší zážitek podobný snovému dobrodružství, ve kterém je spící stále unášen na nová, nečekaná místa a nastolenou atmosféru může bez varování přehlušit nálada zcela odlišná. Poté, co připomínky nacistické doby v úvodu několikrát dolehnou v plné tíži, a Čapka se proto zmocní záchvat kašle, rozčeří tíseň několik tónů potají zahráných na harmoniku,

až do konce představení pečlivě skrývanou pod performerovým županem. Později Solce představí panenku – miminko bez hlavy – a dožaduje se za něj vysokým hláskem: „*Pappy, I wanna puppy!*“. Když pak k tělíčku připojí vlastní hlavu a skandování zesílí i zrytmizuje, vyvolá tato zcela nečekaná, a proto okouzující zvláštnost bouři smíchu. Když Solce v nestřežené chvíli zapne palcem u nohy i looper, nastane několik minut bujarého koncertu. Jindy vše probíhá opačně. Seznámení rodičů Dášeňky završuje šťastná scéna páření, která se nepatrnou změnou v rytmu kopulačních pohybů promění v průjezd vlaku do koncentračního tábora“ (Etlíková 2017, s. 40-41, celý text viz Příloha 1).

Co se mentálních obrazů týče, Solce pracuje s elementárními představami, které se co do intelektuálního přínosu velmi podobají těm, jež diváci buď měli anebo je alespoň znali už předtím, než začalo představení. Dokáže ale různě zpomalovat nebo naopak zrychlovat proces jejich vzniku a „žonglovat“ s nimi. Ač jsem nikdy během jeho představení neopustila oblast důvěrně známých zobecnění, mívala jsem často pocit ztráty pevné půdy pod nohama. Solceho divadlo proto považuji za ideální předmět zkoumání neurokognitivní a kognitivní psychologie aplikované na divadlo. I ty nejjednodušší mentální úkony se z pohledu této vědy, stejně jako v průběhu Solceho představení, odhalují ve své neuchopitelné složitosti. Za jeden z důkazů, proč tomu tak je, považuji skutečnost, že je často obtížné si při odchodu ze Solceho divadla vzpomenout, co vlastně zapůsobilo tak povzbudivě. Považuji to za indicii, že se jedná především o představení, které zapojuje nižší úroveň vědomí<sup>6</sup>, jež nemusí podléhat vědomé kontrole. Už na této úrovni se totiž zřejmě jedná o natolik komplikované procesy, že dokážou zaměstnat veškerou pozornost diváků. Pokud se s nimi důsledně pracuje, daří se mysl plně „přikovat“ ke sledování struktury právě probíhající divadelní události. Ve výsledku pak

---

<sup>6</sup> Samotný pojem „vědomí nižšího řádu“ se mi příčí jakožto člověku, který by se nerad vyvyšoval nad ostatní příslušníky živočišné říše. Ponechávám ho však kvůli terminologické přehlednosti a také z respektu k odborným termínům psychologicky zaměřené literatury.

dochází k částečnému zablokování schopnosti diváků sledovat kauzální vztahy, pozastavovat se nad vlastními asociacemi nebo se vyžívat v tíživých tématech (v případě *Psího života* to byla smrt).

To, že si aktivita dokonce i takto omezeného vědomí žádá obrovský energetický vklad v podobě velkého množství kognitivních úkonů, ukazují na nekonečném množství praktických příkladů američtí psychologové Gilles Fauconnier a Mark Turner ve své knize *The Way We Think* (Jak přemýšlíme, 2003). Lidský mozek dokáže podle rozšířené teorie, na niž se tito vědci také odvolávají, chránit vědomí před přehlcením a paralýzou, které by nejspíš následovaly poté, co by člověk nahlédl v celé komplexitě všechny automatické činnosti, jež běžně s lehkostí vykonává. Výmluvná je tato pasáž z úvodu:

„Na jevy, o nichž dříve nikoho nenapadlo, že by mohly představovat problém, začalo být pohlíženo jako na kruciální, extrémně obtížné otázky kognitivní neurovědy. Co by mohlo být snadnějšího než rozeznat strom jakožto strom? A přesto, když se ponoříme do literatury o kognitivní neurovědě, zjistíme, že tento druh pochopení spadá pod ‚konceptuální kategorizace‘, jež patří mezi problémy vyššího řádu, dokonce ještě vyššího, než už sám o sobě komplikovaný úkon zvaný ‚percepční kategorizace‘. Snadnějším příkladem by zřejmě bylo prosté rozpoznání nějakého jevu, třeba když pohlédneme na hrnek kávy a vnímáme ho. Neurověda odhalila, že různé vlastnosti – barva hrnku, jeho okraj, umístění ouška, vůně kávy, textura povrchu hrnku, hranice mezi kávou a hrnkem, chuť kávy (...) – uchopuje a zpracovává lidský mozek v anatomicky odlišných oblastech: neexistuje místo, kde by se vjemy spojovaly. Jak je možné, že se šálek kávy, na vědomé úrovni tak očividně jediná věc, jeví z pohledu neurovědčů na nevědomé úrovni jako tolik různých operací?“<sup>7</sup> (Fauconnier a Turner 2003, s. 7,8).

---

<sup>7</sup> Originální znění: „Phenomena that were once not even perceived as problems at all have come to be regarded as central, extremely difficult questions in cognitive

Autoři této pasáže pohlíží na lidské kognitivní schopnosti podobným způsobem jako pohlíží i současní kognitivní etologové (např. Ackerman 2018, Čadková 2015) na ostatní živočišné druhy. Kognitivně psychologický přístup jim dovoluje podávat důkazy, že zvířecí utváření představ o světě není na této konkrétní úrovni o nic méně složité než to lidské a často obnáší i vědomé kognitivní úkony.

Organicky přijmout tuto perspektivu představuje pro divadelní kritiku velkou výzvu, protože se od svých počátků v podobě francouzských pamfletů ze sedmnáctého století pojila se s představou společenské diskuse. V jejím genetickém kódu je zapsán sklon neopouštět oblast vytvořenou vědomím vyššího řádu, zatímco poznání, že ani na jejím úplném okraji člověk nezůstává bezbranně nahý, se v kontextu divadelní kritiky objevuje relativně nově. Čímž rozhodně nechci říct, že by si divadelní kritici tuto skutečnost neuvědomovali a v textech ji nezohledňovali. Nicméně divadelní kritika má ve zvyku umisťovat do centra pozornosti složité myšlenkové úkony jako rozbory dramát, významových struktur a společenské, psychologické či politické teorie, které jsou doménou vědomí vyššího řádu. To, co se během představení děje na nižších úrovních vědomí, bývá zmiňováno jen pro kontext. Je to logické, protože divadelní kritika je činnost zrozená v období klasicismu, kdy si evropští myslitelé novým způsobem uvědomovali kontinuitu dějin vlastní kultury a na významu stále více získávala idea kulturního vývoje.

---

neuroscience. What could be simpler than recognizing that tree is a tree? Yet when we look at works in cognitive neuroscience, we find this recognition problem listed under 'conceptual categorization', already regarded as a higher-order problem, beyond the already difficult feat of 'perceptual categorization'. Apparently simpler still would be the simple recognition of a single entity, as when we look at a cup of coffee and perceive the cup of coffee. As neuroscience has shown, the many aspects of the cup of coffee – the color of the cup, the shape of the opening, the topology of the handle, the smell of the coffee, the texture of the surface of the cup, the dividing line between the coffee and the cup, the taste of the coffee (...) – are apprehended and processed differently in anatomically different locations, and there is no single site in the brain where these various apprehensions are brought together. How can the coffee cup, so obviously a single thing for us at the conscious level, be so many different things and operations for the neuroscientist looking at the unconscious level?"

Výše jsem se pokoušela prostřednictvím vlastní reflexe tvorby Matiji Solceho ukázat, že i divadelní kritika může reflektovat divadlo, které se zaměřuje téměř výlučně na nižší úroveň vědomí, a přesto divákům umožňuje bohatý divadelní zážitek a snad jim také dodává energii ke složitějším úvahám nad tím, co prožili. Za takových okolností přicházejí ke slovu myšlenky spjaté se zkušenostním obratem v humanitních vědách nebo s neurokognitivní psychologií vztaženou na divadlo. Kapitulu zakončím příkladem zvoleným z oblasti neformální reflexe konvenčnějšího divadelního žánru, kde může divák také prožívat divadelnost především skrze vývojově starší kognitivní schopnosti. Jedná se o popis divácké fascinace herečky Ivany Uhlířové, s níž se svěřila v rozhovoru pro DN:

„Já v prvním ročníku [na Ostravské konzervatoři, pozn. B.E.] byla pouze na dvou inscenacích – Plešaté zpěvačce v Divadle Petra Bezruče a na Cestě dlouhého dne do noci v Národním divadle moravskoslezském. Zato jsem chodila na každé jejich uvedení. Obě režíroval Josef Janík, což ale pro mne nebylo důležité a ani jsem si to neuvědomovala. V těch inscenacích bylo cosi zvláštního, co mne přitahovalo. Nezapomenu, jak na jednom představení Cesty herec, který stál na stole a šrouboval žárovku, zjistil, že se tomu stolu zlomila noha. Aby tu scénu nezkazil, nepřestával šroubovat a současně jedním okem sledoval tu prasklou nohu. To mě naprosto fascinovalo. To je pro mě divadlo. Dodnes. Zvládnout daný úkol a současně vnímat nalomenou nohu stolu“ (Hulec 2011a, s. 9).

Popsat kouzlo takového zážitku tak, aby i ostatní pochopili jeho sílu, však není vůbec snadné. Mým snem je přispět touto disertací k tomu, aby čtenáři lépe ocenili význam racionálně těžko uchopitelných divadelních zážitků. Aby se zprostředkování smyslu kritikům dařilo lépe, než jak to dopadlo mezi Uhlířovou a jejím pedagogem z ostravské konzervatoře. Když se ho zeptali, co jeho studentka říkala o Janíkových inscenacích,

odpověděl prý jen: „Nic... Nejvíc se jí líbilo, jak se zlomila noha u stolu“  
(Hulec 2011a, s. 9).

### **3) Krize české divadelní kritiky**

Na úvod této kapitoly je třeba upozornit, že slovo „krize“ chápu jeho v ambivalentním významu jako náročný, vysilující, ale nutný a potřebný stav, který může plodit stejně tak křečovitě výkřiky jako cenné a hluboké myšlenky. Budu-li citovat text nějaké kritičky či kritika jakožto projev krize českého psaní o divadle, nikdy to neudělám se záměrem ukázat, že se nechal semlít dobou a podal špatný výkon. Na druhou stranu tvrzení, že v prostředí české divadelní kritiky něco není v pořádku a že se nachází v krizi, považuji za neoddiskutovatelný fakt. Jako jeden z přímých důkazů chápu očividnou skutečnost, že má tento obor v současné společnosti na úrovni široké i umělecké veřejnosti tak málo prestiže. Kdyby divadelní kritika nebyla v krizi, nejspíš bych do této profese nevstupovala s pocitem, že mě někdo proti mé vůli ocejšoval hodně hanlivým znamením. Kdyby nebyla v krizi, nejspíš by měli její adepti sny o tom, na jakou pozici by se rádi, když budou dobří, časem dostali. Já jsem do praxe s ničím takovým nevstupovala a pokud vím, velmi podobně na tom byli i ostatní mí spolužáci a spolužačky. Některá periodika jsou člověku bližší než jiná, některé kritiky považuje za inspirativnější a chytřejší než jiné. Na odborné úrovni však chybí výrazná pozice, která by ovlivňovala názory bez ohledu na odlišné naturely, oborové vzdělání a společenské postoje svých čtenářů, na úrovni široké veřejnosti oproti tomu chybí obecně zájem číst divadelní kritiky.

Nepřímým důkazem krize této oblasti je systematické omezování prostoru pro reflexi divadelní tvorby v rámci českých celostátních deníků z důvodu její nízké čtenosti, o níž ještě bude v tomto textu řeč podložená konkrétními příklady. Jako další doklad může sloužit klesající počet lidí ochotných si zaplatit za odborný divadelně-kritický časopis, což také ještě v následujících podkapitolách lépe doplním věcnými argumenty. Jedná se o krizi, protože divadelní kritika se přece nepíše do šuplíku a nemůže čekat na příznivější dobu, kdy ji čtenáři teprve docení. Posametový sestup



české divadelní kritiky z intelektuálního piedestalu soustavně popisovala ve svých metakritických článcích pro časopis *Revolver Revue* Terezie Pokorná, jejíž články si lze přečíst například v komponovaném výboru *Kritické chvíle* (Pokorná 2015a). Leitmotivem jejích pozorování je ochota divadelních kritiků zviditelnit se díky populárním médiím jako jsou televizní diskusní pořady nebo lifestyle časopisy na křídovém papíře, kde se v lepších případech sklouzává k ujasňování faktů, které by podle autorky měly být vysokoškolsky vzdělanému člověku samozřejmé (např. Pokorná 2015b), v těch horších už podle ní o věcnost nejde vůbec (Pokorná 2015c).

Další indicií, z níž soudím, že panuje krize divadelní kritiky, jsou záznamy z debat o divadelní kritice jako byla například *Kolize, krize, kritika* (SČDK 2018) pořádaná Sdružením českých divadelních kritiků a časopisem SAD. Její účastníci z řad divadelních praktiků se jednohlasně shodli na tom, že české divadelní kritice cosi podstatného schází. Jejich názory i obsahem jiných podobně laděných debat se budu v rámci této disertace podrobněji zabývat později. Obecně bych svůj postoj shrnula jako tezi, že česká divadelní kritika je v krizi, protože se z jakýchsi komplexních důvodů nachází mimo intenzivní a důstojný kontakt se širokou i uměleckou veřejností.

O krizi divadelní kritiky v kontextu priorit široké české společnosti vypovídá i to, že je prakticky nemožné, aby divadelní kritik uživil pouhým psáním rodinu. To je dáno krizí postavení kultury v rámci české společnosti obecně, která se projevuje mimo jiné trendem nechávat pracovníky kulturního sektoru mimo zaměstnanecký poměr. Průzkum následků, které pandemie covidu-19 zanechává na kulturním sektoru, mimo jiné ukázal, jak uvedla v rozhovoru pro DN ředitelka Institutu umění – Divadelního ústavu Pavla Petrová, že 70 % kulturních pracovníků pracuje mimo zaměstnanecký poměr (Soprová 2020, s. 2). O tom, že divadelní kritici nejsou žádnou výjimkou, svědčila například má nedávná

zkušenost z neformální online debaty pořádané na 23. listopadu 2020 (Bartoš a kol. 2020) časopisem Taneční aktuality, kde se velká část diskutujících kritiček mimo jiné shodovala, že se smířily s tím, že své články píšou ve volném čase při jiném povolání nebo v důchodu.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Měla jsem to štěstí, že si až doposud mohla dovolit se i mimo zaměstnanecký poměr chovat, jako by byla divadelní kritika můj hlavní zdroj příjmů, tj. vyplňovala jsem touto činností minimálně osm hodin z pěti dnů v týdnu. Méně času na práci by se neslučovalo s mými představami o podmínkách, za nichž ještě má cenu se této práci věnovat.

### **a. Krize západní reflexe umění (pár rysů)**

Krize české divadelní kritiky je také součástí obecné krize západní umělecké kritiky jako takové, proto se na téma nejdříve podívejme obecněji, mezinárodněji a v širším historickém kontextu. Australský odborník na irskou literaturu Rónán McDonald konstatuje ve své knize *The Death of the Critic* (Smrt kritika, 2007), že v anglofonním světě byla postava veřejného kritika umění zabita, když se část autorů stáhla do akademického světa a ztratila kontakt s veřejností, zatímco v celostátních denících se začalo psát specifickým novinářským stylem. Tento rozkol dosáhl podle McDonalda (McDonald 2007, s. 98–100) svého vrcholu pod vlivem tatcherovské ideologie, která po umění i obecně po vzdělání požadovala, aby prokázalo svou hodnotu na trhu. Jeho počátky však autor vidí už v momentu, kdy začali akademici pohlížet na umění z perspektivy exaktních věd jako na cosi, co se zakládá na biologických principech, na cosi spojeného s hluboce zakořeněnými rytmy přírody a civilizace. To se prý přihodilo už v roce 1957 v knize kanadského kritika umění a duchovního Northropa Frye *Anatomie kritiky* (2003). Ač se tento autor ve svém *Polemickém úvodu* ke knize explicitně vymezuje proti názoru, že by se měl umělecký kritik opírat o koncepci jiného oboru humanitního bádání o kultuře, než je čistá literární kritika jako taková (třeba o sociologii nebo o politickou ideologii), přesto Frye podle McDonalda ve své knize podrobuje literaturu zákonitostem přejatým spíš z oblasti exaktních věd. Ve snaze podat synoptický pohled na tento druh umění ho téměř taxonomicky třídí například podle modů fikce (tragické, komické a tematické) nebo podle různých typů archetypálního významu (apokalyptická, démonická nebo analogická obraznost, mythos jara, léta, podzimu a zimy atd.). McDonald dokládá Fryeův vědecký přístup k umění následující citací z *Polemického úvodu*:

„Každý, kdo se studiem literatury vážně zabýval, ví, že je při něm nutno postupovat stejně konzistentně a progresivně jako při studiu přírodních

věd. Učí se uvažovat stejným způsobem a nabývá i podobného dojmu celistvosti studovaného předmětu<sup>9</sup> (Frye 2003, s. 26).

Podle McDonalda těmito slovy Frye vlastně literaturu násilně vytrhává z autonomního společenství různorodých vzájemně provázaných humanitních věd, a naopak ji ve svém pojetí činí závislou na zákonitostech přírodních věd (Frye 2007, s. 99):

„Kulturní kořeny literatury mají pro Frye výrazně dekontextualizovaný charakter. Jeho zájem o literární archetypy postrádá široké vazby na společenskou a historickou zkušenost. S literární historií zachází jako s uzavřeným textem a zaměřuje se na jeho ahistorické zákonitosti a vzorce<sup>10</sup> (Frye 2007, s. 99).

Posuneme-li se o několik desetiletí v historii blíž do současnosti, téma normativních pohledů na humanitní vědy, které kladou na vědy o člověku stejná kritéria jako na ty exaktní, se stává v oblasti bádání o kultuře všudypřítomné. Výkonnost vědců se měří množstvím publikovaných a citovaných článků, počtů účastí na mezinárodních setkáních a navázaných mezinárodních spolupracích třeba tak, jak je studenti a pedagogové humanitních oborů i v českém prostředí vyplňují do Rejstříku informací o výsledcích a do Registru uměleckých výkonů. O společnosti, která se pokouší takto měřit kulturu, píše současný rakouský filozof Konrad Paul Liessmann skepticky a ironicky jako o „společnosti vědění“, která v důsledku zexaktnělého smýšlení o kultuře ztrácí syntetizující sílu a za vědění považuje převážně fakta vytržená z kontextu jejich historického nebo prostě jen prožívaného významu (Liessmann 2008, s. 10). Krizi

---

<sup>9</sup> Originální znění: „Everyone who has seriously studied literature knows that the mental process involved is as coherent and progressive as the study of science. A precisely similar training of the mind takes place, and a similar sense of unity of the subject is built up.“

<sup>10</sup> Originální znění: „But Frye’s is a distinctly de-contextualised sort of rootedness, his concern with literary archetypes shorn of excessive connection to social and historical experience. Literary history is treated itself like a self-contained text, with its own ahistorical laws and patterns.“

humanitních věd popsal Liessmann v knize *Teorie nevzdělanosti* (Liessmann 2006). Zvyk vytrhávat znalosti o západní kultuře ze souvislostí dospěl podle něho až do bodu, kde se obnažuje „podřízenost vědění parametrům kapitalistické ekonomiky, která je vědění přátelsky nakloněna jen tehdy, je-li možné vědění bezprostředně zhodnotit nebo když alespoň nezvyšuje náklady“ (Liessmann 2008, s. 36). Liessmann konstatuje, že státní vzdělávací zařízení a výzkumné ústavy musejí v těchto desetiletích odolávat obrovskému tlaku na potlačení individuálního přístupu. Své rozhořčení formuluje expresivně:

„Hlavně nemyslet vlastní hlavou — jako by tohle byl tajný program dnešního vzdělávání. Kdo není ochoten jednat týmově a v sítích a flexibilně se přizpůsobit všemu, co se vyžaduje — mimochodem lidé nic nevyžadují, vždycky je to jen trh, globalizace nebo rovnou budoucnost —, už nemá šanci dostát nárokům společnosti vědění. Ne různé vlastnosti nebo schopnosti samy o sobě, ale distance od ducha dokumentuje jejich nevzdělanost. Káže-li někdo neustále o propojení do sítí, aniž by ho napadlo, že tak vyvíjí velký tlak na konformitu, poslouchá zřejmě diktát doby, ne však alespoň zpola suverénní rozum.“ (Liessmann 2008, s. 50-51)

To, co Liessmann v tomto úryvku nazývá s použitím fenomenologické terminologie „distancí od ducha“ (2008, s. 50), lze snad pro ne-fenomenology přeformulovat jako rezignaci na to, aby studenti a vědci humanitních oborů nechávali vědění pronikat až hluboko do svého osobního způsobu prožívání, mísili je se svými právě prožívanými životními zkušenostmi a poté je takto obohacené o subjektivní perspektivu navraceli veřejnému kulturnímu životu. Jen takto zpracované vědomosti mají syntetizující sílu, tj. potenciál vytvářet veřejně sdílitelné představy. Fakt, že se na tento leckdy zdlouhavý, meandrující a nevypočitatelný proces neklade důraz, ba bývá při oficiálním vykazování autorské aktivity na překážku (může myšlení zpomalovat), má podle mého názoru za

následek odcizení humanitních věd od veřejného života. Ty se stávají pouhým intelektuálním cvičením, které zavání poměřováním výkonů „na sílu“, ješitností a povýšeností. A to může „lajckou“, vypůjčíme-li si neadekvátní vědeckou terminologii, veřejnost děsit a vyvolávat v ní obranné postoje. Uměleckou kritiku jakožto žánr tradičně předurčený pro komunikaci s veřejností zasahuje tento stav věcí z první ruky.

Mám za to, že se umělci kritici a teoretici mohou snažit své odcizení od veřejného života reflektovat sebepoctivěji, ale nebude jim to k ničemu, dokud se nepodaří objevit způsob, jak by mohlo umění spolu s veřejností dospět ke společnému prožívání každodenní skutečnosti. McDonald popisuje selhání, které se humanitním vědám přihodilo v okamžiku, kdy se pokusily svůj kontakt s každodenní realitou veřejnosti vyřešit racionální, teoretickou a filozofickou cestou. Když se v šedesátých letech začalo v akademických kruzích mluvit o západní verzi strukturalismu, vyvolávalo to podle McDonalda příliš intelektuální dojem na to, aby debata zaujala širší veřejnost. Měl zřejmě na mysli přístup, jaký svou knihou *Mytologie* nastolil Roland Barthes (2004), když se pustil do zábavných sémiologických analýz každodenních jevů konzumně nastavené společnosti jako jsou popularita striptýzu nebo pracích prášků a detergentů. Zábavné bezesporu jsou, ale jak pro koho. Vybavuji si, jak jsem se sama s touto knihou setkala v prvním ročníku vysoké školy. Bojovala jsem s každým řádkem a ty, kdo mi tvrdili, že se jedná o čtivou knihu, jsem považovala za pokrytce. Na podobném principu, kdy musí čtenář vyvinout nemalé úsilí, aby porozuměl a nepřipadal si hloupě, působí i kulturní studia. Jejich zkoumání obecných vzorců se většinou „běžných“ čtenářů (tj. těch, kteří neabsolvovali vysokoškolské studium humanitních věd) jeví příliš abstraktně. To je přitom paradox, protože kulturní studia se pokoušejí uměleckou i obecně „myslitelskou“ tvorbu demokratizovat, když poukazují na fakt, že komplexní díla vždy vyrůstají z každodenní reality dané kultury a jejich podobu tedy nepřímo ovlivňuje každý její člen

během jakékoliv činnosti. McDonald charakterizuje kulturní studia ironizujícím tónem:

„Pod vlivem kulturních studií se všechny umělecké formy, ať už vysoké nebo nízké, zploštily do systému kulturních znaků. Kulturní studia často neberou v úvahu rozdíl mezi tvorbou a jakoukoliv jinou formou společenské činnosti, mezi kulturou jako ‚tvoření‘ a kulturou jako ‚činností‘, mezi produkcí a konzumací. Jejich zaujetí pro sociologii spočívá v tom, že točení filmu nebo psaní knihy si v podstatě nezaslouží kritiku nebo analýzu o nic víc než chození do divadla nebo do čtenářského kroužku. [...] Sexuální, rasové, národní identity a sociální role jsou všechny ‚zkonstruované‘ nebo ‚performované‘ v rámci kultury, která právě panuje. Neměli bychom považovat jednotlivé artefakty jako jsou romány nebo hry za něco, co vytvořil jedinec nebo nějaká samostatná skupina“<sup>11</sup> (McDonald 2007, s. 132–133).

Chce-li člověk využívat poznatky kulturních studií, musí si osvojit jejich koncept a skrze něj se jako přes brýle dívat na svět, který ho obklopuje v každodenní realitě. Sám pak může takto sledovat, jak aktivně „tvoří“ svou každodenní realitu, nebo sleduje, jak ji „tvoří“ jiní. To může podle mého názoru přinášet úlevný nadhled nad kulturou, s jejímž vývojem člověk nesouhlasí, a především posilovat jeho povědomí o vzorcích, které nevědomě ovlivňují jeho společenské návyky. Žádá si to však velké volní nasazení a vědomou ochotu „chladnou cestou“ změnit svůj dosavadní způsob přemýšlení, dobrovolně rozbít své sentimentální iluze a pohodlné mentální návyky. Zavání to jakousi duševní posilovnou, což tento způsob

---

<sup>11</sup> Originální znění: „In the hands of cultural studies all artforms, high and low, become flattened into systems of cultural signs. Cultural studies often overrides distinctions between creativity and any other form of social practice, between culture as ‘making’ and culture as ‘doing’, between production and consumption. Its sociological preoccupations mean that making a film or writing a book are no more intrinsically deserving of critique or analysis than going to the cinema or the reading group. [...] Sexual, racial, national identities and social roles are all ‘constructed’ or ‘performed’ within the prevailing culture. We should not consider individual artefacts, like novels or plays, as being created by any individual or even discrete group.“

kulturního působení na společnost předurčuje k nepopularitě stejně jako předpovídá nezdar snaze kulturních studií své názory objektivizovat ve veřejném mínění.

Umělecká kritika bývá také i v jiných kontextech stále častěji vyzývána k reflexi vlastních evropských kořenů a také k nahlédnutí a snad i přehodnocení elitní pozice, kterou se ze setrvačnosti a mnohdy nevědomky stále pokouší zaujímat v kontextu ostatních světových kultur. Stále častěji připomíná prostý fakt, že umění není koncept, pro nějž by měly všechny kultury stejné nebo nezbytně vůbec nějaké pochopení. Pomineme-li oprávněné rozhořčení, které u kolonizovaných národů dodnes vyvolává skutečnost, že se náboženské objekty nacházejí v muzeích bývalých kolonizátorů (např. Euronews 2018), protichůdné emoce vzbuzuje také idea západního umění sama o sobě a hierarchie, které nabízí. Obzvláště umění dvacátého století, jehož pochopení extrémně mnoho závisí na kontextu historického vývoje, může vzbuzovat dojem, že se západní umělci pokoušejí vytvořit ezoterický jazyk a povýšit evropský způsob myšlení nad ty ostatní. Například haitský teoretik umění Germain Bazin si jménem umění potomků afrických otroků stěžuje na hluboce zakořeněný evropský přezíravý vztah k jejich řemeslným dovednostem. Myslím si sice, že jeho tvrzení rozhodně nemá tak obecnou platnost, jakou mu tento mluvčí přisuzuje, na druhou stranu je však tento postoj plně pochopitelný. Zaujímá ho příslušník kultury, v níž dodnes hraje významnou roli náboženství vúdú, které nakládá s představou myšlenkové transcendence hmotné skutečnosti úplně odlišným způsobem než ta západní. Bazin mezi řádky naznačuje podezření, že by haitský přístup k umění v očích milovníků evropského vysokého umění neobstál jako dostatečně vytríbený:

„V renesanční Itálii bylo třeba, aby umění určitým způsobem opustilo svůj užitný rozměr a stalo se intelektuální teorií. Umělci, malíři, sochaři či



architekti považovali řemeslné kořeny svých oborů za cosi urážlivého a hledali argumenty, díky nimž by je mohli zařadit mezi svobodná umění.

Malíř musí zvítězit nad každou přizemností. Svobodná umění geometrie a matematika, kterých využívali da Vinci a Alberti, aby se osvobodili od řemeslných povolání, byly také odmítnuty jakožto pouhé pomocné nástroje. Umělec se musí nacházet ve stavu absolutní svobody, nenechat se svázat žádným pravidlem, žádným imperativem, ani formálním, aby dosáhl „Idey“. Podobá se to stavu milosti, který je na něm vyžadován a on si musí mysticky zastřít smysly či duši, aby ho navštívila tvůrčí inspirace<sup>12</sup> (Bazin, 1978).

Jinou naléhavou připomínkou pouhé lokální povahy západního umění je například existencialistický román *Kosala* (Kokon 1963) indického spisovatele Bhalchandra Vanaji Nemade, který pojednává o osudu mladého a nadšeného studenta literatury Pandurang Sangvika. Přestože se se zápletem ponoří do studií evropské literární tradice a velmi aktivně se zapojí do univerzitního života, brzy zjišťuje, že mu jeho hluboké průniky do studované látky nejsou v indickém prostředí k ničemu užitečné, a to dokonce ani v případě, že se příkladně řídí podle hodnot jako je vůle, soucítit a poctivě pracovat, jež z počátku svých studií pokládá nejen za evropský ideál kultivovaného životního stylu, ale také za prostředek, jehož osvojení samo o sobě postačí k dosažení vnitřně naplňujícího a plodného života. Příběh končí situací, kdy se tento duševně vyhořelý „anti-hrdina“

---

<sup>12</sup> Originální znění: „Il faudra que dans l'Italie de la Renaissance l'art sorte, d'une certaine manière, du stade opératif, et devienne une spéculation intellectuelle, pour que les artistes, peintres, sculpteurs ou architectes trouvent injurieux leur rattachement aux métiers et accumulent les raisons d'être assimilés aux arts libéraux.

Aucune considération matérielle ne doit en effet tourmenter le peintre. La géométrie, la mathématique, qui sont pourtant arts libéraux, et dont Vinci et Alberti se réclamaient pour se déclarer affranchis des arts mécaniques, voilà qu'elles sont rejetées elles-mêmes comme des servitudes. L'artiste doit se trouver dans un état de liberté absolue, n'être contraint par aucune règle, aucun impératif, ni technique, ni même formel, afin d'accueillir « l'Idée ». C'est une sorte d'état de grâce qui est exigé de lui, et il doit, tel un mystique, faire en lui la nuit des sens, sinon celle de l'esprit, pour recevoir l'inspiration créatrice.”

nachází v letargii opět v rodné vesnici, a to s mnohem horším společenským postavením, než měl před započítím studií.

Uměleckou kritiku v tomto kontextu ovlivňuje tzv. antropologická revoluce odmítající představu vývojového vrcholu nebo centrálního významu některé kultury, která však nese svá úskalí. Český sociolog Miloslav Petrusek relativizoval ochotu západní kultury rezignovat na svůj vlastní univerzalismus a na ideu pokroku tím, že připomenul názor sociologa, antropologa a filozofa Helmuta Plessnera, že:

„právě díky rezignaci na absolutní fundament a díky civilizační toleranci evropská kultura dokládá, že je vlastně kulturou zvláštní, specifickou, která ostatní převyšuje. Nikoliv již univerzální rozum, ale radikální relativismus přináší evropské kultuře záchranu a garantuje její převahu. Jinými slovy – Evropa vítězí tím, že abdikuje“ (Krasnodebski, 1996, s. 76 podle Petrusek, 2004, s. 27).

Ať už se jedná o jistý alibismus nebo o upřímnou touhu po sebereflexi, idea výlučnosti západní kultury se stala tabu a spolu s ní logicky také poslední zbytky romantizované představy umělce jako kohosi s výlučnými schopnostmi, téměř se smyslem navíc. Západní umělečtí kritici se nacházejí v komplikované situaci, kdy západní kultura podrobuje sebe samu reflexi a pravděpodobně se při vši snaze o velkorysost vůči ostatním kulturám dopouští i nového sebeklamu. K tomu se navíc přidávají i tlaky ze strany velké části konzervativních nejen evropských politiků, kteří jakékoliv pokusy o přehodnocování jdoucí ruku v ruce s antropologickou revolucí napadají a zesměšňují ve snaze takto získat popularitu v řadách široké veřejnosti, již nedokázaly oslovit intelektuální koncepty typu západních kulturních studií. To může mít za vedlejší účinek situaci, kdy uměleckým kritikům schází síla se jakkoliv kriticky postavit k sebeklamu souvisejícím s antropologickou revolucí, protože musejí vynakládat příliš

energie na to, aby vůbec ubránili právo na veřejné formulování svých postojů jako takových.

## **b. Krize deníkové divadelní kritiky**

Divadelní kritici po celém světě si stále častěji stýskají, že se deníky ovlivňující veřejné mínění staví k jejich psaní o divadle nepřátelsky. V celostátních denících ubývá prostoru pro kulturu a přibývá ho na internetu – na platformách, kam se proklikají jen skutečně zapálení zájemci. Britská divadelní kritička a blogerka Megan Vaughan, která mezi lety 2008 a 2016 tvořila populární a i etablovanými deníkovými kritiky respektovaný blog *Synonyms for Churlish* (Synonyma pro nezdvořáctví), zformulovala svůj názor na příčiny tohoto procesu v anglosaském prostředí (Velké Británii, USA a Austrálii) v rámci své disertační práce:

„Divadelní kritika začala mizet z mainstreamových médií poté, co deníky nejprve volně zpřístupnily veškerý svůj obsah na internetu a získaly přístup k jasným a spolehlivým údajům o tom, jaké části jejich stránek mají vysokou čtenost. V neposlední řadě si uvědomily, že jejich pokrytí divadelního dění nemá u čtenářů příliš velkou oblibu. Divadlo ostatně zajímá jen omezenou skupinu lidí a jeho návštěvnost limitují finanční, geografické a kulturní bariéry“<sup>13</sup> (Vaughan 2020, s. 10).

Stav britské deníkové kritiky shrnuje na svém blogu také odborník na dramaturgii New Writing Aleks Sierz. Krize se podle jeho názoru začala nenápadně rozvíjet v devadesátých letech a zcela otevřenou se stala v září 2013, kdy deník *Independent on Sunday* vyhodil všechny své umělecké kritiky a odstartoval tak širší trend takovýchto opatření (Sierz 2020). V květnu roku 2018 dostihly tyto tendence dokonce i levicový deník *The Guardian*, kdy ho kvůli finančním škrtkům opustila Lyn Gardner, která zde předtím působila třicet let.

---

<sup>13</sup> Originální znění: „Theatre criticism is disappearing from the mainstream press because when the newspapers, who had initially put all their content online for free, could see clear and transparent data on which parts of their sites people were reading, they realized that their theatre coverage had never been that appealing to begin with. Theatre is, after all, a niche interest with significant financial, geographic and cultural barriers to attendance.“

Deníková divadelní kritika nemá na různých ustláno ani například v nám blízkém slovenském prostředí. Divadelní kritička Martina Mašlárová publikovala v diplomové práci o vývoji slovenské divadelní kritiky po Sametové revoluci rozhovor s Vladimírem Štefkem, představitelem té generace, která se etablovala ještě za socialismu a zažila tedy přechod státních médií do soukromého vlastnictví. Ten zdůrazňuje, že divadelní kritika má ještě těžší postavení než reflexe ostatních druhů umění:

„Když si vezmete například nějaké noviny, které se pokládají za seriózní a schopné utvářet veřejné mínění a udělali byste si statistiku, kolik prostoru se věnuje pop music, kolik filmu a kolik se věnuje divadlu, tak z toho divadlo vyjde jako nejchudší Popelka. Přístup je takový – to vidí v Nitře, to vidí v Bratislavě, tak proč o tom psát pro čtenáře ve Stropkově“<sup>14</sup> (Mašlárová 2014, s. 93).

V zemích jižní Evropy je situace ještě vážnější. Například v Itálii se od konce osmdesátých let začal smršťovat prostor pro divadelní kritiku v celostátních denících, a proto vznikl silný tlak na způsob uvažování o tomto umění. Popisuje ho italská divadelní vědkyně Margerita Laera ve sborníku *Theatre Criticism: Changing Landscapes* (Divadelní kritika: Proměny krajiny 2016) o současných podobách divadelní kritiky v různých zemích, vydaném v prestižním nakladatelství Bloomsbury:

„Místo toho, aby se kritici aktivně a otevřeně snažili prosadit jisté přístupy k divadlu oproti jiným na základě svých politických nebo ideologických přesvědčení, začali ti, kdo se ještě mohou v této krizi nazývat divadelními kritiky, bránit divadlo jako takové, to experimentální i klasické, před

---

<sup>14</sup> Originální znění: „Ak si vezmete napríklad aj nejaké noviny, ktoré sa pokladajú za mienkotvorné a seriózne a urobili by ste si štatistiku, koľko priestoru sa tam venuje pop music, koľko filmu a koľko sa venuje divadlu, tak z toho divadlo vyjde ako najchudobnejšia Popoluška. Prístup je taký – to vidia v Nitre, to vidia v Bratislave, načo budeme o tom písať aj pre čitateľa v Stropkove.“

vzrůstající dominancí televize jakožto média masové komunikace v Itálii“<sup>15</sup> (Laera 2016, s. 107).

Ve stejném sborníku v podobném duchu svědčí také řecký kritik a divadelní historik Savas Patsalidis. Píše, že mu deníky, kam pravidelně přispívá, učinily během dluhové krize „výhodnou“ nabídku: že v nich může dál publikovat bez nároku na honorář, nebo úplně odejít (2016, s. 79). Patsalidis na své pozici redaktora raději zůstal, protože se na obzoru nerýsovala žádná přijatelnější alternativa.

Všednodenní kontext české deníkové divadelní reflexe popisuje v rozhovoru se Zuzanou Plecitou Marie Reslová:

„Podmínky kmenových redaktorů se od devadesátých let hodně změnily. Je málo času a velký tlak na rychlost a výkon. V porovnání s roky 1995-1996, kdy jsem pracovala v kulturní redakci Lidových novin, se dnešní podmínky mých kolegů z Hospodářských novin zásadně liší. V Lidových novinách bylo devět stálých odborných redaktorů a šéf rubriky, tajemnice redakce a dva editoři. Jednalo se pouze o tištěné noviny, které měly čtyři strany sobotní kulturní přílohy. Dnes v HN musí tři kmenoví redaktoři stihnout kromě tištěné kulturní stránky plnit i rubriku kultura na webech ihned.cz a aktualne.cz. A spolupráce s externisty je navíc tvrdě omezená finančním limitem, který má redakce k dispozici, takže většinu práce, včetně editování, musí udělat sami“ (Plecitá 2018, s. 70–71).

Markantně ubylo pocitu, že reflexi divadla vnímá česká veřejnost jako činnost hodnou jejího zájmu. Redaktoři navíc pracují v silně stresujících podmínkách a mají málo příležitostí se vyvíjet. Plecitá v rámci své

---

<sup>15</sup> Originální znění: „Rather than actively and declaredly trying to legitimize certain kinds of theatre over others on the basis of their political or ideological allegiances, those who could still call themselves theatre critics despite this crisis began to defend theatre as a whole, both experimental and classical, perhaps against the growing predominance of television as a medium of mass communication in Italy.“

bakalářské práce zpovídala také kmenového redaktora Mladé Fronty Dnes Tomáše Šťastku. Ten jí v únoru 2018 vysvětlil míru časového presu, který denně zažívá:

„Mimo Prahu se v podstatě nedostanu. Krom rodinných důvodů svou roli hraje i to, že musíme být v redakci každý den, abychom vedle náplně novin stihli pokrýt i aktuální dění na web. Protože pocházím z Českých Budějovic, snažím se příležitostně mapovat alespoň jihočeské inscenace“ (Plecitá 2018, s. 27–28).

Šťastka se svěřil také s tím, že mu schází čas i prostor pro reflexi veřejností méně sledovaných inscenací: „Většinou dostávám více prostoru například v případě premiér muzikálů nebo premiéry na nějaké populární či hodně sledované scéně (Dejvické divadlo, Národní divadlo apod.)“ (Plecitá 2018, s. 29).

K bezútěšnosti této situace je třeba připočítat ještě fakt, že Tomáš Šťastka nemá divadelní vzdělání. V případě redaktorek jako je Marie Reslová nebo Radmila Hrdinová (Právo) či Jana Machalická (Lidové noviny) lze předpokládat, že svůj výběr recenzovaných inscenací vědomě přizpůsobují deníkovému médiu, které tradičně a snad i z nutnosti opomíjí drobná divadla a k nejnovějším trendům v umění se staví opatrně. Tyto kritičky však nepochybně disponují bohatou osobní zkušeností s divadelní tvorbou, která nezávisí na potřebách deníkového média. Je téměř jisté, že jim během studií divadla vešel pod kůži kontakt s tvorbou, již nelze veřejnosti příliš „dobře prodat“. Jak je to v případě reaktorů, kteří se k divadlu dostali až skrze médium hromadné komunikace celostátního rozsahu operující v hektickém tempu, těžko říct. Například Radmile Hrdinové slouží k velké cti, že v některých svých textech pokouší o vědomý dialog mezi konvenčněji naladěnými čtenáři a experimentujícími divadelníky. Třeba v reflexi Janáčkovy opery *Z mrtvého domu* v režii Dana Špinara své adresáty nenápadně povzbuzuje:

„Záleží jen na divácích, zda se oprostí od svých konvenčnějších představ (ovšem existují u nás vůbec představy o Janáčkově tak málo uváděné opeře?) a nechají se vést labyrintem Špinarových obrazů, které jim ponechávají dostatečný prostor pro vlastní fantazii a doslovení“ (Hrdinová 2015).

V případě redaktora bez odborného vzdělání a s nedostatkem času na práci se lze ale obávat, že možná alternativnější divadelní produkce ani nikdy nenavštěvoval a nemá o jejich existenci přehled, což by mu značně ztížilo situaci, kdyby se případně pokoušel o navázání podobného dialogu mezi odbornou a širokou veřejností.

Jako důsledek všech těchto tlaků na vysokou produktivitu redaktorů na úkor jejich osobního a odborného vkladu se v denících ovlivňujících veřejné mínění ustavil absurdní a současně příznačný nový žánr psaní o divadle: výsledný text by měl působit jako recenze na inscenaci, ale nemusí obsahovat žádné zmínky o autorově účasti na představení, resp. není nutné, aby autor inscenaci vůbec viděl. V rámci introspektivní debaty *Kolize, krize, kritika*, kterou uspořádal na sklonku roku 2018 Divadelní ústav spolu se Sdružením českých divadelních kritiků, popsala tyto praktiky moderátorka Jana Machalická: „Redaktor, který má divadlo v gesci, obchází tiskovky, přepisuje názory inscenátorů a pak z toho vyrobí článek. Ten článek je takovým zvláštním hybridem, kde to trošku může vypadat i jako recenze“ (27:16-27:59) (Machalická 2018). Podobnou zkušenost měla už v roce 2008 teatroložka Eva Stehlíková v rámci ankety pro čtrnáctideník A2:

„Současné divadlo má kupodivu k dispozici poměrně mnoho místa v denním tisku, tam je však kritik omezen strategií redakce, a tak je tato možnost nejčastěji využívána pro pouhou propagaci premiéry a autor pak



papouškuje, co se právě dozvěděl na tiskové konferenci“ (Stehlíková 2008).

České deníky se tak snaží i kultuře vnutit princip naivně důvěřivé recyklace či pseudoexaktního přístupu, za nějž nikdo osobně neručí. Tvůrčí záměry prezentované na tiskových konferencích tu mají větší hodnotu než prožitek divadelního kritika vázaný na zkušenost s konkrétním představením. Autoři textů mají co dělat, aby vůbec ubránili existenci rubriky s divadelní kritikou a právo na subjektivnější prožívání (mám na mysli ten typ subjektivity, který má syntetizující potenciál a není nezbytně vázaný pouze na individuální prožitek, jak na něj přišla řeč v minulé kapitole u K. Liessmanna) tím pádem nejspíš ani nejsou myšlenky.

### **c. Přejchod na krátké horizonty**

V posledních desetiletích a obzvlášť během nedávno uplynulých let výrazně vynikla nekompatibilita mezi živým uměním a masovými sdělovacími prostředky. Tisk a televize ovlivňující veřejné mínění posílily své ambice na masovost a začaly živé umění čím dál okázaleji opomíjet. Například v roce 2018 stáhla česká veřejnoprávní televize ČT Art pět pořadů o kultuře (Terra musica, Divadlo žije!, Jasná řeč, Konfrontace Petra Fischera a ASAP) do jediného pořadu ArtZóna. Výkonný ředitel Tomáš Motl toto rozhodnutí odůvodnil tím, že „zájem diváků, bohužel, někdy hraničil se statistickou chybou“ (Reslová 2017). Existuje mnoho důvodů, proč si myslet, že je nejhlasitější část české veřejnosti nakloněna považovat za hodnotné divadlo to, které zpřítomňuje českou či střeoevropskou tradici a podává ji jako cosi prestižního. A potvrzuje to mimo jiné i pohled na konzervativně laděný program ČT Art, kde bývá rozličná minoritní tvorba zastoupena jen minimálně.

Někdy nabývá vymáhání tohoto požadavku velmi vyprázdněné a vlastně absurdní podoby, na druhou stranu má tento přístup v české historii svou tradici, která rozhodně nemá banální základ. Na celou situaci by se dalo také pohlížet jako na konflikt mezi příklonem k tomu, co filozof Gilles Deleuze nazývá „stromovým způsobem myšlení“, které si je vědomo vlastního kmene a vzdálenosti od kořenů a představuje vývojovou tradici určité kultury, anebo příklonem k „rhizomatickému způsobu myšlení“. Tento druhý přístup je mnohem méně ukotvený v minulosti a působí na první pohled chaotičtěji a jako že se váže hlavně na přítomnost a na impulzy aktuálních chvílí. Rhizom spojuje různé sémiotiky, od významů lingvistických po čistě biologické (Deleuze 2010, s. 23) a na rozdíl od stromu nemá střed a „sám nabývá nejrůznějších forem, od širokého povrchového větvení do všech směrů, až po ztuhnutí v hlízách a cibulích“ (Deleuze 2010, s.13). Podle této teorie není mezi stromem a rhizomem

nepropustná bariéra – rhizom se může rozrůst i v rámci stromu (Deleuze 2010, s.23).

Čeští divadelní kritici se zaobírali dilematem, jestli a jak se postavit k rhizomatickému způsobu myšlení už v dobách, kdy byli postaveni před otázkou, jakým způsobem reflektovat avantgardní divadlo. Kritikovo dilema se krystalicky projevuje na následující téměř sto let staré reflexi Jindřicha Vodáka konfrontovaného s avantgardními experimenty divadélka Dada Jiřího Frejky:

„přešlo se z doby do doby bez pocitu vzdálenosti, jakoby Sofokles, Sachs i Reverdy byli úplnými souvěkovci a jakoby rozdíl duchem provedení zcela mizely. Vysvětlí se to velmi prostě tím, že všechno hrají tiž nebo příbuzní mladí lidé a že všemu dávají týž ráz upřímného svého mladého chtění a podnikavé, dobyvavé pokusnosti. Čeho by se oni neodvážili! Životní kruté hloubky Sofoklovy jsou jim stejně snadné a přístupné, jako bláznovské masopustní šprýmy Sachsovy a jako vířivé, bludné vidiny Reverdyho. Podrobí všecko své vlastní představě“ (Vodák 1928b).

Vodák se toho času stavěl k avantgardnímu divadlu velmi zvědavě a shovívavě, nicméně otevřel otázku, kterou česká divadelní kritika nezvládla bezezbytku zodpovědět dodnes. Jde o to, jak veřejnosti tlumočit rhizomatický způsob myšlení a jak pochopit jeho vztah ke stromovému myšlení. V roce 2011 uvedlo pražské Národní divadlo kontroverzní inscenaci Jana Nebeského *Král Lear*, která je pozoruhodná a příznačná pro vývoj českého divadla tím, že propojení stromového a rhizomatického myšlení zdůraznila mnohem víc než nakolik k tomu do té doby (a i poté) docházelo v českém činoherním divadle. Kolem inscenace vznikla emočně nabitá veřejná debata odhalující, jak moc je pro českou veřejnost stále nepřijatelné chápat umění jinak než v jeho „stromovém“ kontextu. Ještě než v další podkapitole podrobněji nastíním, o co šlo ve sporu o reflexi této inscenace, připomenu nedávný historický kontext jejího vzniku.

Roky, které těsně předcházely premiéře tohoto díla, byly pro české divadlo průlomové, protože začalo naplno využívat výhod grantového systému, který rhizomatickému způsobu myšlení vyloženě nahrává. Rok před uvedením *Krále Leara* konstatoval kritik Vladimír Mikulka zásadní proměnu české divadelní scény:

„Atmosféra v českém divadle se začíná výrazně měnit a zdá se, že právě nyní probíhá sice nenápadná, ale o to výraznější proměna jeho základů, stejně důležitá jako ta na začátku devadesátých let. Po pádu minulého režimu se v zažitém systému ‚oficiálních‘ divadel částečně obměnila posádka a jako nový fenomén nastoupila poněkud nepřehledná smečka komerčních divadel. Posledních pár let pro změnu zažíváme boom nezávislých scén, tvořených lidmi (ať už s profesionálním divadelním školením nebo ne), kteří se na rozdíl od svých předchůdců velmi samozřejmě zabydlují mimo zaběhnuté divadelní struktury, vystupují v prostorách divadelních jen částečně a docela přirozeně se pohybují na zrádné půdě grantů i finančně nejisté existence“ (Mikulka 2010).

Poslední věta citátu poukazuje k významné a velmi komplexní překážce, která připoutala pozornost mnoha divadelníků k přítomnosti a leckoho připravila o energii se zabírat navazováním na historickou tradici českého divadla. Grantový systém totiž jen málokterému divadelníkovi umožňuje přemýšlet v časovém horizontu delším než jeden rok a rozhodně lze obecně říct, že podporuje spíš přemýšlení ve formě „krátkých myšlenek“ než rozvíjení dlouhodobých, dopředu pečlivě promyšlených plánů. Například autoři podkladové studie pro *Návrh systémové optimalizace pražské divadelní sítě* vytvořili v roce 2013 dotazník pro ředitele prvních tří institucí, které se dobrovolně transformovaly ze státěm zřizovaných příspěvkových organizací na nekomerční právní subjekty s možností čerpat veřejné finance. Ředitel Divadla Archa Ondřej Hrab v reakci na otázku, v čem vidí problémy českého grantového systému,

popsal ekonomické boje, při nichž se mu ani po devíti letech po transformaci nepodařilo dosáhnout při žádání grantů více než 75 % původního příspěvku od státu, přičemž se při usilování o vícezdrojové financování setkal s obtížně překonatelnými překážkami. Přestože sám sebe přese všechno označil za jednoznačného podporovatele transformace, v roce 2013 konstatoval, že se Divadlo Archa nachází v ekonomické nejistotě, která „samozřejmě neumožňuje závaznější plánování na delší dobu a každé umělecké rozhodnutí doprovází velkou nejistotou a rizikem“ (Institut umění – Divadelní ústav 2013, s. 43). Člen grantové komise hlavního města Prahy Štěpán Kubišta v roce 2015 v rozhovoru pro rozhlas Radiožurnál uvedl, že „[n]a bázi jednoletých grantů funguje [...] zhruba 90 až 95 % pražských divadelních subjektů“ (Koubová 2015). Ať už v debatě o tom, zda-li je tato obtížnost či nemožnost plánování skutečně tak přirozená, jak o ní hovoří zastánci grantového systému<sup>16</sup>, zaujmeme jakoukoliv pozici, faktem zůstává, že se velký počet českých tvůrců dlouhodobě nachází v situaci plné nejistoty s poměrně krátkým horizontem, v němž má smysl uvažovat o budoucnosti.

Je také nutno vzít v potaz, že tlaky na přemýšlení v krátkém horizontu zdaleka nevznikají jen z nastavení dotačního systému, ale přicházejí spíš z celkového nastavení společnosti. V takové situaci je pochopitelné, že vzniká emočně nabitý rozkol, kdy jedni až rigidně lpějí na pietně konzervativním inscenování, zatímco druzí mají potřebu se konfrontovat a tvořivě nakládat s nejistotou a pocitem historické vykořeněnosti, které už

---

<sup>16</sup> Bohumil Nekolný cituje v knize *Divadelní systémy a kulturní politika* z programového prohlášení vlády Petra Pitharta:

„Vzdělání, vědu, umění, celou kulturu chápeme jako neodmyslitelné atributy moderního národa, znaky jeho svébytnosti a ojedinělosti. Demokratický stát dává volný průchod přirozenému kulturnímu vývoji, podněcuje jej a garantuje.

Starou a scestnou otázku, jakou kulturu potřebujeme, je třeba obrátit ve smyslu plně respektujícím autonomii kulturních hodnot. Budeme se napříště ptát, jakými nás chce mít naše kultura, tj. jak nejlépe posloužíme jejímu přirozenému růstu. [...]

Vláda bude omezovat dotace tam, kde se kultura bude moci svobodně vyvíjet svými vlastními silami, ze své vlastní hospodářské činnosti. Rozpočtové prostředky bude naopak směřovat tam, kde fungování na tržních principech by nebylo možné.“ (Programové prohlášení vlády 1990, s. 17 a Nekolný 2006, s. 11-12)

nemají mnoho společného dokonce ani s postmoderním konstatováním konce „velkých příběhů“.

#### **d. Z kultury subkulturou?**

Jak jsem už předeslala, v roce 2011 uvedlo pražské Národní divadlo inscenaci Jana Nebeského *Král Lear*, která vzbudila u české veřejnosti se zájmem o divadlo nevoli. Agresivní debata se mimo jiné rozpoutala na serveru i-divadlo.cz. Pochybný zdroj internetové diskuse bych neuváděla, kdybych neslýchala úplně stejný typ komentářů také skoro pokaždé, když dojde mimo divadelní komunitu na hovor o divadle, které jen trochu vybočuje z oblasti pietní interpretace dramatu. Diváci si stěžovali na drzost, až ničivost tvůrců *Krále Leara*. V citacích záměrně ponechávám pravopisné chyby pro dokreslení atmosféry. Jeden z rozčilených debatujících konstatuje:

„Naprosto sebestředné a režijně příšerné zpracování Krále Leara. Jestli se ještě tento paskvil dá tak nazývat. [...] Tedy závěrem, jestli milujete nebesa Nebeského, je tahle hovadina přesně pro vás. Jestli však očekáváte WS, budete hodně pobouřeni hlavně nahým Prachařem“ (Vladimír10 2012, s. 10).

Jiný divák přizvukuje: „Chudák William se už poněkolikrát obrátil v hrobě a to píšu teprve po 2. premiéře. K druhému ‚poločasu‘ se zdaleka nedostavili všichni diváci, kteří viděli ten první“ (David.pocil 2011).

A další diskutující tyto postoje potvrzuje:

„Každá doba má své trendy. Ta dnešní nevšední zpracování klas. děl. Na každý trend se lepší stovky netaalentovaných a povrchních pseudoumělců, kteří by si s klasickou inscenací dost možná vůbec neporadily. Je to jako výtvarník, který maluje ‚moderně‘, přičemž neumí nakreslit ani jedoduchý portrét, který zvládne každý restaurátor“ (Přechcalplůtek 2012).

Deníkoví kritici zřejmě zastávají názor, že lidé s takto negativními postoji mezi širokou veřejností se zájmem o divadlo převažují a často nemají daleko k souhlasu s představou, že se režisér dopouští především naschválu. Například Jana Machalická se v Lidových novinách vyjadřuje osobním tónem:

„Na první premiéře však bylo publikum dosti vstřícné. Až se inscenace bude normálně hrát, konzervativní diváctvo nejen předplatitelských skupin ve svých reakcích určitě přitvrdí. Pak teprve bude režisér spokojen, ale ať se moc netěší, nejde o českou klasiku“ (Machalická 2011).

Ona slova by se dala vyložit jako rýpnutí i jako vesměs neutrální konstatování (lze si představit, že si autorka Nebeského pro jeho odvahu ke konfliktům váží), v každém případě však její text sugeruje, že režisér o vyvolání kontroverze vědomě usiloval. Takové tvrzení, byť tak jistě nebylo míněno, nahrává pokleslému diskutování na i-divadle. Stejný efekt má i reflexe Zuzany Drtilové v článku pro MF Dnes, byť se jinak bezpochyby také jedná o seriózní reflexi: „Sdělení se ztrácí, inscenace působí spíš jako samolibá, afektovaná hříčka, která zkouší, co všechno divák vydrží“ (Drtilová 2011). O dost emočněji se v debatě na i-divadle za odbornější redakci vyjadřuje Lukáš Dubský (příspěvatel Pardubického deníku): „Diváky neznalé předlohy upřímně lituju, ty absolutně nemohou vědět, která bije“ (Dubský 2012). V případě, že se deníková kritika rozhodla jít názorově proti odmítavé veřejnosti (např. Reslová 2011; Varyš 2011; Hulec 2011b), nezjednala si jakýkoliv viditelný respekt. Spíš to působilo, jakože si veřejné mínění dál žilo zcela nezávisle na názorech profesionálních nebo „divadelně zasvěcených“ kritiků. Kdesi uprostřed debaty na i-divadle účastníci jejich články zmiňovali, směřování debaty to ovšem nijak neovlivnilo. Vyskytly se zde i hlasy, které dílo hájily, například diskutující Jiří Pletánek vložil odkaz na svůj blogový příspěvek:



„Píši pod svým vlastním jménem. Chci být nahý, jako Lear./Jsem jen prostý selský sekáček trávy, povoláním elektrikář a o příběhu Krále Leara jsem věděl jen to, co mi ve střípcích/utkvělo v paměti, ze školy. Patřím tedy do té skupiny diváků, jenž nebyli před shlédnutím inscenace zcela znalostně vybaveni a přesto jsem neměl problém s čitelností děje./Král Lear je klasika od věhlasného básníka. No a? Jde snad o to mistra přání kopírovat a donekonečna se utápět v hádankách, jak to ten génius myslel“ (Pletánek 2012)?

Je příznačné, že autor této apologie sice není akademik, ale má osobní vazby na divadelní obec, působí jako hudební a zvukař a patří tedy do subkultury umělců. Zdá se, že i české prostředí částečně kopíruje anglosaský rozkol mezi akademickou kritikou a deníkovou, v našem případě se však jedná spíš o rozkol mezi „zasvěceneckým“ vhladem členů divadelní sítě a psaním těch, kdo stále ještě vidí divadlo jako médium schopné oslovit širší veřejnost. Deníkoví divadelní kritici ale nepíší pro subkultury. Jsou to právě oni, kdo si denně musejí klást otázku, jestli by mělo být umění vnímáno jako subkultura. Připomínají, že by na ni nemělo být redukováno a zároveň nejsou žádnými Franky Quadri<sup>17</sup>, aby mohli svými články vykouzlit respekt napříč širokou veřejností, a tak jim nezbývá než jen připomínat, jak se věci mají a vracet umělce na zem. Umění by si přece jen mělo získat své příznivce samo a bylo by nepřírozené, kdyby ho pro něj vydobývali divadelní kritici. Anebo by bylo na místě si připomenout sebevědomá slova literárního kritika Northropa Frye, který tvrdil, že „[n]eexistuje [...] způsob, jak kritikovi zabránit, aby se stal průkopníkem vzdělávání a tvůrcem kulturní tradice“ (2003, s. 20). Třeba jen o sobě mají současní čeští divadelní kritici nevalné mínění. Třeba by vystupovali jinak, kdyby uvěřili Fryeovu názoru, že „[h]odlá-li se veřejnost bez kritiky obejít a prohlašuje-li, že ví, co chce a co se jí líbí, znásilňuje umění a ztrácí kulturní paměť“ (2003, s. 20). Jenomže, a v tom

---

<sup>17</sup> Jedná se o člena skupiny italských divadelních kritiků, která se zformovala roku 1967 na konferenci ve městě Ivrea a prosazovala tzv. Nové italské divadlo. Obzvláště Franco Quadri měl díky svým střetům zájmu a kulturně-politickým konexím mimořádný vliv.

je nejspíš největší kámen úrazu, Frye se k umění staví jednoznačně z perspektivy stromového myšlení s hlubokými kořeny v kulturní tradici. Nebeského *Král Lear* nejspíš vytvořil skandál tím, že do prostoru české „zlaté kapličky“ a do interpretace největšího dramatického génia zanesl velmi výrazným způsobem rhizomatický styl myšlení, tedy uvažování, které lze pochopit v především ve vztahu k přítomnému okamžiku. A přemýšlet o přítomném okamžiku může způsobovat bolest.

V tomto kontextu určitě hraje důležitou úlohu dlouhodobý nezájem české veřejnosti o určitý typ divadlem zprostředkovaných sdělení, jak to popsal čtyři roky po Sametové revoluci Václav Königsmark:

„Žijeme v čase, v němž bývalou euforii často nahrazuje skepse. Souvisí to s deziluzí, která má své objektivní (společenské) i subjektivní (osobní, lidské) příčiny. Mocenské šarvátky, velké i malé podvody, zveřejněné i tutlané aféry tuto pachutí posilují a s ní pocit nejistoty. Člověk chce vědomě nebo alespoň podvědomě před tlakem těchto informací a především před rodící se tíhou zmíněného životního pocitu uniknout. Nepřeje si absurdní, intelektuálsky černou pózu, nepřeje si však ani nevlídné, ale dobře míněné nastavení zrcadla. K ambicím tvůrců patří naopak přirozená potřeba tuto diagnózu reflektovat. Touha tvůrců komunikovat o tom, co pokládají za zásadní, naráží na snahu diváků zapomenout“ (Königsmark 1993, s. 3).

Ten stejný princip, byť v nepoměrně drsnějším prostředí, v kontextu jiné politické situace a ve vyhrocenější podobě pozoruje u ruské divadelní kritiky organizátorka prestižního moskevského festivalu Zlatá maska Kristina Matvijenko. Ve sborníku *Theatre Criticism: Changing Landscapes* (Divadelní kritika: Proměny krajiny, 2016) popisuje anglofonním čtenářům, jakým způsobem opomíjeli konzervativní ruští kritici čerstvě se vyvíjející proud „nového dramatu“, které však zneklidňující sdělení tlumočilo mnohem přímočařeji než například *Král Lear*:

„kvůli jeho reputaci ‚temného dramatu‘ (depresivní, ponuré, hyperrealistické hry s bezvýznamnými hrdiny a temnými příběhy) [...] [obviňovali pozn. BE] ‚nové drama‘ kritici, a dokonce i divadelní vědci [...] z negativního zobrazování současné ruské skutečnosti. Nejčastější výtky poukazovala k tomu, že skutečnost je příliš temná sama o sobě a divadlo by od ní mělo odpoutávat veřejnou pozornost“<sup>18</sup> (Matvijenko 2016, s. 93).

Těžko si představit, že by takové věty v současnosti padaly v českých denících, nicméně malý krůček tímto směrem naši autoři divadelních kritik činí každý den tím, že místo o upřímné snaze nastavovat společnosti zrcadlo hovoří o režisérově osobní touze provokovat. Abych však srovnání s ruskou realitou, které je možná nadmíru vyhocené, trochu uzemnila, připomínám, že ruští divadelní kritici se nejspíš ocitají pod silným ideologickým tlakem. Ten vytvářejí lidé jako například ředitel proputinovské televizní společnosti Russia Today Dimitry Kisalyov. Na záznamu natočeném na skrytou kameru v televizní věži Ostankino říká:

„Čas nestranné a nezáužaté novinářiny skončil. Žurnalistika je nástroj a zdroj, který může být využíván k tvorbě hodnot. Abychom určili, co je dobré a co špatné. Objektivita je mýtus, který nám byl vnucen. Také jsem ji dřív prosazoval, ale vyvinul jsem se. Objektivita vede k pohrdlivému obrazu světa. Píšeme o své vlastní zemi, jako bychom tu nežili. Jako kdybychom nežili v zemi, kde se narodili naši rodiče. Takže odteď se budou redakční práce v Rusku řídit láskou“<sup>19</sup> (10.51 – 11:57) (Pozdorovkin 2018).

---

<sup>18</sup> Originální znění: „There was one more serious reason why Russian critics neglected New Drama – its reputation as a ‘dark art’ (depressive, gloomy, hyperrealistic plays with marginal heroes and dark stories). [...] New Drama has been blamed by the critics and even researchers for a negative representation of the contemporary Russian reality. The most frequent charge has been that the reality is so dark by itself that the theatre should help distract the public attention from it.“

<sup>19</sup> Znění anglických titulků v originále: „The time of detached, unbiased journalism is over. Journalism is the tool and the resource that can be used to create values. To define what’s good and what’s bad. Objectivity is a myth forced upon us. I used to stand up for

Povšimněme si v tomto kontextu slova „objektivita“. Je to podstatné, protože také v anglofonním kontextu často padne, a to přímo z úst samotných divadelních kritiků, že „objektivita“ je mýtus. A upřeme na chvíli pozornost ještě ke způsobu, jímž se ke kauze *Krále Leara* stavěla ta část české divadelní reflexe, která má usilování o objektivitu přímo v popisu práce. Mám na mysli české akademické prostředí, kam jsem toho času také náležela. Odsud jsem přebrala nápad pohlížet v této práci na Nebeského *Krále Leara* jako na dílo, kde se prolínají „kanonické“ stromové představy s podstatně méně přehlednými strukturami, které si žijí svým vlastním životem. Našla jsem ji v komentáři Martina Pšeničky, který je také autorem konferenčního příspěvku *Nebeský Lear* (Pšenička 2014). Režisér se podle něho rozhodl pro autorskou strategii, kdy publiku do značné míry odpírá tradiční noetickou jistotu, s níž v dílech počítali čeští strukturalisté. Tuto jistotu spatřoval Jan Mukařovský v autorském subjektu, který poskytuje „bod, z kterého výstavba díla může být přehlédnuta v celé své složitosti i ve svém sjednocení“ (Mukařovský 2007, s. 264 a Pšenička 2014, s. 106). Záměr, který by bylo možné v díle sledovat a o nějž by se mohly divácké rekonstrukce opírat, poskytuje Nebeský pouze vzácně, několikrát promlouvá k publiku prostřednictvím znepokojivých citací z kanonických děl jako je *Bible* nebo *Čtyři Kvartety* T.S. Eliota.<sup>20</sup> Po zbytek času ovšem podle Pšeničky ponechává diváka v situaci, kdy si musí významy chaotických vizuálně výrazných obrazů dotvářet svépomocí. Divák je v těchto pasážích ponechán sám s jevy, které pro něho tvůrce pouze „zavěšuje do prostoru, nabízí, dává k dispozici“ (Pšenička 2014, s. 109). Daří se mu tak divákovu aktivitu stimulovat na maximum právě tím, že s ním hraje tak rafinovanou „hru na schovávanou“ (Pšenička 2014, 110). Nebeský podle mého názoru nerezignuje na stromové myšlení, protože nerezignuje na vyprávění

---

these principles myself but I've evolved. Objectivity leads to a disdainful picture. We write about our own country as if we don't live here. As if we don't live on the land where our parents were born. So, editorial policy will be based on love of Russia."

<sup>20</sup> Převažují v nich obrazy prázdnoty, rozpadu a smrti.

příběhu *Krále Leara* ani na jeho místo v kánonu evropské literatury (však pracuje také s umístěním inscenace do historické budovy Národního divadla a představení uvozuje virtuální projekcí místní slavné opony). Nechává však uvnitř této struktury bujet rhizomy, které si v reakci na viděné vytváří každý divák sám.

V tomto ohledu Nebeský navazuje na princip na českých jevištích už zdomácnělý, o němž se začalo hovořit už v případě inscenací Alfreda Radoka. Kritik Leoš Suchařípa o jeho *Hře o lásce a smrti* (1964) napsal:

„V Radokově inscenaci jsou [objekty divákova potenciálního zájmu pozn. BE] umístěny nad sebou (někde v doslovném ale většinou v přeneseném smyslu), existují současně v každém okamžiku inscenace, a divák se v nich orientuje do hloubky, absorbuje méně nebo více souvislostí z těch, které mu režisér organizací jevištního ‚materiálu‘ připravil. Tyto souvislosti ovšem pouze směřují asociační řadu, ale její tempo, rozměr, dosah jsou povýtce subjektivní“ (Suchařípa 1965, s. 58).

Nebeského *Král Lear* vzbudil u publika kontroverzní reakce, které si vysvětlují tím, že režisér zdůraznil oba principy najednou. Jednak si zvolil známé Shakespearovo dílo, které má jako málokteré dosud své stabilní místo ve všeobecném povědomí o evropském literárním kánonu, a jednak ponechal dlouhé pasáže, v nichž se diváci nemohou opřít o individuální psychologii postav a chtějí-li se udržet při věci, musejí svépomocí namáhavě dolovat asociace z toho, co pochytili o kánonech vlastní kultury. Myslím, že se k tomuto vyostření přidal ještě třetí důležitý faktor, a sice nejistota, negativita a surovost, které inscenace tematizovala a sugerovala. Nebylo ji možné přehlédnout, neboť k publiku pronikala smyslově, ať už skrze esteticky nelibé kostýmy, nahotu herců nebo odosobněnou stylizaci počítačových her. Pšenička píše, že Nebeský Krále Leara vykládá „jako krutou moralitu, varující – nikoli diskurzívně, ale

přímočaře, konkrétním jazykem – před koncem člověka a světa, jenž ztratil smysl a proměnil se v krajinu šílenství“ (Pšenička 2014, s. 113).

V reakcích na tuto inscenaci se ukazuje ve výjimečně dobře viditelné podobě rozcestí, kde se štěpí různé přístupy k divadelní kritice. Po jedné cestě se mohli vydat ti, kdo na výkladovou mnohoznačnost přistoupili a v následujících letech se stali pravidelnými návštěvníky Nebeského kabaretních inscenací<sup>21</sup>, které pracují výlučně s rozvolněností a s hravými asociacemi a nacházejí se mimo formát „velkých činoherních inscenací“. Jiný přístup si zvolili ti, kdo odmítli rezignovat na vědomí kulturního kánonu a rozhodli se, že nepřistoupí na představu, že by mělo rhizomatické uvažování nahradit veřejně sdílitelné významy děl, o jejichž strukturu se lze racionálně opřít. Současně tak přitakali společenské většině, která by ráda vnímala umění jako způsob sebe prezentace kultury, který by ji stavěl do lichotivého světla. Dilema mezi těmito dvěma možnostmi se váže spíše k různým mediálním prostorům než k osobnostem kritiků a kritiček, kteří se někdy podílejí na rozvíjení obou z nich. Co se druhého přístupu týče, uskutečňuje se na málo exponovaných platformách sdružujících spíše členy divadelní obce (nikoliv ale nutně akademiky) a zapálené příznivce konkrétních tvůrců, o nichž zde se zrovna píše. Postupem času se ve skrytu divadelní obce a obzvláště kolem časopisu Svět a divadlo začala rozvíjet kritika, jejíž jazyk se přizpůsobil divadlu, které v odmítání odhalit záměry autorského subjektu dochází ještě dál. Pracovně ji v této disertaci nazývám „znejistělá kritika“ a později na ni přijde řeč v samostatné podkapitole.

Pro pochopení mého přístupu k české divadelní kritice by mohlo být stěžejní, přiznám-li se, že jsem věnovala výkladu Nebeského *Krále Leara* značnou část své magisterské práce (Etlíková 2015). V rámci reflexe jsem

---

<sup>21</sup> Viz anketami oceňované *Deník zloděje* (2017) či *Pustina* (2018) nebo *Zahradníček / vše mé je tvé* (2020). Tyto inscenace již nebudily kontroverze, snad mimo jiné i proto, že je bylo možné snadno onálepkovat jako „Nebeského kabarety“ a nečinily si nárok na masovější oslovení diváků napříč společností.

se rozhodla na každou otázku „proč“ nalézt jakožto divák odpověď. Strávila jsem snad dva měsíce opakovaným sledováním záznamů představení, načítala literaturu, k níž se v inscenaci odkazovalo, a zapisovala na papír asociační linky, které ve mně opakované zhlédnutí záznamu inscenace vyvolalo. Nakonec jsem po usilovné práci vytvořila strukturu, která z mé divácké perspektivy vše sjednocovala do smysluplného, bohatého celku. Z této aktivity jsem si odnesla nezapomenutelný tvůrčí divácký zážitek, nicméně později se ukázalo, že na mou rekonstrukci byl jen málokdo zvědavý. Častou reakcí mého okolí na tento způsob psaní o divadle, který jsem v té době prosazovala i u jiných inscenací, byla výtky, že ostatní v díle nevidí to, co já. Přísně vzato, jak by také mohli, když mu věnovali jeden večer, zatímco já jsem inscenací doslova žila dva měsíce. A pak také smysl, o němž jsem se rozepisovala, byl minimálně z poloviny můj. Bylo mi opakovaně vytýkáno, a to je asi nejrelevantnější výhrada, že své subjektivní vidění podávám příliš autoritativním jazykem, jako bych ho chtěla prohlásit za objektivní.

I když si dodnes stojím za tím, že Nebeského *Král Lear* k vynaložení takového úsilí vybízel a že jsem nebyla pomýleným divákem, vidím už také, že co do přístupu k popisu divadelního představení jsem představovala extrém zasvěcenské, introvertní reflexe, přístupu odtrženého od společenské reality. Nedovedla jsem si připustit, že v české společnosti existuje tolik lidí, kteří nevnímají jako samozřejmost, že na každé „proč“ vyvolané uměleckým dílem je třeba hledat odpověď. Ve své naivitě jsem věřila, že se mnou budou ostatní členové divadelní komunity debatovat o významech, které jsem do díla vložila, a nabízet místo nich své vlastní interpretace. Představovala jsem si, že se společně dobereme komplexní interpretace. Vůbec mě nenapadlo, že bych mohla být se svou vůlí konkrétně odpovědět na každé nabízené „proč“ téměř jediná. Připadalo mi to jasné: když se tvůrčí subjekt schovává na jevišti, zastoupím ho ze své divácké pozice tím, že dílo dotvořím ve své mysli.

Objektivita přece stejně neexistuje a třeba se ve spolupráci s ostatními dobereme něčeho, co by ji připomínalo ...



## e. Existenciální krize české odborné divadelní kritiky

O momentální situaci odbornější divadelní kritiky vypovídá skutečnost, že ani ona nedokázala zvrátit fakt, že v rámci divadelní komunity jsou divadelní kritiky obecně vnímány jako nedostačující a špatné kvality. Ukazuje to například záznam diskuse *Kolize, krize, kritika* (Sčdk 2018), kterou uspořádalo Sdružení českých divadelních kritiků spolu se SADem. Deset pozvaných divadelních praktiků (mezi nimi režiséři, dramatik, skladatel scénické hudby ...) besedovalo se zástupci z řad divadelních kritiků o problémech našeho oboru. V debatě se neustále vracelo asi šest hlavních témat: kritika nedokáže zprostředkovat společenský dialog, získat si autoritu, prokázat osobnostní zralost pisatelů, zprostředkovávat a zohledňovat kontexty a nakonec ani inspirovat. Na podobně laděné názory lze narazit skoro při jakékoliv příležitosti, kdy mají divadelní praktici mluvit o těch, kdo jim poskytují zpětnou vazbu. Důkazem může být anketa časopisu *A2 Divadelní kritika v kómatu?* (Ljubková 2008) nebo stačí prolistovat na čtrnácté straně posledních ročníků DN rubriku *Dotazník aneb vyhlížení divadelního času*, kde zpovídání umělci mj. odpovídají na bonusovou otázku: „Zajímá vás divadelní kritika?“<sup>22</sup>

Výhrady, které vznášejí divadelní praktici vůči kritikům, často působí, jako by se na ně snažili přehazovat zodpovědnost za propast, která vznikla mezi divadlem a českou veřejností po Sametové revoluci. Lze sem

---

<sup>22</sup> Nalezneme v ní však také četné argumenty, které naznačují, že odsudek neplatí tak absolutně. Markéta Vacovská dokonce používá superlativy: „Konkrétně mě omámila Karolína Plicková, především tedy její rozbor představení *Constellations II.* v SADu. Napsala neuvěřitelně pečlivou a pozoruhodnou esej, jejíž četba pro mě byla zážitkem“ (Vacovská 2018). Viktor Černický také vyjadřuje velmi pozitivní emoce: „Moc rád čtu svěží autory, kteří ve svém přemýšlení a způsobu psaní reflektují, že jsme se posunuli: nejen v umění, ale taky v jazyce, jakým o něm mluvíme, a v úloze, kterou v sobě jako umělci a kritici rozeznáváme“ (Černický 2020). Petr Pola ve své odpovědi dokonce současným kritikům přiznává schopnost objevovat nové skutečnosti: „Zajímá mě kritika, které mohu důvěřovat. Potřebuji, aby si mě kritik postupně získal, aby mně zpočátku naznačil, že se dívá podobným směrem, nebo lépe, že vidí tam, kam já nevidím. A nejlépe že mě nechá vidět jinak. Nemusí adorovat, nemusí zbožňovat ani nemusí chválit, ale měl by umět přiblížit se a inspirovat. Kritika je tvorba. Otevírá a ztělesňuje nové a stejně jako jakékoli jiné myšlení vynalézá spojení a uchopuje porozuměním“ (Pola 2020).

zahrnout výtku, že kritici nedokážou o divadle rozpoutat hádku (29:45) (Sčdk 2018) i přání, aby více upozorňovali na momenty neporozumění v komunikaci mezi divadly a diváky (45:00, 1:03:30) (Sčdk 2018) nebo sen o tom, že by bylo skvělé, kdyby kritika pomohla divadlu opět získat důstojnost na společenské úrovni (47:45) (Sčdk 2018). Jak to bylo patrné na příkladu skandálu kolem *Krále Leara* v Národním divadle, kritici, kteří upozorňovali, že diváci nebudou rozumět, jen zdvojovali už tak výrazné emočně zabarvené hlasy diváků na diskusním fóru i-divadla. Deníkoví kritici, kteří se díla zastávali, žádné přehodnocení veřejného mínění nevyvolali. V tomto kontextu se lze naopak ptát, kam se poděla představa, že by diváky mohlo pobouřit nebo přesvědčit divadlo samotné. Umění je přece v těsnějším kontaktu s potřebami svých vnímatelů než jeho kritika, která navíc zrovna neoplývá bouřlivým zájmem čtenářů. Představa, že by kritika rozuměla křehké empatii mezi tvůrci a diváky lépe než sami divadelníci a že by mohla suplovat sugestivnost divadelních představení, je absurdní. I když uznávám, že za určitých okolností má moc otevřít veřejnosti se zájmem o divadlo oči. Také by bylo možné se ptát, jestli utkvělá představa českých divadelníků, že dokážou změnit českou společnost k lepšímu (viz iniciativy vedoucí k Sametové revoluci a fakt, že se prvním prezidentem České republiky stal dramatik), nezastiňuje to jediné jednoznačně pozitivní na společenské pozici současného českého divadla: že vůbec existuje v rámci oficiálně uznaných veřejných zájmů a esteticky se rozvíjí. Výstižně to zformuloval můj kamarád mikrobiolog, který navštěvuje divadlo zhruba jednou ročně. Když jsem si mu stěžovala, že se na představení mých oblíbených divadel občas dostavuje jen dvacet lidí, utěšoval mě evidentně dobře míněnou větou: „Být tebou bych byl rád, že se o takovou menšinovou záležitost zajímá alespoň těch dvacet lidí. Vlastně mě dost překvapuje, že jich je tolik.“

Svůj názor, že se současná česká odborná divadelní kritika nachází v existenciální krizi, opírám také o vlastní osobní zkušenost s touto profesí. Vedle existenčních potíží spjatých s tímto povoláním, o nichž už

byla řeč, bych se chtěla pozastavit i u těch existenciálních. Způsob, jakým chápu pojem krize, za mne shrnula psycholožka Verena Kast:

„V existenciální filozofii se krizím připisuje vysoká hodnota; jsou dokonce přímo vyhledávány, protože nabízejí možnost vzít život do svých rukou a změnit jej. Na samém vrcholu krize je nevyhnutelně třeba se rozhodnout“ (Kast 2010, s. 18).

Krize se podle této psycholožky stává patologickou teprve tehdy, pokud se člověk nedokáže pro žádnou změnu rozhodnout (Kast 2010, s. 18). Existenciální krize na českou divadelní kritiku nevyhnutelně čekala v období kolem Sametové revoluce, kdy se české prostředí začalo seznamovat s tematikou přebytku, závratné nepřehlednosti a nesmyslné ornamentálnosti. Poté, co se ukázalo, že přechod z jednoho společenského řádu do funkčního druhého nepůjde zrovna po másle, ustavila se tradice sporů mezi divadelními režiséry a divadelními kritiky v té degradované podobě, v jaké se zachovala až dodnes. Byl to Petr Lébl, kdo uspořádal v roce 1995 výsměšnou výstavu divadelně-kritických textů<sup>23</sup>. Konflikty nabývaly postupem času na osobním zabarvení a dospěly až do bodu (konkrétně ve sporu s Vladimírem Justem), o němž Barbora Havlová, která se ve své magisterské práci podrobně zabývala ohlasy na Léblovu tvorbu, konstatovala, že „přestřelka [...] již ztratila veškeré stopy profesionální a erudované diskuze“ (Havlová 2019, s. 56). Agresivní tón střetů mezi divadelními tvůrci a kritiky a spory prosté osobní úcty k partnerovi (nebo protivníkovi?) v diskusi, v hojné míře přetrvávají až dodnes. Výmluvný je například defenzivní titulek „Dramaturgové a kritici se nepoprali“ (Hrdinová 2019) textu kritičky Hrdinové, která v článku psala o tom, jak probíhala její účast na události z cyklu *Nová krev – SPEED DATING* pořádaného pražským Národním divadlem. Tentokrát se jednalo o setkání divadelních kritiků a dramaturgů, kteří si zde měli

---

<sup>23</sup> O tom, že jsou příčiny těchto sporů komplexnější svědčí fakt, že Léblovy spory s divadelními kritiky sahají až do roku 1987, kdy vyšla v deníku Svobodné slovo recenze Josefa Brožka na jeho inscenaci *Had* (Smoláková a kol. 1996, s. 38).

popovídat o tématech, která je zajímavá. Pokud by někdo pochyboval o tom, že konfliktní atmosféra stále přetrvává, doporučuji se začíst do některých diskusí pod příspěvky na Nadivadle, například do té, kterou rozpoutal kritik Mikulka svou glosou o inscenaci Davida Drábka *Jedenácté přikázání* (Mikulka 2013a).

O existenciální krizi české divadelní kritiky hovořím, protože jsem přesvědčená, že tento obor po změně režimu nikdy vědomě a do hloubky nepřehodnotil svou představu o vlastním společenském postavení a o vztahu divadelní kritiky vůči divadelnímu publiku. Z debat o divadelní kritice pořádaných napříč divadelní obcí jsem získala dojem, že jsou na kritiku kladeny nepřiměřené nároky založené na abstraktní představě kritika-autority, jež však náleží světu, který už neexistuje. Z debaty *Kolize, krize, kritika* vyplynulo, že divadelní kritik hodný pozornosti je pro divadelní tvůrce pouze takový, kterého si lze vážit pro jeho nadprůměrnost. Měl by prý být chytřejší a znát víc než umělec (31:52) (38:07) (SČDK 2018), být schopen domýšlet nezrealizované možnosti díla (13:25) (2:07:55) (SČDK 2018) a změnit umělcům vnímání divadla (1:53:06) (1:02:48) (SČDK 2018). Také v anketě *Divadelní kritika v kómatu?* Časopisu A2 vyjádřil dotázaný Arnošt Goldflam typické postesknutí:

„Málokdy se [...] stane, že by mi kritik osvětlil něco, co jsem například v textu neobjevil, nepřečetl, neodkryl. [...] Kritik je můj partner nebo protivník nebo souputník, to je koneckonců jedno, ale měl bych si ho jako takového vážit. Což se děje opravdu jen málokdy, minimálně. Řekl bych tak nanejvýš v 8%. Asi od pěti, šesti kritiků jsem se něco zajímavého nebo podstatného dozvěděl a někam mě to posunulo, něco mi to odhalilo“ (Goldflam 2008).

Ostatní respondenti nostalgicky vzpomínali na divadelní kritiky minulosti, kteří disponovali až encyklopedickými znalostmi a dovedli je poutavě

podat. Obligátně dojde na Milana Lukeše a obecně na kritiku šedesátých let, a dokonce také na Vojtěcha Kristiána Blahníka. V rámci své úvahy pro Taneční aktuality i režisér Jiří Havelka uzavírá obsáhlou úvahu *O kritice* na internetovém portálu obdobným tónem, když cituje slova Zdeňka Hoříňka:

„Ideální kritika jde vždy za dílo a nad dílo. Domýšlí je, naznačuje jeho nerealizované nebo jen zčásti zrealizované možnosti. Nespokojuje se s negací, negace je toliko přechodným článkem, který musí být sám negován, má-li se dospět ke kritické syntéze. Pravá kritika je činnost tvůrčí – je svéráznou formou hledání a tvorby hodnot. Její cíl přesahuje to, co bylo dosaženo“ (Hořínek 2001, s. 6; Havelka 2019a).

Nad potřebou českých divadelníků dostávat zpětnou vazbu od kritiků-supertvůrců se ve svých akademických pracích pozastavily také dvě studentky divadelní historie. V závěru své diplomové práce o vývoji časopisu *Divadlo roku 1953* (Kunderová 2007) se nad tématem obecněji zamyslela Radka Kunderová. Generace kritiků působících v roce 2007 podle ní stále nekriticky následuje myšlení osobností, které během socialismu, z potřeby „vymezit se vůči jednotným, stupidním a o to dogmatictější prosazovaným měřítkům“ (Kunderová 2007, s. 109) vyvinuli obrannou strategii:

„sami vybaveni dokonalým řemeslem a nevšední erudicí – zastávají (...) všechápající stanovisko, které na divadle takřka nic nepožaduje a spokojí se s intelektuálně bravurním výkladem díla (vlastně tak tíhnou ke zdánlivě překonané impresionistické kritice, jak ji charakterizuje Václav Černý)“ (Kunderová 2007, s. 109).

Barbora Havlová uvažovala ve své magisterské práci nad tím, kde se vlastně vzala představa divadelního kritika, který by dokázal jít nad zkušenosti běžných diváků či tvůrců. Její kořeny viděla v praxi minulého režimu, kdy se „svobodné myšlení a tvoření potlačuje, dochází ke vzniku

jinotajných a výrazně politických inscenací, jež jsou částí publika jako jinotaje také přijímány" (Havlová 2019, s. 59), z čehož v českém případě vyplynulo, že se divadelní komunita naučila automaticky předpokládat „vyšší a ne hned zjevný smysl představení" (Havlová 2019, s. 59). Odsud byl pak nejspíš už jen krok ke zrodu ideje kritika, který dokáže uvažovat mnohem rafinovaněji než „běžní" lidé.

Udržovat tuto představu dnes v sobě nese mnoho romantiky a také to poskytuje živnou půdu pro snění o „starých dobrých" časech divadelní kritiky za totality. Jenomže divadla v současnosti zřejmě nenavštěvují diváci, kteří by tuto představu zrcadlili nebo toužili napodobit. Za socialismu se podle různých svědectví pamětníků část divadelního publika během představení necítila jako „běžní" členové společnosti, protože disponovala schopností vidět víc než jejich mocensky loajální „jednodušší" spoluobčané. V současnosti by však takový přístup nebyl ničím než pouhou povýšeností. Je-li existenciální krize stavem, který předchází osvobozujícímu rozhodnutí ke změně, pak se musí divadelní kritika rozhodnout, zda se svobodně vzdá svých ambic na téměř nedosažitelnou imidž autority, která převyšuje ostatní, nebo jestli o ni přece jen zabojuje a pokusí se ji obnovit v nějaké udržitelné podobě.

#### **4) Situace tří českých divadelně-kritických periodik**

Přístup otevřený nejistotě i komplikovaným a leckdy obtížným myšlenkám si mohou divadelní kritici dovolit v rámci odborně zaměřených periodik jako Svět a divadlo, Divadelní noviny, Loutkář, Taneční zóna, Taneční aktuality, Opera plus nebo slovenský kôd se značným okruhem českých redaktorů a v rámci kulturně zaměřených časopisů jako mj. Revolver Revue, A2, případně na vlnách Rozhlasu Vltava. Já se však budu v této disertaci věnovat pouze platformám, s nimiž mám významnější osobní zkušenost.

##### **a. Divadelní noviny: boj o čtenáře**

Na rozhraní odborného časopisu a tisku s ambicí oslovit širší čtenářskou obec se nacházejí Divadelní noviny. Jedná se o časopis usilující oslovit jednak čtenáře napříč těmi, kdo navštěvují veřejná divadla zřizovaná orgány státní správy, a to i v regionech kritiky jinak málo frekventovaných, a jednak ty, kdo se zajímají o nepřehlednou scénu nezávislých divadel. DN se nikdy nepokoušely stát periodikem s vyhraněným divadelně-kritickým jazykem. Mnohaletý kmenový redaktor DN Vladimír Hulec tento dojem jen potvrdil ve své odpovědi Janě Novákové v rozhovoru pro její bakalářskou práci *Současná česká tištěná média zaměřená na divadlo* (Nováková 2015). Uvedl, že se jejich periodikum soustředí:

„především na reflexi městy či státem podporované divadelní sítě, a to hlavně recenzemi. Nejvíce je zastoupena činohra a opera, daleko méně tanec a nezávislá scéna. Zcela přehlíží komerční (bulvární) scénu a amatérskou“ (Nováková 2015, s. 61).

Richard Erml zformuloval v rámci online *Debaty o Divadelních novinách* (2010), že hlavní cílovou skupinou DN jsou „kulturní diváci“:

„Divadelní noviny charakterizují samy sebe takto: Kulturní čtrnáctideník pro divadelníky a jejich diváky. A tím je řečeno takřka vše, co se týče žánrového vymezení i cílové skupiny. Klíčové je první a poslední slovo – kulturní a diváky. Pod tím prvním slovem si představujeme co nejotevřenější rozhled po kulturní krajině, dobový i historický kontext, přesahy do nedivadelních uměleckých oborů. Druhé slovo si žádá vysvětlení. [...] [Z adresáře předplatitelů pozn. B.E.] jednoznačně vyplývá, že nad praktickými divadelníky převažují jejich diváci. Kulturní diváci“ (Erml 2010).

Oba citáty naznačují, že DN netvoří v první řadě subkulturně „zasvěceneckou“ divadelní kritiku, ale pokoušejí se držet krok s tím, co je o kultuře schopná sdílet širší veřejnost se zájmem o divadlo. Na stránkách DN lze bezpochyby nalézt originální kritické texty, protože zde publikuje mnoho autorů s vysokou divadelní odborností, nepropojují se však do jasně čitelného profilu. Výrazové prostředky kritiky tu mohou žít svobodnějším životem než v denících (autorů je poměrně široký okruh a nemusejí „solit“ jeden text za druhým), současně i sem citelně doléhá hořká skutečnost, že čtenáři nejeví o divadelní kritiku zrovna masivní zájem.

Tento stav inspiroval bouřlivou *Debatu o Divadelních novinách* (2010), v níž se jako nejotevřenější kritik tehdejší (a v podstatě i stávající) podoby tohoto periodika profiloval jeho tehdejší pravidelný přispěvatel Vojtěch Varyš (2010a). Redakci vytýkal nedostatečnou hodnotovou vyhraněnost a nízké sebevědomí novin, které dle jeho názoru usilují především o udržení zájmu svých předplatitelů a několika sponzorů. Nováková ve své bakalářské práci uvádí, že ti financují polovinu existenčních nákladů DN (granty totiž nepokryjí zdaleka všechno a časopis se vydává v nákladu pouze kolem dvou tisíc (Nováková 2015, s. 61). Varyš v jednom z dozvuků *Debaty* situaci glosuje:



„stále s větším úžasem sleduji vaši redakční obranu předplatitelů „ano, leccos bychom dělali jinak, ale oni by nás už pak nečetli, zvýšili bychom cenu, ale oni by si nás odhlásili“ – tak k čemu vám vlastně jsou“ (Varyš 2010b)?

A vyjadřuje víru, že by se situace mohla zlepšit: „řekl bych, že napravení chyb v distribuci a marketingu, jakož i větší obsahová atraktivita časopisu by mohly vést ke zlepšení přímého prodeje“ (Varyš 2010b). V rámci debaty samé tento autor navrhoval například pohotovější publikaci textů nebo přenechání šéfredaktorských pozic někomu mladšímu.

Divadelní historik a kritik Vladimír Just si také všímá nevyhraněnosti periodika (jinde v tomto komentáři ovšem zdůrazňuje, že se nehodlá stavět proti současnému vedení DN):

„Tu a tam sám prskám nad překročenou mírou jejich úkoků k magazínovému mainstreamu, nad jejich oportunní opatrností k politickému establishmentu, nad překročenou mírou sluhovské servility k pop-celebritám, a zejména k mocným (např. v ‚magazínových‘ rozhovorech – naposledy v příloze s radním J. Pechou, to je prostě už v kladení otázek, jež působí, jakoby si je politik kladl sám, odstrašující novinářský paskvil, který patří někam na předvolební Radniční noviny, a snad ani tam ne, protože je to pomník zaživa člověku, jehož odvolání pro nekompetentnost žádalo předloni v petici 35.000 kulturymilovných Pražanů – rozhodně takový novinářský paskvil, a na takové celostránkové ploše, do nezávislé reflexe divadla či kulturní politiky nepatří)“ (Just 2010).

Skutečnost, že jsou redaktoři zatíženi nutností brát značný ohled na politiky, přiznali v debatě i sami kmenoví členové redakce Josef Herman,

Richard Erml a Jan Kolář. Především Herman výmluvně reagoval na výše citovaný Justův komentář:

„A co se servility DN vůči politikům týče, pravda, jednáme s nimi, nekřičíme na ně, neb to nepovažujeme přinejmenším za zdvořilé, ale copak jsme nenapsali dost hodně kritických materiálů, já sám dost komentářů, ke kulturní politice, grantovým řízením, zmanipulovaným konkursům, odvolaným ředitelům? Můžete mi ukázat tiskovinu, která by se těmito tématům věnovala tak soustavně a tak ostře, jako DN“ (Herman 2010)?

Nepadlo to snad explicitně, ale z kontextu bylo možné pochopit (viz například nezkrácená verze právě zmíněného Hermanova příspěvku dostupná na internetu), že divadelní obcí kontroverzně vnímané činění ústupků mainstreamu berou stálí členové redakce na sebe, zatímco ostatní přispěvatelé mají svobodu. Je smutné, že tlak na prokazování užitečnosti DN na trhu dovedl jejich redakci až ke kopírování modelu, jak ho známe ze socialismu: někteří lidé se obětují a ustupují těm, jejichž názory neuznávají, aby díky nim mohlo co nejvíce jiných autorů svobodně publikovat, případně vyjadřovat i nonkonformní názory na společnost.<sup>24</sup> Nakonec vzniká jistý typ autocenzury, kdy periodikum dobrovolně zachovává zavedené publikační vzorce.

---

<sup>24</sup> V tomto kontextu jsem při dokončování této disertace neodolala pokušení vložit ještě příznačné dokreslení svízelné situace, v níž se ocitly DN, které jsem našla v aktuálním vydání. Jde o úvodník Josefa Hermana *Co by na to řekl Pavel Tigríd?* (Herman 2021). Píše v něm o svém minulém marném úsilí přispět svými připomínkami k ustavení důstojné, „nejlepší“ možné konstrukce státní kulturní politiky. V závěru článku si povzdechne, že vše je: „Jako za socrealismu“ (Herman 2021, s. 2). Píše: „Opakuji, prohrál jsem všechno. Ale nikdy jsem si z práce na kulturní politice nedělal živnost jako nynější manažeři, kteří citované věty vymýšlejí za jistě lepší peníze, než za které kritikové píšou o inscenacích a než za jaké v nich herci hrají. Holt takové dokumenty významově převážily vlastní umění“ (Herman 2021, s. 2).

## **b. Svět a divadlo: objektivní subjektivita?**

Svět a divadlo je periodikum, které si vzalo za prioritu divadelně-kritickou odbornost a s postupem času se smířilo s velmi omezeným okruhem čtenářů. Vzniklo jako pokračování samizdatového časopisu Bulletin Aktivu mladých divadelníků, který představoval chráněné subkulturní prostředí, kde mohli recenzenti vyjadřovat své názory beze strachu o to, jaký budou mít dopad na jejich politickou pověst nebo na pověst tvůrců. Krátce po revoluci vznikl SAD, kam spolu s Karlem Králem jako šéfredaktorem (ten ve funkci setrvává bez přestávky až dosud) přešli jako kmenoví redaktori také Ondřej Černý a Marie Reslová. V rozhovoru s Novákovou uvedl Král, že časopis vychází v nákladu 800 výtisků a co se týče jeho přispěvatelů, jde o „vysokoškolsky vzdělané teatrology či absolventy jiných humanitních oborů“ (Nováková 2015, s. 54–55). Nejvýraznější osobností, která inspirovala profilaci tohoto periodika, byl bezesporu Milan Lukeš spjatý s legendárním časopisem Divadlo. SAD vydal dvě knihy jeho spisů a o vlivu tohoto kritika vypovídá i fakt, že se šéfredaktorské připomínky autorům často odvolávají na jeho teze o tom, jak by měla vypadat dobrá divadelní kritika. Se svolením Krále cituji z naší mailové korespondence, kde zdůrazňoval, co si autoři SADu musejí vzít k srdci:

„dvě zdánlivě protichůdné poučky, které kladl kritikům na srdce Milan Lukeš. Zaprvé jim říkal, ať píší to, co vidí, a ne co si myslí, protože na to, co si myslí, není nikdo zvědavý. Zadruhé pak žádal, ať mají v každém svém článku alespoň jednu původní myšlenku. Zvláště ta první poučka je myslím zásadní a je dobře ji mít na paměti vždy. Ten, kdo píše, co vidí, vyjadřuje i svůj kritický názor tím, že se rozhoduje: 1. co popíše, 2. jak to popíše. Když vidí dobře a umí psát, tak čtenář pochopí, co si kritik myslí, ale i proč si to myslí. A ještě jednu poučku si dovolím připomenout. Kritikova práce nemá vypovídat o kritikovi, ale o díle, kterému se věnuje, o díle, které – jak hlásal Aristoteles – má být posuzováno „z věci samé““ (Král 2020b).

Na mou otázku z první kapitoly této disertace, jestli kritik píše o tom, „co se stalo“ nebo spíš o tom, „co se stát mohlo“, nabízí SAD odpověď: Kritik se snaží psát o objektivní skutečnosti a následně zjišťuje, že se do jeho textu promítla subjektivní myšlenka. Vzhledem k tomu, že žánr divadelní kritiky závisí na přítomnosti soudu, je toto paradoxní vyústění více než vítané. Kdyby k tomu nedocházelo, hrozilo by, že se publikované texty vyvléknou z oblasti divadelní kritiky, protože by postrádaly výrazný kritikův tvůrčí vklad. Autoři by v takovém případě rezignovali na konstitutivní prvek žánru divadelní kritiky, již pojmenoval klasik české umělecké reflexe F. X. Šalda, když řekl, že hodnota a „noblesa kritikova jest v tom, že bere dobrovolně na sebe utrpení soudu a pravdy“ (1948, s. 173). Jak naznačil Král, někdy se ona subjektivní myšlenka nedostaví a na čtenáře text zapůsobí popisným dojmem, což je jedna z nejčastěji zmiňovaných výhrad proti této strategii (např. Chuchma 2018). V tomto duchu SAD kritizovali také Vojtěch Varyš a Petr Christov během debaty uspořádané ve dvacátém roce působení SADu (Varyš cca 18:40, Christov cca 1:10:26) (Sčdk 2012). Král na obranu uvedl, že na vlastním periodiku oceňuje především snahu každý názor především podkládat argumenty (26:34) (Sčdk, 2012).

Přestože šéfredaktor, jemuž prochází pod rukama každý článek, neustále směřuje autora k marnému usilování o objektivitu, vede to v praxi paradoxně k vytvoření prostoru pro reflexi subjektivního (ve smyslu „osobního“ i „kulturně prožitého“) vnímání představení. Pravděpodobně se nejedná o vědomý záměr, ale spíš o bezděčný výsledek uplatňování Králových „pouček“. Ten také několikrát zopakoval, že v redakci nedumají nad tím, jak články tematizovat nebo jinak rafinovaně strukturovat, ale veškerý případný obecnější přesah vyplývá spíš spontánně a mimochodem (1:07:02) (Sčdk, 2012). Během zmíněné debaty zúčastnění často kroužili kolem otázky, jak se proměnilo postavení SADu od prvních let po revoluci, kdy plnil do velké míry zpravodajskou funkci a přinášel čtenáři očekávané

aktuality ze zahraničí. Řekla bych, že na rozdíl od DN proměnil tento časopis svou roli radikálně. Stal se se svými důkladnými a dlouhými texty protikladem aktuálního média a mimoděk se stal exkluzivní platformou. Je překvapivé, že velmi konzervativní přístup SADu ve skutečnosti inspiruje divadelní kritiku k proměně svých výrazových prostředků. Nutí pisatele k přemýšlení v rámci konkrétně zaměřených „krátkých myšlenek“, což mívá často za výsledek volbu intimnějších vyjadřovacích prostředků, které se obzvlášť dobře hodí k zachycení velké části tvorby současného tzv. nezávislého divadla. Ve spolupráci se SADem jsem si osvojila zvyk při psaní meandrovat a postřehy spíš řetězit a kupit než strukturovat podle logiky nějakého obecného tématu.

### **c. Nadivadlo ve jménu přirozeného vývoje**

Blog Nadivadlo vznikl v roce 2012 z iniciativy členů amatérského divadelního spolku Puchmajer D.S. a absolventů Divadelní vědy na pražské Filozofické fakultě UK Jakuba Škorpila, Martina Švejdy a Vladimíra Mikulky, k nimž se přidali ještě Vojtěch Varyš, Michal Zahálka, Jan Šotkovský a někteří další občasní přispěvatelé. Nadivadlo nikdy neformulovalo žádný veřejný programový manifest, ale zpětně a z vnějšku viděno by jím klidně mohly být výtky Vojtěcha Varyše vůči tehdejší (a dnes lze říct, že i stávající) podobě DN, jak je formuloval v *Debatě o Divadelních novinách* (2010). Blog je však zřejmě v praxi nenaplňoval bezezbytku a žil si vlastním životem, protože samotný Varyš po dvou letech zdejšího působení odešel. Při pročitání debaty jsem také opakovaně docházela k přesvědčení, že blog byl založen z touhy jisté části divadelní kritiky po alternativním plnohodnotném periodiku na rozhraní odborně zasvěceného a deníkového psaní. Varyš DN vytýkal mj. pomalost a nedostatek odvahy k upřímnosti (Varyš 2010a; 2010b).

Nadivadlo rezignovalo při výběru reflektovaných inscenací na kritérium vyváženosti. Jelikož nemá redakci a nepořádá ani žádná setkání, která by připomínala redakční poradu, každý přispěvatel píše jen o tom, co je v daný moment předmětem jeho zájmu. Jako výhodu Nadivadla vnímám to, že si vzhledem k poměrně malému čtenářskému dosahu mohou kritici dovolit i velmi odsuzující konstatování, aniž by se museli příliš obávat, že tím tvůrcům v očích veřejnosti ublíží.

Svým způsobem je Nadivadlo v oblasti české divadelní kritiky uskutečněním ideálu, který si mnoho Čechů slibovalo od vývoje po Sametové revoluci, ideálu přirozené konkurence, kdy se do středu pozornosti dostanou jen ti, kdo dokážou zaujmout kvalitou své tvorby a ocitli se v pravý čas na pravém místě. Nelze si nevšimnout, že zakladatelé Nadivadla by byli ti poslední, kdo by vyjadřoval nostalgii k minulému

režimu. Vojtěch Varyš psal pravidelně pro komerční časopisy typu Týden a Reflex a angažoval se i politicky (od roku 2015 pracoval jako šéfredaktor zpravodaje města Újezd nad Lesy ve spolupráci s radnicí obsazenou politiky ze strany ANO). U ostatních autorů vazba na politiky chybí (Vladimír Mikulka přestal přispívat do Lidových novin rok poté, co noviny koupil premiér Andrej Babiš a Martin Švejda měl pro Mikulkův krok pochopení, byť nevnímal přispívání do kulturní rubriky jednoho z Babišových deníků jednoznačně problematicky (viz debata pod článkem: Mikulka 2015)). Martin Švejda často zdůrazňuje, jak moc si váží proměn, které se po Sametové revoluci odehrály v divadle. Svůj postoj k současné kulturní politice odhaluje v úvaze nad tím, co nejlepšího zažil v divadle od roku 1990, kdy započal jeho intenzivní zájem o divadlo. Uvedl, že největší událost pro něho představuje:

„Stávající pražská divadelní síť. Její bohatost, šíře, různorodnost. Podoba, o jaké se mi ani nesnilo. Já vím, že se vedou debaty o způsobu jejího financování; a vím, že nemá vrcholy, které by dosahovaly mezinárodní reputace – ale i tak. Těch možností, které každý večer potenciální návštěvník pražského divadla má – to je k neuvěření“ (Švejda 2019).

Blog Nadivadlo naplňuje touhu po aktuálnosti čtenářů zvyklých získávat informace z internetových médií: příspěvky se mnohdy vyvěšují „přes noc“ (v současnosti to už neplatí tak absolutně). Nezvyklá je také míra, do níž berou autoři zodpovědnost sami za sebe: nemohou se odvolávat na celkovou koncepci zaštiťující organizace a jsou neustále vystaveni okamžité kritice ze strany čtenářů v debatách pod příspěvky. Nápadnou hodnotou většiny textů je otevřené a přímočaré vyjádření kritického postoje (ani to již neplatí absolutně). Autoři Nadivadla nejsou vázaní žádnou institucionální povinností, nedostávají honorář a jejich hlavní motivací k přispívání je vnitřní potřeba vyjadřovat se o divadle.

Blog si až doposud udržel nezanedbatelný počet čtenářů. Jen výjimečně si nějaký článek přečte méně než dvě stě padesát lidí a počet zobrazení některých příspěvků dosahuje i několika tisíc. Přesto mu v posledních dvou letech zůstali pouzí dva skutečně pravidelně píšící autoři – Vladimír Mikulka a Martin J. Švejda. Blog byl v průběhu své existence často napadán pro povrchnost a autory mnozí osočovali, že dávají příliš velký průchod osobním zálibám a animozitám. Obzvlášť nápadnou se stávala nechtěná bulvarizace diskusí pod příspěvky. Snaha kritiků vyslovit bez obalu i příkré soudy často budila skandály. Nikoliv však takové, které by vyprovokovaly věcnou debatu o divadle, často docházelo spíš k odhadování důvodů, proč ten který kritik píše právě daným způsobem. Výjimkou nebylo ani vracení osobních útoků ze strany praktických divadelníků. Nadivadlo si o to přímo říkalo tím, že jakožto internetové médium obnažovalo subjektivitu divadelní kritiky. Představa kritika – vzdálené authority – se tu změnila v představu kohosi lidského, dostupného, snadno prohlédnutelného. V dalších kapitolách disertace ještě přijde řeč na to, že subjektivizace divadelní kritiky navázaná na blogovou divadelní reflexi je obecnější trend současné světové divadelní kritiky.

Na Nadivadle se postupně začala proměňovat skladba přispěvatelů a styl psaní. Poté, co na blogu zůstali ze zakladatelů jen Škorpil, Švejda a Mikulka, začal poslední jmenovaný nabízet prostor začínajícím divadelním kritikům, kteří ale (mimo mě a v posledních letech Lukáše Dubského) platformu nikdy nepřijali za svou natolik, aby sami pravidelně přicházeli s podněty. Nadivadlo do jisté míry ztratilo svou vyhraněnost. Zatímco Švejda a příležitostně i Škorpil dál píšou krátké glosy silně zabarvené soudem, Mikulka se stále více řídí i názorem, že si raději přečte „kritiku, v níž převažuje ‚kultivovaný a barvitý‘ popis toho, co se na jevišti dělo“ (Mikulka 2018) než text, kde se dozví „především to, co si o inscenaci myslí recenzent“ (Mikulka 2018). Ostatní občasní mladší přispěvatelé včetně mě jsme tuto jeho linii podpořili a poté odpadli. Psali jsme na Nadivadlo jako kamkoli jinam (např. Pokorná 2017, Blatný 2018).



Na počátku mělo Nadivadlo čitelnou ambici: být co nejkultivovanější platformou pro deníkový typ divadelní kritiky přizpůsobený online prostředí. V posledních letech se však poněkud nepřehledně rozpadlo na dvě antiteze: na pokračování oné přímočaré linie v deníkovém (až billingtonovsky upřímném) stylu a na platformu s minirecenzemi (ve stylu SAD online). K žádné velkolepé rehabilitaci deníkové divadelní kritiky nejspíš díky Nadivadlu nedošlo, i když čtenáři z divadelní obce Nadivadlo stále vyhledávají pro jeho původní koncepci (důkazem může být i fakt, že v roce 2020 byla trojici zakladatelů Nadivadla udělena Pocta festivalu ...příští vlna/next wave...).

Tento blog, personálně provázaný s redakcí SADu (Škorpil a Mikulka), také přispěl k proměně divadelního jazyka, již budu dále v této disertaci blíže sledovat. Publikované články často zahrnují detailní reflexi kritického osobního prožívání představení. Relativní neúspěch Nadivadla (mám na mysli postupné odpadání přispěvatelů) podle mého názoru způsobilo hlavně to, že se s blogosférou pojí některé hodnoty protikladné tradičnímu pojetí deníkové divadelní kritiky, byť by byla po formální stránce sebevíce adaptovaná na potřeby internetového čtenáře. Otázce, do jaké pozice směřuje divadelní kritiky médium blogu, se budu věnovat v dalších kapitolách této disertace.

## 5) Subjektivizující pohled na divadelní kritiku

Je pravda, že také v minulosti dostávali divadelní kritici od umělců nezřídka „do zubů“ a debatovalo se o limitech jejich osobnosti a inteligence. Jenomže nikdy dřív nebyl už jen samotný fakt, že lze z textů vyčíst životní pozadí kritiků, vnímán jako dostatečný důvod, proč přestat číst divadelní kritiku úplně nebo na ni hluboce zanevřít. Právě takový postoj dnes často vyjadřují čeští divadelní tvůrci během veřejných debat zaměřených na jejich vztah k divadelní kritice.

Projevilo se to například během setkání osmi divadelních kritiků a osmi dramaturgů, které pod názvem *Nová krev – SPEED DATING* zorganizovalo a zaznamenalo Národní divadlo. Dramaturgyně Dora Viceníková se mi v průběhu našeho „rande“ svěřila, že když čte divadelní kritiky, mívá nepříjemný dojem, že se do textů promítají především osobní limity a záliby autorů. Raději by si přečetla kontextové nebo významové kritizování, ale právě to podle ní v současných textech schází. Sama nějaký čas působila jako divadelní kritička, ale musela změnit povolání, protože ji trápil pocit, že se dopouští především osobních urážek (Viceníková 2019). Když hostoval na blogu Nadivadlo kritik a historik Vladimír Just, vznesl výzvu: „zadejte mi divadlo, režiséra a recenzenta a řeknu vám dopředu, jak u něho pochodí“ (Just 2013). K podobným závěrům také průběžně dospívali diskutující v rámci debaty *Kolize, krize, kritika* (SČDK 2018), mimo jiné v těchto pasážích: „(...) často jsou to expresivní, osobní věty (...) začne mě zajímat psychická stránka toho, kdo to píše“ (28:50) (SČDK 2018), „Já už předem můžu odhadnout, jak o tom, kdo napíše.“ (30:45) (SČDK 2018), „Co obvykle čtu, tak je: ‚Konvenuje to mému vnímání světa, nebo nekonvenuje?‘ A hotovo.“ (41:55) (SČDK 2018), „Kritik je stejně pyšnej jako tvůrci a řekne: ‚Vy, tvůrci, co si to tam děláte? Já bych to dělal jinak.‘“ (45:55) (SČDK 2018), „Málokterý si uvědomuje, jak přesně píše o sobě v té kritice, že jo, že se dá přesně v té

kritice vystopovat dokonce i jeho denní harmonogram, co se stalo a všechno se dá krásně číst jako o tom člověku" (1:19:47) (SČDK 2018).

V nepřímé návaznosti na tuto debatu vznikl trojdílný seriál *O kritice*, který jeden z účastníků režisér Jiří Havelka napsal pro online platformu *Taneční aktuality*. Vyjádřil v něm názor, že současní divadelní kritici nemají na mysli nějaké nadosobní hodnoty, ale vyjadřují se pouze v rámci své omezené perspektivy. Jeho postoj dobře vystihuje například následující pasáž:

„V době sociálních sítí vytvářejících iluzi debatního fóra se [...] rozdíl tělesné a netělesné komunikace výrazně prohloubil. Formulovat myšlenku do písmenek a odkliknout ji je něco zcela jiného, než ji někomu osobně sdělit. Literární formulace myšlenky je publikovaný názor. Formulace myšlenky z očí do očí je názor, za kterým si stojím. Je to postoj. Tělo proti tělu.

Jsem přesvědčen, že právě tento fakt stojí za dnešní devalvací dialogu na úroveň demonstrace názorů a protinázorů, respektive na souboj o to, kdo drží výše vlajku svého názorového klubu.

Z dialogu se stala jen přehlídka. Borci vstupují slavnostní branou na stadion za souhlasného pokřiku davů, zamávají hrdě vlajkou a opět mizí. Princip dialogu však spočívá ve vstupu na myšlenkové kolbiště s ochotou naslouchat, porozumět, porovnat a projít vnitřní transformací, přerodem. Tedy vyjít jinou branou. Hlava reprezentuje celé tělo" (Havelka 2019b).

Ve této citaci Havelka vlastně uvádí podobné výhrady, jako byly ty, které v minulé podkapitole vznášeli diskutující proti Nadivadlu pod příspěvky jeho kmenových přispěvatelů. Dá se nejspíš říct, že pro komunikaci v online prostředí obecně je typické rozčlenění uživatelů na zájmové a názorové skupiny, jejichž existenci navíc pomáhají udržovat algoritmy

rozličných vyhledávačů a sociálních sítí. Vliv takového prostředí na divadelní kritiku lze prozkoumat ponorem do současného velmi rozvinutého anglofonního blogování o divadle, které má podle mých dosavadních zkušeností sklon stát se jedním rozsáhlým „názorovým klubem“ (o tom v dalších podkapitolách).

Proměna paradigmatu se v anglofonním prostředí poprvé významně projevila v kauze z roku 2007, kdy se blogosféra teprve začínala rozvíjet. Tehdy se naplno ukázalo, že divadelní kritika v podobě, jak jsme ji znali v posledních dekádách dvacátého století, spadla z piedestalu. Renomovaný kritik deníku *The Guardian* Michael Billington zveřejnil příspěvek *Who Needs Reviews?* (Kdo potřebuje recenze?, 2007) na nedávno založeném guardianovském blogu, kde vyjádřil své rozporuplné pocity ohledně stále se rozšiřující praxe psaní o divadle online: „Jsme teď všichni vystaveni demokratické vřavě blogů, kde mohou být naše názory napadány, opravovány, proklínány nebo dokonce výjimečně entusiasticky vítány“<sup>25</sup> (Billington 2007). Očividně se pokoušel vyjádřit otevřenost vůči novým perspektivám, když napsal, že je „jednoznačně pro existenci blogů“<sup>26</sup> (Billington 2007) a také uznal, že „[d]íky blogům jsme demokraticky zodpovědnější, ale dokud bude existovat kritika, bude také platit, že profesionální kritici závisejí na svobodě své mysli a na schopnosti sestavit pár vět“<sup>27</sup> (Billington 2007). Významná část britské divadelní veřejnosti v článku spatřila Billingtonovu snahu bránit své konzervativní postavení „starého bílého muže střední třídy“ a začala ho napadat za nedostatek entusiasmů pro blogy.

---

<sup>25</sup> Originální znění: „We are all now exposed to the democratic hurly-burly of blogs, where our opinions can be countered, corrected, reviled or even, on rare occasions, enthusiastically endorsed.“

<sup>26</sup> Originální znění: „I’m all for blogs.“

<sup>27</sup> Originální znění: „In the end, professional critics live or die by their independence of mind and ability to string a few sentences together. And, although the blog has made us all more democratically accountable, that will remain true as long as the art of criticism exists.“

Co se tenkrát přesně seběhlo, popisuje asi nejrespektovanější současná kritička a blogerka mladé generace Megan Vaughan ve své publikované disertační práci *Theatre Blogging: the emergence of critical culture* (Blogování o divadle: zrod kritické kultury, 2020). Přestože si doyena britské deníkové kritiky váží, a dokonce vydala jeho fanzine, v pasáži věnované článku *Who Needs Reviews?* se nezdržuje hořkého tónu. Mrzí ji Billingtonův jednostranný pohled na věc, který se promítl do způsobu, jakým zformuloval svůj názor, že by se blogování mohlo zvrhnout do pouhého „předběžného odhadování“<sup>28</sup> (Billington 2007; Vaughan 2020, s. 10). Vaughan mrzí, že se přední kritik vlastně nevzmohl na víc, než aby pouze „vysvětlil, proč jsou blogeři o tolik horší než profesionální novináři“<sup>29</sup> (Vaughan 2020, s. 10). O této kauze psala také britská dramaturgyně, kritička a divadelní vědkyně Duška Radosavljević v úvodu k antologii *Theatre Criticism: Changing Landscapes* (Divadelní kritika: Mění se krajiny, 2016). Konstatovala: „Billingtonovu kritiku mohu přisoudit jedině konzervatismu typickému pro nadřazené pozice“ (Radosavljević 2016, s. 16). Lze si povšimnout jisté souvislosti, ne-li dokonce náznaku analogie, mezi tímto jejím názorem a tvrzením Jiřího Havelky, že kritici tak jako ostatní pouze „zvedají vlaječky“ svého názorového klubu. V Billingtonově případě by se jednalo o názory typické pro sociologickou skupinu starých bílých mužů ze střední třídy, dokonce v nadřazené pozici.

Analogie mezi postojem Havelky a Radosavljević, kterou jsem právě nabídla, spočívá do velké míry na vodě, protože česká a anglofonní situace nejsou jedno a totéž. Anglofonní prostředí se s krizí deníkové divadelní kritiky vyrovnalo tím, že se mnoho lidí píšících o divadle rozhodlo o divadle uvažovat z pozice vlastní sociální bubliny, tedy že se otevřeně přihlásili k tomu, že „pouze“ nechávají zaznít hlasy té části společnosti, která v minulosti divadelní umění veřejně nekomentovala a estetické soudy

---

<sup>28</sup> Originální znění: “preemptive guesswork”.

<sup>29</sup> Originální znění: „explaining why they were so much worse than professional journalists”.

přenechávala příslušníkům hegemonní společenské vrstvy. České prostředí oproti tomu stále nechává krizi deníkové divadelní kritiky (a nejspíš i své divadelní kritiky obecně) otevřenou. Což lze vnímat jako nadějeplný stav: třeba se nám nakonec podaří najít vlastní cestu a vyhnout se přitom nástrahám anglofonního přístupu, o kterých ještě bude v této disertaci řeč.

Tanečník, režisér a live art umělec Malik Nashad Sharpe zformuloval v textu *Possibilities of Bearing Witness* (Možnosti, jak nést svědectví, 2018) příčiny svého vzteku na nereflektovanou subjektivitu deníkové divadelní kritiky v anglofonním prostředí:

„Proč se kritika nenamáhá mluvit o svém původu? Zdá se, že nereflektuje vůbec nic jiného než velebené názory těch, kdo v historii nejvíc těžili z mocenského systému. Nikdy skutečně nerozebírá, jak je její pozice navázaná na korporátní zájmy; a minimálně se vůbec nesnaží zjistit, jak tyto hodnoty, o něž se opírá, odporují světům a kontextům, které vytvářejí samotná představení.“<sup>30</sup> (Sharpe 2018, s. 68–69)

Než se nadchneme pro nespornou inspirativnost Sharpových argumentů, pozastavme se nad faktem, že text vznikl v silně ideologizovaném prostředí. Byl uveřejněn ve sborníku *Critical Interruptions* (Kritické vstupy, 2018), jehož autorky Bojana Janković a Diana Damian Martin neustále zdůrazňují svůj vyhraněně levicový postoj a na slovo „radikální“ lze na stránkách této publikace narazit nesčetněkrát. V anglofonním prostředí se subjektivizující pohlížení na divadelní kritiku jednoznačně pojí s politickým postojem a se snahou změnit hierarchii společenských skupin. Oproti tomu v Čechách, jak jsem již v této disertaci mnohokrát naznačila, zatím

---

<sup>30</sup> Originální znění: „Why does criticism do such a poor job of talking where it is coming from? It doesn't feel at all reflective of anything but the glorified opinions of those who have historically benefitted the most from the system at play. It doesn't ever really talk about how the placement of criticism is tied to corporate interests; and at the very least does not do any work to examine how those systems of value can actually run in opposition to the worlds and contexts being created by the performances themselves.“

visí nespokojenost se současným stavem deníkové kritiky spíš ve společenském vzduchoprázdnu. Snad mimo jiné proto, že v našem prostředí není konzervativní postoj k divadelní kritice automaticky vnímán jako výraz politické orientace, i když tomu tak může být. Autory píšící do DN by asi málokdo vnímal jako podvědomě zkorumpované jen proto, že navazují na tradici středoevropského psaní o divadle, mají bílou barvu pleti a pracují pro Josefa Hermana, tedy „bílého muže ze střední třídy“.

Dalo by se říct, že v českém prostředí se odpor vůči tradičním přístupům k divadelní kritice týká spíš impulzů, které autoři pasivně přejali v důsledku obecné proměny mediálního prostoru. O tom, že české zpracovávání impulzů z komplexních společenských proměn probíhá poněkud povrchně, svědčily mnohé argumenty, které padly v průběhu debaty *Kolize (...)*. Diskutující se často dovolávali návratu k hodnotám starší generace kritiků (mj. „Pana profesora Císaře anebo Zdeňka Hořínka si pamatuju jako kritiky, který jsem si fakt četl několikrát“ (1:40:00) (SČDK 2018)), občas se také objevila postesknutí, že divadelní kritici už neztělesňují patriarchální archetypy (nejexplicitněji pojmenováno zde: „Je důležitý, když kritik [...] zastřešuje nebo má zodpovědnost za nějakou komunikaci [...] takovej táta nebo pánbůh, ten kritik“ (45:20) (SČDK 2018)). Z úpadku deníkové reflexe, k němuž velkou měrou přispěla obecná proměna mediálního prostoru v posledních desetiletích, viděli debatující, ať už kritici nebo divadelní tvůrci, východisko v návratu k odbornějšímu přístupu, k obnově zdravého usilování o objektivitu a také ve větším zohlednění vzdálenějších kontextů, které by ale mělo probíhat spíš prostřednictvím racionální reflexe (např. „ta analýza, kterou by třeba očekával, která třeba to ještě posune, že se dozvím, co tam mohlo bejt, tak ta je většinou přesně spláchnutá osobním dojmem“ (12:55) (SČDK 2018), nebo: „Pro toho autora [inscenace pozn. BE] jsou podstatný dvě věci. Pokud tvoříš delší dobu, tak aby zasadil to dílo do kontextu tvý celý tvorby a upozornil tě na to, kde se opakuješ [...] a pak aby tě zasadil do nějaký širší světový tvorby a upozornil by, kde ses mohla inspirovat nebo

jaký témata zazněly jinde“ (36:15) (SČDK 2018)). Čeští divadelní tvůrci jinak zřejmě často vidí pouhé „předběžné odhadování“ téměř ve všem, co v oblasti české divadelní kritiky vzniká, bez ohledu na to, jestli se to děje online nebo v papírovém médiu.

Mou hypotézou je, že divadelní kritiku nejen v anglofonním, ale i v českém prostředí silně ovlivňuje všudypřítomný styl myšlení blogů, vlogů a jiných forem neformální online hromadné i osobní komunikace. Mění se stejně tak způsob psaní, jako čtení. V anglofonním kontextu k tomu dochází přímočaře a tvůrčím způsobem. Mnohé osobnosti tamní divadelní kritiky se seriózní reputací v akademické oblasti jako Duška Radosavljević (2016) nebo Aleks Sierz (2020) potvrzují, že na neplacené blogy se přesouvá ta nejrelevantnější divadelní kritika. Čeští divadelní tvůrci a kritici mající respekt v akademickém prostředí naopak spíš popírají, že by online prostředí formovalo jejich způsob přemýšlení o divadelní kritice, natož pozitivním směrem. Během debaty *Kolize (...)* (SČDK 2018) nedošlo ani jednou k hlubší sebereflexi z pozice čtenářů divadelních kritik. Kdybych se byla debaty účastnila i já se svými současnými zkušenostmi, vyslovila bych názor, že čtenáři divadelních kritik pohlíží na jakýkoliv sebeseriózněji míněný text trochu jako na blogový příspěvek. U blogů totiž nikdy nejde jen o relevanci informací a názorů v nich obsažených, ale podstatnější je, jak se do nich promítá osobní založení autora a jeho životní kontext. Protože česká divadelní obec ještě nedokázala tuto skutečnost na vědomé úrovni zpracovat, vyznívají všechny debaty o české divadelní kritice, které cituji v této disertační práci, jako nepatřičně osobní boj dvou zneprátených táborů, jehož plodem není nic než oboustranná frustrace.

Když čeští kritici vysvětlují osobní ladění některých svých textů, někdy argumentují snahou zůstat věrní svému diváckému zážitku. Například kritik Vladimír Mikulka se nedávno hájil proti výtce přílišné subjektivity, kterou na blogu Nadivadlo vznesl pod jeho článkem režisér Dan Špinar:



„No ano, člověk chodí do divadla s různými pocity a očekáváními, a ty mají dost často vliv na to, jak potom dotyčné představení vnímá. A to i když se jedná o kritika. A protože Nadivadlo je místo, kam se dost často píše dost osobně, nepřipadá mi od věci ono rozpoložení čas od času přiznat“ (Mikulka 2020).

Ve snaze přijít na to, co vše zapříčiňuje subjektivizující tendence v současné divadelní kritice by se ostatně dalo argumentovat také současnou německou, rakouskou a českou divadelní teorií, ať už se jedná o studii mého otce *Divadlo jako zakoušení* (Etlík 1999) nebo například o *Estetiku performativity* Eriky Fischer-Lichte (2011). Ty a některé jiné texty, jež vešly v českém prostředí ve známost, vyzdvihují vliv subjektivního (zdůrazňují, že nikoliv pouze osobního) prožívání každého diváka na smysl jednotlivých znaků, celých představení, ba inscenací. Žádný z jejich argumentů však nestačí na to, aby přesvědčil českou divadelní veřejnost o tom, že se česká divadelní kritika vyvíjí správným směrem. Mohou snad sloužit jako povzbuzení a pobídky, ale jakožto obhajoba subjektivizujících sklonů v současném českém psaní o divadle nejspíš postrádají dostatečnou oporu v divadelně-kritické praxi (zabývají se jí okrajově a současní divadelní kritici se k ní příliš nehlásí). Aby si česká divadelní kritika získala autoritu, musela by se obhájit sama tím, že by sama v sobě našla přesvědčivý způsob, jak pronášet soudy. Musela by o sobě začít přemýšlet novým způsobem.

Mým cílem není dávat anglofonní divadelní kritiku za příklad té české. Mohlo by být nicméně ozdravné si uvědomit, jak naši anglofonní kolegové do textů také promítají své „názorové kluby“ a osobní nálady mnohem výrazněji, sebevědomě a často až s ostentativní hrdostí. My, čeští divadelní kritici, máme šanci reagovat posvém a třeba se i vymezit vůči anglofonní divadelní blogosféře, kde kritiky, jak se to ještě pokusím dál ukázat, nezřídka připomínají posty influencerů na Instagramu. Teoreticky,

kdybychom ze sebe vydali hodně energie, mohli bychom tvůrčím způsobem nesouhlasit s tím, aby se divadelní kritika nechala pohltit světem horizontální kultury, kde platí úplně odlišné zákonitosti, než jsou ty, které řídily starou mediální realitu. Anglofonní blogosféře je vlastní nedůvěra k odbornými termínům, někdy dokonce vyslovený odpor k nim, a odmítání úsilí o emoční neutralitu. Vaughan píše, že s blogováním se v jejích očích neslučuje jakýkoliv způsob psaní, které „zamlžuje autorovu osobnost ve prospěch tradice ‚objektivní‘ formálnosti“<sup>31</sup> (2020, s. 9). Jde především o to, jak obratně dokáže autor nakládat se svým subjektivním prožíváním světa a promítat tuto dovednost i do vlastních textů. Strojenost je okamžitě odhalena a performativní rozměr psaní (jak autor svou promluvou ovlivňuje okolí) tu má mnohem větší váhu než ten konstativní (co chtěl autor záměrně sdělit). Takový způsob přemýšlení je v naprostém rozporu s požadavky, jaké na divadelní kritiku kladli diskutující během debaty *Kolize (...)* (SČDK 2018).

Některé skutečnosti, jichž si jsou plně vědomi autoři z anglofonní blogosféry, by však česká divadelní kritika měla přijmout ve vší závažnosti. Především před ní stojí úkol zaujmout stanovisko vůči tomu, co dobře vystihuje termín „hybris nulového bodu“ kolumbijského filozofa Santiaga Castro-Gómeze<sup>32</sup>. Jedná se o podvědomě zaujímaný postoj příslušníka západní kultury, který se o vlastním vnímání světa vyjadřuje jako o samozřejmé objektivní skutečnosti, nezávislé na situaci, v níž se zrodily jeho myšlenky. Vaughan sice nepoužívá přímo tento termín, ale vyjadřuje se ve velké shodě s jeho obsahem, když tvrdí, že blogování je lokální jev navázaný na velkoměsta Londýn, New York a Melbourne (2020, s. 14). Inspirativní je také způsob, jakým se autoři anglofonní blogosféry

---

<sup>31</sup> Originální znění: „obfuscates the author’s personality and politics in favour of a tradition of ‘objective’ formality“.

<sup>32</sup> Argentinský postkoloniální filozof Walter Mignolo ho ve své knize *The Darker Side of Modernity* (Temnější stránka modernity, 2011) spojuje s Descartovým pokusem vytvořit neotřesitelnou jistotu prostřednictvím výroku „*Myslím, tedy jsem*“. Od ní se podle něho odvíjí předpoklad západního myšlení, že příliš nezáleží na tom, kde se během aktu myšlení nacházím, hlavně, že uvažuji podle logických pravidel. (Mignolo 2011)

v některých textech vypořádávají s hrozbou povrchnosti a banality vyplývající ze situace, kdy jsou jakékoliv pokusy o soud vnímány jako pouhé proklamace sympatií či antipatií konkrétní osoby či sociologické skupiny. Ti nejvýznamnější anglofonní blogeři o divadle se rozhodli poskytnout osobní stránce divadelní reflexe maximální prostor a získali tak příležitost jít do hloubky netradičním směrem: vytvořit komplexní otisk svých osobností a v některých případech se touto cestou nakonec i přesahovat a stávat se zrcadly obecnějších tendencí v anglofonním divadle.

Z jiné perspektivy se může zdát, že v mnoha ohledech egocentrické zaměření anglofonních divadelních kritik je v rozporu s hledáním syntetizujícího potenciálu (Liessmann 2008), který by přispěl k vertikálnímu růstu kultury. V samotných textech se často objevují proklamace, že objektivita neexistuje. Slovo „objektivita“ se stalo tabu. V očích anglofonních bloggerů se zřejmě nerozlučně pojí s autoritativně prosazovaným konstativem, s bezohledným sebeprosazováním během koloniální minulosti jejich národů, s nebezpečím, že by se krutost v přístupu k jiným pohledům na svět mohla zopakovat. Vidím v tom výraz nevyrovnané představy této kultury o vlastní sebehodnotě. Ve smyslu: „Jsme příliš mocní na to, abychom se mohli dál vyvíjet.“ Působí to, jako kdyby autoři v hloubi duše nevěřili, že by vůbec mohl nějaký syntetizující potenciál či vertikální růst kultury existovat. Potenciál českých divadelních kritiků by mohl za těchto okolností spočívat v tom, že takovouto idealizací a současně devalvací Západní kultury trpí v o něco mírnější formě. Kdybychom byli ochotní vynaložit to úsilí, mohli bychom představu objektivit v divadelní kritice opět zasadit do realistických souvislostí. Do světa, kde si lidé dobře uvědomují, že jejich skálopevná přesvědčení nevydrží věčně, a přesto se jim nebojí uvěřit.

### **a. O (nejen) mém debatování na Nadivadle**

Atmosféru neporozumění na Nadivadle podle mého názoru zapříčinila mimo jiné nekompatibilita mezi médii hromadné komunikace, kam patří deníková divadelní recenze, a médii blogu, které přeje spíš komunikaci v malých skupinách. Podle psychologa verbální komunikace Jaromíra Janouška sice má hromadné sdělování s ostatními druhý dorozumívání „společné základní komunikační schéma“ (Janoušek 2015, s. 131), ale liší se „hromadným, masovým, mnohočetným charakterem zejména na straně příjemce“ (Janoušek 2015, s. 131–132). Janoušek považuje za jeden z charakteristických rysů hromadné komunikace, „že tu zpravidla nedochází k přeměnám rolí původce, komunikátora, a příjemce, recipienta, jako tomu je třeba u rozhovoru dvou lidí“ (Janoušek 2015, s. 132). To sice „nevylučuje zpětné působení příjemce na původce, avšak taková zpětná komunikace probíhá mimo hlavní komunikační proces“ (Janoušek 2015, s. 132). Janoušek dále konkretizuje:

„Patří sem dopisy posluchačů a diváků, vstup diváků do děje volbou formy pokračování, diskusní pořady pro posluchače rozhlasu a diváky televize s jejich přímým zapojováním a spolurozhodováním – vedle moderátora – o směru diskuse, interakce pomocí internetu apod. I když jsou formy zpětné komunikace od recipienta ke komunikátorovi v masové komunikaci stále častější díky zdokonalujícím se technickým možnostem, ve svém souhrnu potvrzují výše uvedenou specifičnost. Z mnohonásobně početnějšího publika se obrací jedinec, malá skupina, nebo dokonce i většina publika na množinového komunikátora, což je výše uvedená asymetrie naruby. [...] Náročnost a často i těžkopádnost této zpětnovazební komunikace ostře kontrastuje se snadným oslovením publika jako celku masovým sdělením [...]“ (Janoušek 2015, s. 132).

Způsob, jak si Nadivadlo nastavilo spojení divadelní recenze a výzvy k výměně názorů mezi sobě rovnými, možná provokoval svou falešnou

otevřeností, kde divadelní kritici jakožto autoři zprávy adresované velkému počtu čtenářů chtě nechtě stáli už předem ve výhodnější pozici než hosté debat. To samo o sobě snad ještě mohlo působit jako výzva k překonání, jenže k tomu se přidaly další komplikace. Ty vyplývaly ze specifčnosti komunikace na internetu. Janoušek vyjmenovává několik jejích výzev i úskalí. Zaprvé:

„Pokud jde o citové prožívání [zvýraznění odstranila BE], obrazovka počítače na jedné straně emoce tlumí, je vzdálenější bezprostřednímu prožívání, na druhé straně umožňuje anonymní i neanonymní projev emocí, ať pozitivních, či negativních, bez zábran. Sem patří i užívání emotikonů [...] čili „smajlíků“ (Janoušek 2015, s. 200).

Tuto tezi autor dokládá mj. na příkladu experimentu kyberpsychologa Adama Joinsona, který na dvojicích probandů zkoumal jejich sebeuvědomění při komunikaci na internetu. Ty spolu měly během pokusu komunikovat skrze virtuální médium. V jednom případě interakce probíhala v prostředí, které díky účasti videokamer navozovalo dojem komunikace z očí do očí a také vzbuzovalo očekávání, že se oba účastníci co nevidět setkají. Tato opatření měla zvýšit *sebeuvědomění zaměřené na dojmy druhých*. V druhé verzi pokusu šlo naopak o stimulaci *sebeuvědomění zaměřeného na vlastní „já“*. Probandi se během dialogu dívali na snímky jich samotných a zároveň si průběžně prohlíželi anekdotické komiksy, v nichž sami vystupovali jako postavy. Právě v tomto druhém stavu docházelo k největšímu sebeodkrývání. Také se ukázalo, že probandi chápou, že je sebeodkrývání při virtuální komunikaci podmíněno stavem, kdy je jedincova pozornost zaměřena na jeho vlastní „já“ (Janoušek 2015, s. 202–203).

Takový styl komunikace podle Janouška „může vést i ke stavu deindividuace, pro který je charakteristická současná redukce jak sebeuvědomění zaměřeného na druhé, tak sebeuvědomění zaměřeného

na sebe sama" (Janoušek 2015, s. 203). K tomu ještě dodává vlastní poznatek, že „stavy deindividuace představují spojení sníženého sebeuvědomění se sníženou sebekontrolou" (Janoušek 2015, s. 203). Pokud k tomuto komplikovanému efektu docházelo na Nadivadle, obnášelo to například situace, kdy se diskutujícím nedařilo reagovat na myšlenky ostatních tak otevřeně, jak by toho byli pravděpodobně schopni mimo prostředí internetu. Sama jsem často trpěla pocitem, že ostatní dostatečně nenaslouchají tomu, co jsem se snažila sdělit, a stejně tak jsem pochybovala o vlastní schopnosti přiměřeně reagovat. Kvůli této disertaci jsem se značnou dávkou sebezapření zpětně pročetla debatu pod příspěvkem Jakuba Škorpila *Maryša (Národní divadlo Praha)* (Škorpil 2017a), které jsem se osobně zúčastnila. Zpětnou reflexi mi usnadnil fakt, že jsem své pocity průběžně pojmenovávala už během debaty. Frustrovalo mě, že se nedeбатovalo o významech dané inscenace „do hloubky" (ať už to pro mne tou dobou znamenalo cokoliv, považovala jsem to za důležité). V podstatě se jednalo o obdobné zklamání, jaké jsem prožívala, když se ukázalo, že se mnou nikdo nechce porovnávat své odpovědi na otázku „proč" v případě Nebeského *Krále Leara*. Současně jsem vyjádřila své pochyby ohledně kvality komunikace mezi debatujícími:

„Charakteristické mi [...] připadá také to, že jsem se jmenovitě Jakuba ptala, kde vidí ty valéry, které podle něho výkladu chybí. [...] Odpovědi jsem se nedočkala a přesně takto se mi to s Jakubem stalo už několikrát. Když někoho oslovím a nedostanu odpověď, začnu mít pocit, že je má účast na debatě úplně zbytečná. A oprávněně začnu podezřívat své diskusní partnery z jisté lenosti. (Teď je na místě zdůraznit, že myslím ‚lenost na nadivadle', jinak samozřejmě vím, že je Jakub pracovně vytížený člověk a o jeho osobě bych si rozhodně nedovolila říct, že je líná.)" (Škorpil 2017a).

Kritizovala jsem také názor Martina J. Švejdy, který podle mne přesně vystihuje blogovou podstatu Nadivadla:

„Nadivadlo (v této podobě) není divadelním časopisem, nýbrž blogem, jehož základním žánrem je glosa. Ta myslím předpokládá, že některé - dobře známé - věci (např. o kterých již autor vícekrát psal, u kterých panuje obecný konsensus) není potřeba opakovat, nýbrž stačí je vyjádřit i třeba jen do podoby ‚stereotypních formulací‘. Glosa jako odrazový můstek k případným diskusím, ve kterých je dobré formulace zpřesňovat a názory konkretizovat“ (Škorpil 2017a).

Namítala jsem, že ani v glose by se autoři neměli vyjadřovat stereotypním jazykem, a navíc jsem dodávala, že podle mého pozorování k následnému zpřesňování ani ke konkretizaci zpravidla nedochází. Co se mé účasti v debatě týče, nelze si nepovšimnout nepoměru mezi značnou délkou mých příspěvků a kratšími vstupy ostatních. Při diskutování tváří v tvář bychom se pravděpodobně sladili, takto jsme však každý pokračovali ve své lince. Je možné, že kdybych svá slova pronášela nahlas, připadalo by mi, že se nechtěně stavím do povýšené pozice vůči stručnějším kolegům. Třeba bych promluvu přizpůsobila, jelikož bych vytušila, že mě nikdo moc neposlouchá. V debatě jsem také uvedla, že obecně na Nadivadle vstupují do interakcí v defenzivním naladění. Pro mne představovalo působení na Nadivadle mezistav, kdy účastník není tak docela sám sebou na to, aby vedl dialog, který by plnohodnotně nahrazoval komunikaci tváří v tvář, současně se ale pohybuje v prostředí, které jeho vystupování hodnotí, jako by se účastnil nějaké nepřiliš formální, leč významné a plnohodnotné společenské události.

To vše zákonitě vede k nemalému množství nedorozumění, jestliže se aktéři účastní virtuálních interakcí na blogu s myšlenkou, že by měli zůstat v rolích divadelních kritiků či jiných divadelních profesí. Především divadelní kritika, jak ji v českém prostředí známe, patří do světa, jemuž vládou úplně jiné hodnoty než blogosféře. Žánr divadelní kritiky předpokládá čtenáře, jenž vyhledává konstativy, o něž by mohl obohatit

vlastní názory, ať už tím, že je odmítne, přijme nebo vědomě přetvoří v nové myšlenky. Blogosféra ovšem představuje prostředí, kde konstantně vynakládáme síly na vytváření avatara vlastní osobnosti a snažíme se zvrátit základní stav tohoto prostředí, který se na jedné straně zakládá na nezvyklém vztahu k sobě samému a na straně druhé na nezvyklém vztahu k ostatním:

„Autoři blogy charakterizují jako deníkový prostor, který může člověka rozkrýt hlouběji než běžná známost s ním. Protože však hlubší poznání člověka může odhalit zároveň buď nezajímavost osobní identity, nebo její příliš intimní sféru, nositelé blogů je začínají redigovat, tj. svou identitu ve virtuálním prostoru konstruovat. To už je ovšem manipulace s těmi účastníky internetové komunikace, kteří považují daný blog za zcela upřímný“ (Janoušek 2015, s. 209).

Na jiném místě knihy o verbální komunikaci Janoušek píše, že „[p]řirozený komunikační význam je význam prožívaný“ (Janoušek 2015, s. 214). Prožívaný význam, to je luxus, který si v blogosféře nemůžeme jen tak dovolit, pokud nemáme pro sebe prezentaci na internetu vrozený talent (v takovém případě ho tu nejspíš lze vyjádřit mimořádně výrazně). Pokud nám nadání být vědomě sám sebou v online prostoru schází, stejně musíme za všech okolností působit, jakože vše, co říkáme, přirozeně prožíváme, a to ve vrchovaté míře. Jinak skončíme v příkopu nezájmu.

Jako nováček na blogu Nadivadlo i v oboru divadelní kritiky jsem nesla účast na této situaci špatně. Mé motivace pro přispívání na Nadivadlo byly citové (připadalo mi to mimo jiné zkrátka dobrodružné) i praktické. Díky blogu jsem se mohla vyjadřovat i o prestižních inscenacích, které by mi nejspíš v žádném zavedeném periodiku k recenzování jen tak nepřidělili. Psát na blog byl také snadný způsob, jak získat zadarmo vstupenky. Jinak bych si obcházení divadel nemohla dovolit nebo zdaleka ne v takové míře, jak to vyžaduje zodpovědné vykonávání profese divadelní kritičky.



V neposlední řadě jsem také toužila po všednodenním osobním kontaktu s kolegy z Nadivadla či přesněji: po jakémkoliv všednodenním osobním kontaktu s kýmkoliv. Dnes se všechny redakční připomínky vyřizují přes mail, takže se mi v nejvytíženějších dobách prvních tří let v oboru stávalo, že jsem vlastní byt opouštěla jen kvůli večerním divadelním představením či festivalům a jinak jsem trávila celé měsíce o samotě, přikovaná k počítači. Tento životní styl ukončila dlouhodobá krize mého imunitního systému doprovázená pocitem všestranného vyhoření a také následné rozhodnutí dát si od divadelní kritiky pauzu. Každopádně žádný, byť jen minimálně naplňující všednodenní osobní kontakt s kolegy mi působení na blogu nepřineslo. Čímž vůbec nechci říct, že bychom spolu naživo nevycházeli hezky nebo že by mi nebyli sympatičtí (právě naopak). Měla jsem ale pocit, že mě působení na Nadivadle paradoxně izoluje od komunity divadelních kritiků ještě víc, než kdybych se smířila s pouhým kontaktem přes emaily.

Prostředí, jak již bylo řečeno, navozuje dojem bezprostřední komunikace, ta však probíhá jednak odosobněně, přes virtuální avatary, a jednak v ní ani nejde o skutečně odbornou debatu. Chtěla jsem naplnit svou potřebu po projevení „skutečného já“, online komunikace mi ale neustále připomínala, že se mi nedaří vytvořit odpovídajícího avatara. Také jsem nejspíš narazila na skutečnost, že „[p]odle některých výzkumů výměna informací a vzájemná adaptace vyžadují ve virtuálních skupinách dokonce delší dobu než ve skupinách tváří v tvář“ (Janoušek 2015, s. 207). Snad není náhoda, že se tři kritici, kteří přestáli téměř desetiletý vývoj Nadivadla osobně znali z intenzivní společné tvorby v rámci souboru Antonín Puchmajer D.S.. Tento odstavec nemá být jen osobní zpověď o zkušenosti se značně frustrujícím pokusem začlenit se mezi divadelních kritiky jinak než přes sociální sítě divadelních barů. Jde také o úvod k pasáži o anglofonní blogosféře, které se podařilo tyto frustrující psychologicky popsané efekty online prostředí zahladit a oslabit. Vyžádalo si to však proměnu hodnotového nastavení divadelní kritiky jako takové.

Do této disertace všechny tyto okolnosti zahrnuji hlavně proto, že v době, která klade důraz na performativitu divadelní kritiky, otázka životního standardu kritiků a kritiček zkrátka patří k věci.

## **b. Anglofonní týmová divadelní kritika**

V rámci doktorského výzkumu jsem v roce 2018 absolvovala tříměsíční stáž v londýnské instituci Live Art Development Agency (dále LADA). Vypomáhala jsem tam jako rešeršistka pro sborník textů napsaných mezi lety 2015 a 2017 *The Live Art Almanac Volume 5* (Almanach Live Art, číslo 5, 2019). Byla to skvělá příležitost, jak získat jistou orientaci v kontextu této organizace a měla jsem současně možnost intenzivně prozkoumat divadelní tvorbu spřízněnou s jejím zaměřením. LADA jsem si vybrala, protože se zřejmě jednalo o společensky nejvlivnější (nebo minimálně nejhlasitější) ohnisko experimentů s psaním o živém umění na světě. Kolem LADA se soustředí umělci z celého anglofonního světa, pokud mají svou tvorbou a životním postojem hodnotově blízko k Live Art. Tento druh umění a styl myšlení není v českém prostředí příliš známý. Ve svém článku pro časopis SAD jsem se čtenářům pokusila přiblížit jeho vývoj a orientaci:

Proud Live Art se „vyvinul v osmdesátých letech dvacátého století a následoval tak starší a známější americký Performance Art, s nímž sdílí touhu tvořit mimo hranice tradičních žánrů jako je divadlo nebo výtvarné umění, propojovat umělce s diváky na velmi osobní úrovni a také až agresivně levicovou politickou orientaci. Označit určující rysy současného Live Art je nesnadné: jedná se o bující, poněkud nepřehlednou oblast. Jenom aktivity kolem neziskové organizace Live Art Development Agency, kde se konala má stáž, zahrnovaly projekty typu Live Art a senioři, Live Art a děti nebo Knihovnu performančních práv<sup>33</sup>, objevovaly se tu akce vytvářené soliterně i kolektivně, určené široké veřejnosti či uzavřenějšímu okruhu návštěvníků“ (Etlíková 2018c, s. 103).

---

<sup>33</sup> Jedná se o archiv přednášek, diskusí, instalací či performancí mezi roky 2006 a 2014, které reflektovaly strategie, jež umělci používali „k ovlivňování společenských, kulturních a politických změn“. Viz <http://www.thisisliveart.co.uk/projects/performing-rights>

Tento způsob myšlení založený na extrémní empatii vůči sociálně znevýhodněným sdílají také členové rozsáhlé divadelně-kritické blogerské sítě zaměřené na týmovou reflexi divadla. V jejím rámci vznikají neformální, osobně laděné a hravě podané texty o divadle, které vzájemně často pojí účast v debatě o nějakém aktuálním tématu, ať už je to oprávněnost požadavku respektovat strukturu dramatického textu nebo diskuse o kulturních stereotypch na anglofonních jevištích.

V jedné z kapitol své disertace zpovídá Megan Vaughan několik divadelních bloggerů napříč kontinenty ohledně jejich motivací k psaní. Všechny spojuje kritický vztah k současnému stavu deníkové divadelní kritiky/recenze. Některé impulzy jsou totožné s výčitkami, které česká divadelní obec vznáší vůči české deníkové kritice. Například dvacetiletá Molly (Vaughan 2020, s. 55–56) pocítila potřebu založit si divadelní blog, když si uvědomila, že dokáže dopředu odhadnout, co který kritik napíše o muzikálu na Broadwayi, který ona z duše nesnáší. Usoudila, že její názor má hodnotu už jen proto, že není tak předvídatelný jako ty v novinách. V anglofonním prostředí je podobně jako v tom českém aktuální potřeba suplovat kvalitní deníkové médium, jak dokládá Anne-Marie (Vaughan 2020, s. 49), která byla dříve zaměstnaná v kulturní rubrice celostátního deníku. Blog si založila proto, že její pozici zrušili a ona se nechtěla psaní o divadle vzdát. Ostatní odpovědi v anketě vypovídají o překročení hranice, která se v českém prostředí úzkostlivě dodržuje: o blogování divadelníků o jiných divadelnících. Kate (Vaughan 2020, s. 49) pochází z cirkusové rodiny a veřejně se k tomuto žánru začala vyjadřovat poté, co si uvědomila, že běžné recenze tvůrci vnímají jako pouhé nezasvěcené dojmy, zatímco ona chtěla psát o tom, co cirkusové tvůrce doopravdy zajímá. Režisér a pedagog herectví Kevin (Vaughan 2020, s. 48) začal psát poté, co ho k tomu povzbudili jeho studenti. Měl pocit, že oficiální recenze byly většinou pouhá „reklamní propaganda“<sup>34</sup>. Jakožto divadelní praktik usoudil, že dokáže psát delší a pronikavější texty o tom, co viděl.

---

<sup>34</sup> Originální znění: „advertising propaganda“.

Další anketní odpovědi také odhalují, jak rozšířená je v této oblasti praxe, která se v českém prostředí příliš nepěstuje, a tou je amatérská divadelní kritika (jednou z výjimek jsou blogy na platformě i-divadlo.cz, které však často přejímají výrazové prostředky klasické deníkové kritiky, byť některé texty by svou hravostí a osobním tónem, o nichž ještě bude řeč, do anglofonní blogosféry zapadly). Motivace pro amatérské psaní o divadle bývá především sociálního charakteru. Jan (Vaughan 2020, s. 48) je žurnalistka, která se potřebovala něčím odreagovat, když se začala proměňovat náplň její práce v novinách. Že půjde zrovna o psaní o divadle, ji napadlo celkem náhodou, když si vzpomněla, že je to oblast, která ji vždycky zajímala. K jejímu rozhodnutí přispělo i vědomí, že bude užitečné, když jakožto žena tmavé barvy pleti přidá do diskuse nový úhel pohledu.

Megan Vaughan zdůraznila, že blogování je lokální fenomén navázaný na sociální kontext bohatých západních měst New York, Melbourne a Londýn poznamenaných doposud nevyřešenou koloniální minulostí.

Podle ní by sice bylo nezodpovědné o této síti mluvit „jako o souboru vlků samotářů s protichůdnými motivacemi, jejichž konverzace vznikají pouhou náhodou, ale stejně tak by bylo nezodpovědné ji prezentovat jako součást nějakého velkého hrdinského boje. [...] Historie blogování o divadle se týká lidí spřízněných místem svého pobytu, zájmy a vkusem, kteří využívají technologický rozvoj k usilování o naplnění společných cílů“<sup>35</sup> (Vaughan 2020, s. 14).

---

<sup>35</sup> Originální znění: „It is therefore just as irresponsible to present the blogosphere as a collection of lone wolves, their motivations contradictory and their conversations mere coincidences, as it is to present them as part of some great heroic struggle. Even in the international territory of internet, theatre remains tied to time and place, and its commentators are similarly clustered within localized theatre cultures – primarily in New York, Melbourne and London. The history of theatre blogging is therefore a history of how those connected by geography, interest and taste have employed developing technologies in order to strive for common goals.“

Pro anglofonní blogování je typická nepsaná povinnost poutavé a hravé formy, k níž autory pravděpodobně vede i skutečnost, že si každý blogující divadelní kritik musí vybojovat pozornost svých několika čtenářů, kteří často neprošli univerzitním ani akademickým vzděláním. V rámci jiné publikace o divadelním blogování, která je součástí sborníku *Critical Interruptions*, potvrzuje tento fakt také autorka Katharina Joy Book, když říká:

„myslím, že by mohl být rozdíl mezi tím, když se vyjadřujete, jako byste měli spoustu anonymních sledujících, a když oslovujete padesát lidí, na jejichž pozornosti vám záleží. možná by ten rozdíl měl být patrný ze způsobu psaní, nemělo by se mluvit k padesáti lidem, jako by jich byla tisícovka“<sup>36</sup> (Joy Book 2018, s. 47).

Tento typ blogování o divadle imituje bezprostřední konverzaci po představení a vlastně se jedná o extenzi jejích možností s pomocí technologie. Oproti konverzaci v baru mají zúčastnění o něco víc času si rozmyslet, co řeknou. Pomyslný stůl, kolem něhož jsou usazeni, se navíc díky blogování zvětšil, takže se místo tří sousedů v bezprostředním okolí může vzájemně poslouchat třeba padesát zájemců o výměnu názorů. A v případě, že se podaří pojmenovat něco podstatného, vždycky lze tuto pasáž okopírovat metodou Ctrl + C a vložit ji na místo, které čtou také lidé „od jiných stolů“. S konverzací v baru má tento typ blogování o divadle společnou také motivaci proč psát a číst: nejdůležitější hodnotou je vzájemná tolerance a empatie k jiným členům blogové komunity. Doprovodným efektem je patrná snaha účastníků o to, aby podávali své myšlenky přístupnou a poutavou formou, a především, aby jim propůjčili osobní tón a uspokojili tak svou potřebu sdílení. Zkrátka, performativní

---

<sup>36</sup> Originální znění: „i felt like there could be a difference between speaking as though you have lots of anonymous followers, and speaking as though you’re speaking to the fifty people you actually care to speak to. maybe that difference should be clear in the writing of how you do it. you shouldn’t be speaking to fifty people as though they are a thousand.“

rozměr (účastnit se obohacující a příjemné konverzace společensky „na úrovni“ a otevírat v jejím rámci problémy, které komunitu tíží) je podstatnější než ten konstativní (jestli se doopravdy přichází s novými myšlenkami a jestli se při jejich rozvíjení vždy postupuje logicky).

V tom je zásadní rozdíl mezi anglofonní blogosférou a českými blogy, ať už se jedná o Nadivadlo, blog Vladimíra Justa či o studentské platformy Divědové na blogu, Divá báze nebo například Klacek. Ty všechny přebírají formu tištěného periodika přeneseného online, protože jejich hlavní výpovědní hodnota má vždy konstativní charakter. Anglofonní blogeři vedou vlastní autonomní blogy, takže nemusejí své diskusní komentáře těsnat do pár vět pod cizím článkem a nemusejí se tedy ani obávat, že si jejich text u cizího příspěvku přečtou hlavně „domácí“ čtenáři neznalí kontextu jejich uvažování. Přečtou si je primárně pravidelní návštěvníci jejich vlastního blogu. Odpadá také problém nekompatibility mezi žánrem recenze, která se obrací na hromadného čtenáře, a osobnějšího média blogu: neformální a hravý způsob vyjadřování je uzpůsobený tomu, aby bylo hned patrné, že autor oslovuje menší skupinu lidí. Nakonec je zmírněn také efekt odosobnění. Autoři tvoří komunitu a vzájemně se čtou, takže odpadají neustálé volby mezi vysvětlováním kontextů vlastního myšlení a reagováním na ostatní.

Minimálně v jednom ohledu však anglofonní blogosféra deformující vliv internetového média na psychiku účastníků nepřekonala, naopak do něj zabředla mnohem víc než ta česká. Jde o jev, který popisuje Janoušek:

„Virtuální charakter skupin (...) snadněji umožňuje atribuovat, tj. prisuzovat nedostatky vzdáleným a neznámým účastníkům. Tato tendence činit z nich ‚obětní beránky‘ je spojena s tendencí k sebeospravedlňování, k uchovávaní sebeúcty. Vlastní neúspěch je prisuzován, atribuován okolnostem. Tyto tendence se skutečně podle některých výzkumů

vyskytují více ve virtuálních skupinách než ve skupinách „tváří v tvář“ (Janoušek 2015, s. 207).

Pro blogovou kulturu je typická extrémní komunitní sevřenost spojená s pravidly, které podle mého pozorování úzkostlivě dodržují všichni, kdo sem chtějí patřit. Shrnul je Simon Bowes, jehož článek byl otištěn v almanachu LADA:

„Žádné zdrcující výprasky. Nečtěte, neposlouchejte ani se nedívejte s úmyslem zavrhnout. Pište, jako byste vedli s umělcem dialog. Můžete psát, jako byste byli studentem jejich práce, jejich fanouškem. Obě tyto pozice si žádají, abyste zaujali stanovisko. [...] Pokud se vám něco nelíbí nebo něčemu nerozumíte, přezkoumejte svůj vkus, svou estetiku, dokud v nich neuvidíte předsudky, jimiž pravděpodobně jsou. Problém je často ve vás, ne v uměleckém díle před vámi. Kdykoliv pro vás umělecké dílo, s nímž máte co dočinění, představuje problém – esteticky, eticky, politicky – zvažte, odkud a proč se tento problém bere. [...] Pokud se chystáte vynést soud, položte si otázku: O co se asi umělec pokoušel? Stojí to za ocenění? Jak to ocenění zapůsobí? Může umělci vaše ocenění – a vaše kritika – pomoci“ <sup>37</sup> (Bowes 2019, s. 149)?

---

<sup>37</sup> Originální znění: „No drubbings. Do not watch, listen, read – or write – in order to dismiss. Write as though you are in dialogue with the artist. You might write as though you are a student of their work or a fan of their work. Both of these positions demand you to make a judgement.

If you do not like or understand something, examine your tastes, your aesthetics, until you see them for the prejudices that they likely are. Often the problem is with you, and not the artwork in front of you. Where the work in front of you does present a problem – aesthetically, ethically, politically – judge how and why this problem emerges.

If bringing your judgement to bear, ask yourself: What does it seem that the artist is trying to do? Is it worth acknowledging? What difference will an acknowledgement make? Can your acknowledgement – and your critique – assist them?

Write in dialogue with other critics – acknowledge those points of convergence or divergence to further dialogue. Where you must object to something – either the work you see or another's treatment of it – ask yourself what do you think would be just. Much criticism is unjust. If you come down on the wrong side, admit it.“



Zato o lidech, vůči nimž se autoři vymezují, píší velmi často černobílým způsobem. Na nejmírnější příklad takového přístupu jsem narazila v disertaci Vaughan:

„Typický divadelní kritik na začátku jednadvacátého století byl starý bílý muž se soukromým vzděláním. [...] Psal z pozice kulturní dominance a jeho vkus a názory byly vnímány jako univerzální a objektivní. Tuto domněnku pomáhal udržovat i fakt, že velkou část divadla v západních zemích vytvářeli a jako publikum navštěvovali muži s kulturními privilegii podobné úrovně. Dále hrály roli i historicky dominantní způsoby oceňování umění, které charakterizoval nevzrušený, ‚distancovaný‘ soud. Ten byl oceňován víc než jiné způsoby účasti a odpovědí. Jedním ze zásadních dopadů blogování o divadle je zrušení kritického odstupu a s tím jde ruku v ruce i postupné odtrhávání kritiky od její snobské minulosti“<sup>38</sup> (Vaughan 2020, s. 11).

Často se blogeři vyjadřují mnohem emočněji a osobněji. Na následujícím úryvku z již citované publikace *Critical Interruptions* je pozoruhodné, jak se autorka Katharina Joy Book snaží vymezit vůči tradiční kritice vytvořením vlastních odlišných výrazových prostředků. V poslední části citace upozorňuji na pohrdlivé použití slova „názor“ v uvozovkách:

„přestala jsem svoje texty zpětně upravovat a opravovat překlepy a vylepšovat, protože žiju v přítomnosti ne v minulosti, protože jsem myslela upřímně to co jsem napsala a svého minulého záměru si musím vážit a nezrazovat své minulé já ... no ano, zní to (minimálně mně) jako

---

<sup>38</sup> Originální znění: „The typical theatre critic at the turn of the twenty-first century was old, white, male and privately-educated. [...] They were writing from a position of cultural dominance, where their tastes and opinions were assumed to be universal and objective. This assumption was supported by the fact that so much of the theatre in Western countries was being made, and watched, by those with similar levels of cultural privilege, but it was also perpetuated by historically dominant modes of art appreciation, in which dispassionate, 'distanced' judgement was prized above other modes of engagement and response. One of the key impacts of theatre blogosphere has been the disruption of its critical distance, and with it, the gradual cutting of criticism's ties to its sonbbish and patriarchal past.“

druh lenosti, ale také jsem si to teď akademicky obhájila, takže se těch slov musím držet, když se vynořila, jako kdybych ze svého těla vypudila hovno, můžu s vámi, čtenáři, rozebírat jen ty stříkance. budeme tak na stejné lodi, když vyslovím něco matoucího a nejasného a společně se tím pokusíme probrat. získáme tak zkušenost, která se bude podobat ... nebo bude stejně vágní ... jako když čtu své minulé pokusy o vyjádření ... ale možná, že i to je problematické, protože tím přicházím o možnost spolehnout se jako autorka sama na sebe, jestliže nevím, co jsem chtěla říct, rozumíte mi? [...] Jde o to – když někdo píše poučenou recenzi a používá akademický jazyk, může podvádět, skrýt se – svůj nedostatek vědomostí, špatné ‚názory‘ na společnost – může se snažit zapůsobit kreativně nebo chytře ... Někdo píše o umění atd. způsobem, který tyhle praktiky odmítá – ale doopravdy mu záleží na skutečných vědomostech, je přemýšlivý a chytrý, to děsí lidi, kteří chtějí podporovat akademické psaní pro psaní<sup>39</sup> (Joy Book 2018, s. 45).

Vedle tolerance vůči členům vlastní komunity stojí v anglofonní blogosféře ještě další důležitá hodnota: ochota k sebeodkrývání před nimi. Zde narážíme na další podstatnou odlišnost od *Nadivadla*: jeho členové zamýšleli jít „s kůží na trh“ ve smyslu být při zachování vlastní maximální upřímnosti rovněž dostupný upřímným reakcím lidí z jiné komunity (především divadelních tvůrců). Očekávali nepříjemnou konfrontaci.

---

<sup>39</sup> Originální znění: „i like, i’ve stopped going back and editing and correcting typos and making things read better bc i live in the present not the past, and i meant what i wrote and i need to honour and respect that intention from the past and not betray my past self... like, yes that feels like (with me at least) it’s a kind of laziness, but also it is one that i’ve academically justified now so i have had to commit to it and just like commit to these words as they come out, as they are expelled from my body like a violent shit. i can only like analyse the splatter patterns with u, the reader. it feels like an equal playing field for us both if i write something confusing n hazy and we try and get thru it together. like our experience of it is on the same level or the same side or like the same vague position of like... reading my past-self’s attempts at articulation... but i mean it’s also maybe problematic bc it also rejects any kinda authorial accountability for me if i also don’t know what i really meant. ygm?

The thing is - with learnt review and academic language people can fake it, can cover themselves up - their lack of knowledge, their bad social ‘opinions’ - can try and seem cool or creative or clever... So for someone to write about art etc. in a way that isn’t at the service of this - but be an actual engagement with actual knowledge and thoughtful and clever, that is just terrifying to ppl that want to uphold a system of bullshitting.”

Anglofonní blogeři odkládají masky před „svými“. To je jeden z důvodů, proč se v této disertaci nesnažím dávat jejich způsob psaní za vzor, přestože je tak životaschopný. Jeho podmínkou je poněkud děsivé přijetí skupinové příslušnosti, což se zásadně rozchází s mými představami o hodnotách, na nichž by měla stát divadelní kritika.

Mezi hlavní objevy, jejichž využití bych naopak ráda povzbudila i v českém prostředí, patří citlivost k myšlenkám, které obvykle nestojí za verbalizaci, protože podle konvenčních kritérií nemají obecnější výpovědní hodnotu. Příkladem může být tento úryvek z textu napsaného těsně po zhlédnutí inscenace *Out* v rámci Live Art a divadelního festivalu Steakhouse Live. Oba autoři konceptu a současně herci tu reflektovali svůj afrokaribský původ. Popisované scéně předcházelo loupání pomerančů, jejichž šťávu po sobě herci stříkali a nechávali si ji stékat po kůži. Autorka svůj zážitek popsala několik desítek minut po skončení představení:

„Sledovat někoho při aktu koupání působí stejně osobně jako sledovat někoho při jídle. Je to stav přímé intimní komunikace mezi našimi těly a lidé projevují svá momentální přání gesty přímo v momentě jejich vzniku – teď si chci vložit do pusy toto konkrétní sousto; je to dojemné. Tuhle část těla si teď namočím; tomuto úseku kůže se budu věnovat dříve než tamtomu, tohoto předloktí se dotknu dříve než tohoto prsa – cestovat, směřovat své vlastní tělo a přání namířená k vlastní kůži.

Proč se Young a Antony myli? Co na tom vlastně bylo? Proč nezůstali u požitku z čerstvosti a šťavnatosti pomeranče na své kůži? Nepůsobilo to na ně tak příjemně a extaticky, jak jsem si to představovala?

V hloubi domova ve smyslné R n B písni – tenhle pocit domova, náležení a vlastnění těla. Je ničen nebo utužován tvrdými ranami, které si Young rukama zasazuje do hrudníku? Předtím jsme slyšeli letniční kázání o queer identitě na okraji společnosti; na okraji společnosti, to je teď naše místo.

Představuji si, že jsme právě tady, mezi námi kbelík pomerančů, sedíme proti sobě na barelech od oleje; představuji si, že tohle je ten okraj, kde se nacházíme. Jsem tam spolu s nimi" (Joy Book 2018, 64–65)?

Toto rozhodnutí mluvit o intimitě jako o něčem veřejném považuji za to vůbec nejinspirativnější na vlivu zkušenostního obratu na psaní o současném divadle. Z českého úhlu pohledu se popírání upřímných pokusů o objektivitu a odsuzování akademického jazyka jakožto lživého může zdát naivní a vlastně i nabubřelé. Byla by ale škoda, kdyby proto mělo dojít k přehlížení emancipačních tendencí anglosaského přístupu k psaní o divadle. Prosazování pocitu emoční neutrality jako jediného správného není jen absurdní (přece se také jedná jen o pocit), ale i bolestivé. Přesto však z velké části ovládá jak akademické, tak deníkové psaní o divadle. Obzvláště česká deníková kritika často doslova brání komplexnímu prolnutí kritikovy osobnosti do textu, ať už jde o sklon k živým tělesným projevům, nesmělé vystupování, neurologickou poruchu, depresivní přecitlivělost nebo sklon k agresii. Ve většině deníků ovlivňujících veřejné mínění se autoři musejí buď tvářit, že jsou plně nad věcí, nebo se stáhnout úplně. V době, kdy se ke slovu hlásí filozofie mentální dekolonizace, která se v oblasti střední Evropy projevuje především bořením mýtu či dokonce metafyzické koncepce distancované neutrality, nelze jednoduše prohlásit: budeme vás brát vážně, jestliže se naučíte při psaní nebo ve veřejném projevu předstírat, že ke světu zaujímáte nezúčastněný odstup a budete působit silně. Přesto k tomu v českém prostředí neustále dochází a většina divadelní kritiky v tomto ohledu nezaujala jasné stanovisko. Jak jsem již napsala v rozsáhlém úvodu k této kapitole, česká kritika neproměnila po Sametové revoluci razantně svůj jazyk a ani se nikdy nevymezila vůči hybris nulového bodu.

### c. Česká „znejistělá“ divadelní kritika

Poslední podkapitola jedná spíš o způsobu, jímž jistá část české divadelní kritiky tematizuje subjektivní a osobní vnímání divadla. V úvodu disertace jsem se zmínila o divadle s nálepkou „divné“, „podivné“ či „postnormální“. Také padlo, že se toto divadlo drží svými výrazovými prostředky na velmi konkrétní úrovni skutečnosti, již lze mnohem snáz intenzivně prožít než popsat. V knize britského všestranného kritika umění Marka Fishera *The Weird and the Eerie* (Divné a přízračné, 2016) jsem narazila na důkladnou analýzu pocitu, který tento typ divadla vyvolává. Ne, že by Fisher znal české nezávislé divadlo, nicméně jeho popisy hluboce znejistěného stavu vnímatele na něj padnou přesně. Pocitem či stavem, který považuji na Fisherově knížce za nejvíce inspirativní, je „eerie“ (doslova přeloženo snad především „přízračné“, v daném kontextu však spíš „znejistňující“). Druhý pocit „weird“ („divné“) charakterizuje hlavně „montáž, propojení dvou nebo více věcí, které k sobě nepatří“<sup>40</sup> (Fisher 2016, s. 11), což je fenomén v českém prostředí všestranně prozkoumávaný už od šedesátých let (např. Vostrý 2001; Císař 1986). Oba pojmy mají podle Fishera jedno společné: „umožňují nám vidět vnitřní z perspektivy vnějšího“<sup>41</sup> (Fisher 2016, s. 10). Eerie je pro Fishera: „porucha nepřítomnosti nebo porucha přítomnosti“<sup>42</sup> (Fisher 2016, s. 61): buď je něco tam, kde by nemělo být nic, nebo je ‚nic‘ ‚přítomné‘ tam, kde by mělo být něco“<sup>43</sup> (Fisher 2016, s. 61). Čím víc se autor o tomto fenoménu rozepisuje, tím jasněji se ukazuje, že eerie souvisí s absencí vizuálních vjemů, kdy se do popředí dostávají akustické jevy (typicky zvuk, který existuje odděleně od viditelného zdroje (Fisher 2016, s. 80) nebo obecně jevy vnímané, ale ne viděné, působící jako halucinace (Fisher 2016, s. 75). Charakteristické

---

<sup>40</sup> Originální znění: „two or more things that do not belong together.“

<sup>41</sup> Originální znění: „They allow us to see the inside from the perspective of the outside.“

<sup>42</sup> Originální znění: „The eerie, by contrast, is constituted by a *failure of absence* or by a *failure of presence*.“

<sup>43</sup> Originální znění: „The sensation of eerie occurs either when there is something present where there should be nothing, or is there is nothing present when there should be something.“

jsou také vnitřní pocity dobře známé z všednodenní zkušenosti, avšak vnímané mimořádně ostře (autor uvádí příklad mimozemšťanky z filmu *Pod kůží*, která přichází na Zemi bez schopnosti citu, ale postupně se v ní probouzí nadání prožívat a částečně i chápat své lidské tělo v běžných životních situacích (Fisher 2016, s. 105)). Vnitřně hmatové vnímání (což je termín zakladatele české divadelní teorie Otakara Zicha) nabývá ve stavu *eerie* na extrémní důležitosti. Fisher cituje slova hudebníka Briana Eno o svém albu *On Land*: „Krajina přestala být pozadím pro něco jiného, co by se odehrávalo v popředí, namísto toho je vše, co se děje, součástí krajiny. Už neexistuje hranice mezi popředím a pozadím“ (Fisher 2016, s. 80).

Přiznám se, že jsem původně nebyla spontánní příznivkyní takto znejišťujícího divadla (prožitky nejistoty nevyhledávám). Docenila jsem ho až díky textům kolegů, které mě fascinovaly. Proto v této části neuvádím jako příklad žádnou ze svých vlastních prací. Tématem nemožnosti vnímatelského odstupu se ve svém textu zabývá například Karolina Plicková, když píše pro SAD o inscenaci *Teleskop* od britského loutkáře Tima Spoonera. Umělec živě snímá miniaturní svět svých loutek, který diváci mohou sledovat buď na projekci, nebo přímo pod loutkářovými rukama:

„V textu [jímž Spooner doprovází inscenaci, pozn. BE] padne, že sledovaná plocha může být vlastně čímkoliv, třeba i projekcí našeho podvědomí, a to se tedy daří. Objektiv zaostří na organické naoranžovělé struktury, pokladené vedle sebe – připomínají podmořské korály, možná to jsou ve skutečnosti světlá vlákna mezi srpký mandarinky. Po chvíli se pozornost přesune na blížící se čirý, snad voskový objekt, z něhož vedou dvě tykadla s titěrnými kovovými zakončeními. Živočich jimi ohmatává terén před sebou, působí ztraceně, ale i odhodlaně – musí být přitom voděn magnety ze spodu. (Divák si vlastně nikdy nedokáže odpustit pátrání po původním zdroji, přeje si odhalit všechny triky a pokouší se

přijít na kloub důmyslným skrytým mechanismům [...])“ (Plicková 2019, s. 66).

Když píše Tomáš Procházka o inscenaci Jiřího Adámka *Oči v sloup*, zdůrazňuje skutečnost, že dění na jevišti v divácích nevyvolává žádné představy smyslu skrytého za významy:

„Předměty jsou vytrženy ze svých obvyklých souvislostí, cílem toho vytržení však není hra s imaginací a přeznačováním, nýbrž rovnou jakési odznačování. Věci se stávají nevyzpytatelnými partnery jen o trochu méně nevyzpytatelných performerů“ (Procházka 2020, s. 66–67).

Objevují se tu také obě poruchy skutečnosti, jak je to typické pro stav eerie: porucha přítomnosti a porucha nepřítomnosti:

„Hudba, ať už znějící, či chybějící, vytváří v inscenaci další rafinovanou vrstvu napětí a je ve většině případů naprosto zábavným způsobem nepatřičná. [...] Nepatřičnost a nepředvídatelnost je tak po celou dobu představení přímo hmatatelná jak v hudbě, tak i u práce s rekvizitami“ (Procházka 2020, s. 67).

Scházejí tu běžné záchytné body:

„Text se [...], většinou [...] uchyluje k autoreferenční poloze, jako by se aktéři představení chtěli ukotvit v nestálém světě inscenace, dokola popisují situaci, ve které se nacházejí, mnohými opisy a adjektivy realizují své postavy, kterým ovšem téměř vždy schází nejen jméno, ale i přehledná motivace [...]“ (Procházka 2020, s. 67).

Vladimír Mikulka zdůrazňuje ve své reflexi inscenace *Kráska a hnus* od uskupení Med a prach intenzitu, s níž lze během nějakého představení vnímat předmět, který zůstává racionálně neuchopitelný, protože na něm

přísně vzato není nic pozoruhodného. Zbystření diváckých smyslů zapříčiní pouhý fakt, že se objekt ocitl v centru pozornosti:

„Trochu víc znejišťuje malá svítící krychlička, vytrčená na dlouhé tyči do prostoru mezi zpěváky a publikum. Smysl tohoto objektu není až do konce představení nijak objasněn, mohla by to být úplně obyčejná lucernička, tak trochu „broučkovská“, ale asi to bude něco víc. Tím spíš, že se na lucerničku upne pozornost hned na začátku, během krátké Kalinkovy přede hry na zobcovou flétnu [...] když se jedna ze zpěvaček postaví doprostřed scény a dlouho s otevřenými ústy zírá vzhůru“ (Mikulka 2016a, s. 89).

Jakub Škorpil měl při sledování inscenace *Postfaktótum* pocit, že je v inscenaci mnoho nesoudržného, „přesto se však nedá mluvit o pásmu, či snad o nějaké nahodilosti. Je zde silný spodní proud, nesený již několikrát zmiňovaným neurčitým pocitem, že je něco špatně“ (Škorpil 2018, s. 75). Když tento autor píše o inscenaci Handa Gote *Erben: Sny*, také konstatuje, že významy a konkrétní znaky zde hrají jen marginální roli:

„V popisu by bylo lze pokračovat dále, ale obávám se, že čtenáře by to jen a jen mátló (odkazování k inspiračním pasážím by v tom ohledu mnoho nepomohlo) a při tom by se nedařilo rekonstruovat to, v čem jsou Handa Gote v *Erben: Sny* nejsilnější. Totiž v tom, co je přímo protikladné pokusu o popis či analýzu. Jak už zřejmě vyplynulo, dává jim inscenační klíč „logiky snu` obrovskou svobodu“ (Škorpil 2016, s. 14).

Logika snu, která přesahuje možnosti analýzy nebo popisu, se velmi podobá Fisherově představě současného člověka, který se snaží reflektovat, že do velké míry „podléhá rytům, pulzům a vzorcům „nadlidských sil“<sup>44</sup> (Fisher 2016, s. 11).

---

<sup>44</sup> Originální znění: „the rhythms, pulsions and patternings of non-human forces.“



Několik kognitivních nástrojů, které divadelní kritici využívají nebo by mohli využívat při psaní o tomto typu divadla se pokusím podrobně popsat v závěrečných kapitolách disertační práce. Ukáže se, že se mnohé z nich dobře hodí i při snaze o postihnutí o jiných typů divadelních zkušeností a bývají také hodně využívány. U „znejistělé kritiky“ se však pozastavuji proto, že v sobě koncentruje hodnoty, jichž si na současném vývoji české divadelní kritiky vážím. Dochází zde ke komplexnímu prolnutí autorovy osobnosti do textu, ne však tak přímočarým způsobem jako v případě anglofonního blogování. Vnímání zachycované v textech se odehrává na tak konkrétní úrovni, že se nelze vyhnout velmi intimnímu napojení na představení, které vypovídá o způsobu kritikova psychofyzického prožívání světa. Do českého kontextu tedy přináší kvality, které nejvíce oceňuji na anglosaském blogování o divadle. Současně lze na tomto přístupu ocenit to, že se nevyhýbá tajemným „bílým místům“ diváckého vnímání, která nelze jednoduše vysvětlit. Neméně si vážím i toho, že tu nedochází tak jako v kritice napojené na Live Art ke zneviditelnění divadelního díla.

## 6) Zápasy s nejistotou během divadelního představení

Pozastavme se nyní nad tím, jaké místo zaujímá tento pohled na současnou divadelní kritiku v kontextu české divadelní teorie s kořeny v *Estetice dramatického umění* Otakara Zicha. Nebo položme spíš otázku méně formální a ambiciózní a ptejme se pouze intuitivněji, v čem s ní tento pohled na divadelní kritiku rezonuje. Podle mého názoru například v tom, že se Zich důsledně vyhýbal používání termínů, které naznačují, že by vnímání mohlo mít nějaký objektivní, solidní předmět. Jak v doslovu k *Estetice* podtrhuje v osmdesátých letech divadelní teoretik Ivo Osolsobě, Zich nepoužívá lingvisticky orientované pojetí problematiky znaku populárnější francouzské sémiologie Ferdinanda de Saussura. Jeho přístup se naopak velmi blíží sémiotice amerického logika a mj. autora systému spekulativní gramatiky Charlese Sanderse Peirce (Osolsobě 1986). Zich podobně jako Peirce nechává ve své teorii prostor pro tajemný proces bezprostředního vzájemného ovlivňování mezi znaky a vnímatelem.

V Peircově teorii existují tři úrovně kontaktu se znakem, přičemž podmínkou existence znaku je paralelně působící přítomnost všech tří úrovní. Do té první patří „znak jakožto bezprostředně vnímatelný objekt“ (Peirce 1997, s. 38), jemuž status znaku propůjčuje fakt, že existují potenciální vnímatelé a pravidla, podle nichž mohou přiřazovat či vytvářet významy. Do druhé úrovně spadá situace, kdy objekt-znak působí na vnímatele bez ohledu na jakákoliv kulturně stanovená pravidla. Souvisí, jak píše v úvodu k českému vydání výboru z Peircových textů Bohumil Palek, „se zápolením, s akcí a reakcí, s příčinou a následkem“ (Palek 1997, s. 12). Jinde píše: „[J]e to efekt, který působí na interpreta [...], který s tímto přímým efektem [...] může dál zacházet podle vlastního záměru“ (Palek 1997, s. 22). Zároveň Palek upozorňuje, že „znak je produktem jisté formy myšlení, nikoli pouhého aktu“ (Palek 1991, s. 9), tím se, dodávám a předpokládám já, liší Peirceova druhá úroveň interakce mezi znakem a vnímatelem od čisté performativity. Třetí úroveň pak obsahuje

kulturně vytvořená pravidla, podle nichž vnímatel přiřazuje objektu jeden z možných významů podle toho, který uzná za „správný“. Palek ve svém komentáři píše, že vnímatel přisoudí znaku takový smysl, aby byl znak „konceptuálně adekvátní“ a „intelektuálně zvládnutý“ (Palek 1997, s. 22)). Zakladatel české divadelní teorie Otakar Zich také popisuje divácké vnímání divadelního představení na postupných úrovních, které se v mnohém podobají těm Peirceovým. V tomto případě však jde o čtyři: Zich rozlišuje dvě významové představy technické a dvě významové představy obrazové.

Jaroslav Etlík přiblížil ve studii *Divadlo jako zakoušení*, jak toto působení znaku na mysl diváků probíhá: „Zichův systém (...) je založen na následujícím principu: divák získává z jeviště (tedy ze hry herce) dva psychické vjemy dvou **objektivních** entit. Za první vlastní vjem konkrétní herecké postavy a za druhé vjem toho, že tato herecká postava k něčemu odkazuje, že má význam. Tyto psychické vjemy obou objektivních entit vstoupí následně do kontaktu s onou motorickou zkušeností těla a v divákově vědomí (podle Zicha) vzniknou dvě, tentokrát **subjektivní** významové představy“ (Etlík 1999, s. 6–7). Sem patří: „Technická představa, tj. představa herecké postavy jako estetického (uměleckého) objektu v obecném smyslu (podobně jako třeba Picassův obraz na výstavě nechápeme jenom jako konkrétní obraz tohoto malíře, ale jako obraz vůbec, tzn. výtvarné dílo, kterému říkáme obraz)“ (Etlík 1999, s. 7). A také: „Obrazová představa, tj. významová představa jedající bytosti, k níž herecká postava odkazuje. Čili dramatická osoba“ (Etlík 1999, s. 7). Někde mezi vjemem objektivních entit a zrodem subjektivních významových představ se nachází prostor pro to, co u Peirce spadá do druhé úrovně kontaktu se znakem. Mezi vyjadřujícím se umělcem a diváky vzniká tajemná propast, do níž fenomenologičtí estetikci umísťují intencionální předmět a čeští strukturalisté estetický objekt a Peirce znak-interpretant, pro jehož kolektivně prožívaný dynamický potenciál poskytuje divadlo inspirativní půdu.

V této disertační práci a v souvislosti se „znejistělou kritikou“ a s „podivnými divadelními tvary“ je podstatná otevřenost této představy o komunikaci mezi divadelní inscenací jakožto živoucí entitou (jejíž podobu předem promysleli tvůrci a následně během představení se ji někteří z nich pokoušejí reprezentovat v souladu s domluvenými představami) a publikem. Současná divadelní teorie na rozdíl od Zicha neztotožňuje onu „subjektivní“ tzv. „obrazovou významovou představu“ s činoherně jednající „dramatickou osobou“. Projekce, které si současní divadelní diváci do bytostí existujících na jevišti promítají, mohou mít figurativní nebo nefigurativní povahu (třeba v případě tanečního divadla), mohou se vázat na vzhled jednotlivých herců na scéně nebo spojovat několik zdánlivě nesourodých podnětů do shluku reprezentujícího nějakou bytost (např. objektové divadlo) atd. (podrobněji Etlík 1999). Podstatné je, že se Zichovi podařilo pojmenovat onen „moment zážehu“ divácké představivosti těsně navázané na konkrétní vjemy objektivních skutečností: že vnímaný divadelní znak existuje a že k něčemu odkazuje. Poté do mysli publika vstoupí sen či subjektivní projekce, která ale nemá ani čistě individuální, ani čistě kolektivní povahu. Spolu s „technickou představou významovou“ sem vstupuje obecné povědomí dané kultury o tom, co je to divadlo, jaké má místo v historickém vývoji umění, jakou pozici zaujímá estetický rozměr života v kontextu toho praktického atd. Všechna tato kritéria jsou do velké míry závislá na tom, jak moc aktivně a do hloubky se divák o tato témata zajímá, i na tom, jaké místo vůči okolnímu světu zaujímá kultura, z níž pochází a v níž žije. Spolu s „významovou představou obrazovou“ se pak do hry dostávají asociace obecných idejí (znak-symbol), asociace na základě vyhledávání společných kvalit (znak-ikon) a asociace na základě očividné podobnosti (znak-ikon) (Peirce 1997, s. 43-44). Kombinace všech těchto faktorů (obou objektivních i subjektivních) má potenciál zažehnout diváckou schopnost subjektivně přetvářet svět, a to jak na osobní, tak na kolektivně sdílené úrovni. Je současně důležité, že se jedná o vyrovnané spolupůsobení

všech těchto rovin skutečnosti, protože právě ono dodává divadelní zkušenosti neobyčejně konkrétní charakter (proto se pro teoretické uchopení divadelní komunikace lépe hodí Peirceova sémiotika než de Saussura sémiologie, která se více soustředí na oblast vyššího, jazykově utvářeného vědomí).

Konkrétnost je mimořádně důležitá, má-li probíhat pojmotvorba. Připomeňme v tomto kontextu slova Ernsta Cassirera:

„Primárním úkolem pojmotvorby totiž není, jak logika pod nátlakem staleté tradice většinou předpokládá, pozvednout představu ke stále vyšší obecnosti, nýbrž ke stále vyšší určitosti. Pokud se od pojmu vyžaduje vyšší ‚obecnost‘, není to samoúčelně, nýbrž slouží to jenom jako prostředek k dosažení vlastního cíle pojmu, cíle určitosti“ (Cassirer 1996, s. 251).

V následující podkapitole budu rozebírat svůj problematický článek o inscenaci *Vypravěč* souboru Spitfire Company, kde jsem se nejspíš minula s velkou částí kvalit onoho díla tím, že jsem se rozhodla zaměřit na výsledky intelektuálního přiřazování významů. V souladu s Peirceho přístupem by se asi dalo říct, že jsem se zaměřila na třetí úroveň vnímání znaku, kde divák přisuzuje „konceptuálně adekvátní“ a „intelektuálně zvládnuté“ významy. Upozadila jsem však druhou úroveň vnímání, která spočívá v nekorigované otevřenosti vůči působení znaku. Ta se do mého textu pravděpodobně promítla jakožto cosi chybějícího. V divadelní kritice nejspíš vždy projeví, jestliže kritikovi v nějaké oblasti scházejí zkušenosti nebo o ni neprojevuje zájem. Podívejme se pro názornost na jeden z dalších možných deficitů.

Podoba významové představy technické a obrazové se liší podle toho, s jakým typem divadla měli diváci v minulosti zkušenosti. Režisér tanečního divadla Spitfire Company Petr Boháč (a shodou okolností také

autor inscenace *Vypravěč*) občas také působí jako divadelní kritik. Ve svých popisech zaujímá extrém, řekla bych, přesně opačný tomu, k němuž jsem se ve své reflexi jeho inscenace uchýlila já. Jeho přístup má velice technický ráz, takže to působí, jako kdyby se autor pokoušel minimalizovat významovou představu obrazovou a snažil se postihnout dílo pouze v jeho technickém rozměru (což v praxi není možné, jelikož také „významová představa technická“ má subjektivní povahu, a proto se Boháčovy interpretace nedají označit za objektivní). Tento autor například při pohledu na taneční expresi Minh-Hieu Nguyen v inscenaci *Útočiště* souboru Farma v jeskyni vnímal, že herci pracují „především se stříhem vláčného pohybu připomínající tanec tajči s ostrými rotacemi kolem osy a následnou balanci na jedné noze“ (Boháč 2018, s. 66). Pro diváka bez tanečních zkušeností se může jednat pouze o neurčitou kombinaci vláčných a ostrých pohybů, aniž by dokázal rozlišit jemnější detaily. I na této úrovni, která se vymyká verbalizaci, se ve snaze o její popis jedná o třetí úroveň vnímání znaku: také v Boháčově případě jde primárně o přiřazování intelektuálně zvládnutých pravidel.

Tuto oblast pravidel podrobně prozkoumává neurokognitivní psychologie. Podle některých jejích experimentů (Jola, Reason 2016, s. 75–92) platí, že čím větší a aktivnější má divák praktickou zkušenost s určitou taneční technikou, tím intenzivněji prožívá, když se s ní setká na jevišti. Sám o sobě není tento poznatek příliš objevný, protože totéž se dá říct o sledování jakékoliv lidské činnosti, ať už jde o fotbal nebo o degustaci vín (čím větší zkušenostní terén, tím intenzivnější prožitek detailů).<sup>45</sup> Inspirativní rozměr onoho neurokognitivního poznatku odhalíme, vyjádříme-li ho odbornějším jazykem. Představíme-li si konkrétně, co vše

---

<sup>45</sup> Na druhou stranu je třeba nezávisle na neurokognitivní psychologii uznat, že někdy se dlouhodoběji vryjí setkání s neznámými jevy. Z vlastní zkušenosti to vím například díky tomu, jak silně mě ovlivnila účast na uvedení inscenace *Pala o krásné Rupchan* (Etlíková 2018e) bangladéšského umělce Sayika Siddique na festivalu v indické Puné. Pravidlům pohybové stylizace jsem nerozuměla ani trochu, a přesto si troufám tvrdit, že můj zážitek nebyl povrchní. Vnímala jsem totiž v každém Siddiquově pohybu silné napojení na vesnickou komunitu, které mi bylo instinktivně blízké, byť jsem ho ve středoevropské praxi nikdy nezažila v tak intenzivní podobě.

by mohlo za touto skutečností stát. Určitě se na ní podílí například fyziologická podoba paměťových neuronálních sítí, do nichž se zapsaly zkušenosti konkrétního diváka z jeho běžného života. Ve všedním životě obvykle neuvažujeme nad tím, jak různorodě ovlivňuje náš život paměť a že je mimo jiné, jak píše neurokognitivní psycholog Victor Jacono, „užitková a situační, protože vědomé obsahy vznikají z aktivity jedince v dané situaci“<sup>46</sup> (Jacono 2016, s. 110). Také si možná často neuvědomujeme, že jejich „charakter závisí na způsobu rezonance s vlastnostmi uplynulých zážitků, které vytvarovaly neuronální sítě, a rysy nových zkušeností“<sup>47</sup> (Jacono 2016, s. 110). Na tento fakt často zapomínáme, protože ony procesy z velké části spadají do oblasti nevědomé nedeklarativní paměti, jejímž obsahem „jsou informace o tom, co jak probíhá, co se jak děje – např. různé návyky, dovednosti. (...) Tvorba nedeklarativní paměti vyžaduje častější opakování“ (Borzová 2008, s. 226). Jestliže si tyto skutečnosti neuvědomujeme, obtížně se pak dostaneme při sebereflexi určitých stránek vlastního divadelního prožitku do hloubky, chceme-li se například podrobněji zaměřit na biologicko-fyziologický rozměr vlastního prožívání na druhé úrovni vnímání znaků (odbornou divadelně-teoretickou terminologií se mluví především o tzv. příznakové rovině). Neurokognitivní přístup vnímám jako hodnotný v tom, že nabízí podrobný pohled na to, co můj otec ve výše uvedené citaci popsal jako vstup psychických vjemů obou objektivních entit do kontaktu s motorickou zkušeností těla, na jehož základě vzniknou podle Zicha dvě významové představy obrazové.

---

<sup>46</sup> Originální znění: „*Finally, memory is functional and situational because knowledge emerges from subject's activity in a given situation.*“

<sup>47</sup> Originální znění: „*This emergence of knowledge depends on a type of resonance between the properties of the past experiences which have shaped the neuronal networks and the properties of recent experiences.*“

### **a. Útěky od nejistoty a schopnost se jí vystavit**

V „divném“, tanečním divadle nebo v novém cirkusu (jedná-li se spíš o divadlo než o působivou atrakci) často nastává situace, kdy vědomí západních diváků dostává nezvyklé úkoly. Jakmile jsou vyzváni, aby vnímali dění na jevišti a nepouštěli se do příliš rozvinutých racionálních interpretací, ocitají se v neběžné situaci. V momentu, kdy jsou zbaveni příležitosti vytvářet upravenou, subjektivní verzi světa na obvyklé úrovni racionální interpretace, přicházejí o pocit svobody výběru. Musejí vynalézt nějaký nový, snesitelnější, ideálně potěšující způsob prožívání. Nezbyvá jim než se pokusit uplatnit biologicky vrozenou svobodu výběru nějak jinak nebo si něco vymyslet a přisoudit vnímanému jiný smysl, než je znejišťující temnota, která se nabízí.

Vzchopit se k opuštění bezpečného prostoru percepčních stereotypů a nenalézt nic, co by se dalo zobecnit, může přinést náročný existenciální zážitek. Takovému typu zkušenosti se podrobně věnoval mimo jiné americký historik umění James Elkins ve své knize *Proč lidé pláčou před obrazy* (2007). Zjistil, že tento efekt mají obzvlášť často plátna představitele americké výtvarné abstrakce Marka Rhotko a tak se vydal do ekumenické kaple v Houstonu zkoumat obrazy, vzkazy v návštěvní knize, a to vše porovnával s dopisy, které mu lidé poslali jako odpověď na jeho výzvu v novinách (žádal je, aby mu popsali situaci, kdy je rozplakal nějaký obraz). Nakonec se v jeho výzkumu začala rýsovat osa, kterou potvrdila i Elkinsova osobní zkušenost s Rhotkovým dílem: „Na obrazech není nic, čeho by se divák mohl přidržet, žádný zachytný bod. Zmocňuje se nás zvláštní pocit, že barva je ve velké dálce, ale přitom nepříjemně blízko. Jako by vás dusila“ (Elkins 2007, s. 23). Nebo:

„Na elementární úrovni lidské existence připomíná tvar na pozadí určitou věc. Jakoukoliv věc. Rhotko nám poskytuje mlhavou vzpomínku na



předmět a jeho pozadí, ale samotný předmět nám ukázat odmítá. Dostavuje se pocit hluboké frustrace. [...]“ (Elkins 2007, s. 20).

V situacích tak velkého znejistění se vnímatelé zřejmě dostávají do stavu, jemuž se důkladně věnoval americký pozitivní psycholog<sup>48</sup> Mihály Csíkszentmihályi. Když se nemá mysl podle čeho strukturovat, upadá podle něho do psychické entropie, která přináší mnoho negativních emocí a vidinu potenciálních problémů (Csíkszentmihályi 2015, s. 200, 203, 218). Za obvyklých okolností nás ovšem před pádem do této „bažiny“ chrání drobné mentální úkony. Pokud se nerozhodneme do vnímání vložit neobvyklé množství energie, zneklidňující situaci se podívat do tváře s vyrovnat se s ní minimálně dočasně v představách, drží nás nad vodou alespoň vžité mechanismy, které ucelí naše dojmy a podle stereotypních zákonů vytvoří uvěřitelnou ubezpečující verzi skutečnosti.

Není snadné přimět diváky, čtenáře, posluchače, návštěvníky galerií ani divadelní kritiky k tomu, aby podnikli „drahou“ cestu a pohlédli tváří v tvář chaotické, vědomím minimálně strukturované realitě. Muzikoložka Iva Oplištilová ve své studii o nárocích, posunech a vlastnostech současné experimentální hudby a filmu (Oplištilová 2016, s. 39–56) shrnula obranné mechanismy, které diváci používají proti dílům, jež jim znemožnila vnímání naučeným způsobem. Pokud posluchačům například neposkytneme plynulý hudební tok, tedy pokud nemáme k dispozici ani „jeden parametr, jenž je stále přítomen a jehož průběh lze bez velké námahy sledovat“ (Oplištilová 2016, s. 44) a dáme si naopak záležet na vytvoření prostředí, v němž podobnosti jevů převažují nad kontrasty, vede

---

<sup>48</sup> Psycholog Jaro Křivohlavý českým čtenářům přiblížil pozitivní psychologii ve stejnojmenné knize. Píše o ní, že se „soustřeďuje právě na takto definované pozitivní, kladné psychologické jevy, jako jsou duševní zdraví, radost, duševní svěžest a síla atp. [...] pozornost psychologů, a zvláště klinicky orientovaných psychologů, se posledních 50 let soustřeďovala daleko častěji a více na negativní (případně až psychopatologické) jevy – na úzkost a strach, obsese a obavy, úzkost a bolest, deprese a vyhoření atp. Pozitivní psychologie chce jen zdůraznit, že negativní psychologické jevy nejsou jedinými, že vedle nich existují i jevy jiné – pozitivní (salutogenetické – zdraví udržující a posilující)“ (Křivohlavý 2010, s. 7-8).

to vnímatele k tomu, že „[z]ačnou hledat podobnosti (pro pocit bezpečí vyhledáváme přednostně invarianty) tam, kde je ještě nikdy nehledali. Hledají jakýkoliv vztah a ten pak dále sledují“ (Oplištilová 2016, s. 44). V případě divadelní kritiky bývají typickým projevem obrany různé osobní asociace, které nás dílem provedou, aniž bychom se dostali do kontaktu s pocitem hluboké nejistoty. Zakrývají nám kontakt s tajemstvím, čímž mám na mysli stav, kdy nevíme, kam se dostaneme s dalším krokem a současně můžeme mít i velmi konkrétní představu o tom, jak ho provést.

Tato pasáž se mi nepíše snadno, protože ve svých vlastních textech tuším bohaté nánosy, které tu mohou sloužit jako ilustrativní příklady. Myslím, že nejsem sama, kdo si vnímání divadla občas zbytečně zjednodušuje ve snaze vytvořit srozumitelný text vyjadřující konzistentní myšlenky. Tato snaha mívá někdy destruktivní účinky na přetlumočení toho, o co v díle šlo. Aby to autor vyjádřil a možná tak i podnítil čtenářův zájem o hledání podstatných, a nikoliv pouze podružných vlastností, nemusí zrovna usilovat o těžko vydobývanou analýzu s ambicí pojmout dílo v celé komplexitě. Ideálním příkladem v tomto ohledu nezvládnutého textu je ten, který jsem napsala během prvního roku svého doktorského studia o inscenaci *Vypravěč* (2016) od uskupení Spitfire Company. V anotaci stálo, že tanečnice čerpá z osobní bolestné zkušenosti s nechtěným potratem, a ač samotná choreografie nebyla zdaleka tak ilustrativní, jak to vyznělo z mého textu, jakožto kritička jsem se tohoto motivu chytila a utvořila si z něj bod pevný jako skála, od něhož se následně odvíjelo veškeré mé přemýšlení:

„Prvních několik scén vyjadřuje klid před bouří, stav, který bolestnému vzpomínání předchází. Cécile Da Costa dlouho ‚drží‘ pozornost publika, když stojí čelem k němu a její napnuté tělo s rozpaženými rukama připomíná kříž. Zdá se, že v sobě – a vůbec v sále – strádá energií, aby tak vyjádřila atmosféru potlačených emocí“ (Etlíková 2016b, celý text Příloha 2).

Neopomněla jsem onen motiv průběžně „nenápadně“ připomínat: „Nepřirozeně, jako postižené dítě, zaklání hlavu a skřehotavě zpívá do mikrofonu, který stojí nad ní“ (Etlíková 2016b). Nebo: „Zatížená ruka si začíná žít vlastním životem, jako by se snažila z těla ženy dostat pryč“ (Etlíková 2016b). Měla jsem iluzorní představu, že v díle musím neustále nalézat nějaké důkazy o režisérově tvůrčím záměru, jinak napíšu špatný text. Současně mě děsilo, že se pouštím do terénu, kde se nemohu opřít o svou znalost konkrétních pohybových technik. Tanec jsem vnímala hlavně skrze celkovou energii, což nejspíš ovlivnilo intenzitu mého napojení. Přesto, když si teď pročítám první verze svého textu, nacházím v nich mnoho pasáží, které jsem do finální podoby nezahrnula, přestože o mém vnímání představení vypovídaly mnohem víc než metaforicky či přímo symbolicky laděné významy typu „tělo s rozpaženýma rukama připomíná kříž“ nebo „jako postižené dítě“, které dostaly ve finální verzi článku extrémně mnoho prostoru a do mých úvah se přimísily až v relativně pozdní fázi psaní. V syrovém bodovém materiálu se vyskytovalo mnohem více tělesných dojmů jako:

„Je velmi pomalá. Napíná ruce a svaly. Za ní ty panely olemované žárovkami. Vyrovnané.“

„Velmi dlouho pozornost drží v pozici s rozpaženýma rukama do kříže a napjatým tělem, když ji zezadu osvětluje teple žluté světlo žárovek. Není to technický trik, akumulovaná energie může odkazovat k silným emocím.“

„Pak z toho tepla skočí ke kamenům, kde je najednou bílé světlo a ona skřehotá a láme se, jako kdyby byla pták nebo nějaká příšera. Do toho zpívá, spíš jsou to takové výkřiky.“

Záměrně jsem pro ukázkou vybrala text, který považuji za jeden ze svých nejméně povedených, navíc čerpající z oblasti pohybového divadla, kde se vždy cítím nejistá, jelikož jsem ho nikdy hlouběji nestudovala. Je-li kontakt s tajemstvím stav mysli, kdy nevíme, kam nás dovede další krok, ale máme představu o tom, jak ho uskutečnit, potom cesta k většímu kontaktu s ním by vedla jednoznačně spíš směrem k větší konkrétnosti. Zatímco ve finální verzi textu jsem čtenářům připravila jakousi lávku podél bezpečných, leč předvídatelných invariantů, mé první poznámky zahrnovaly skici různých smyslových dojmů, které se nabízely k tomu, abych se do nich více vžila a poznala konkrétněji, čím a jak byly dosaženy. V tomto případě by cesta k tajemství znamenala nechat dojmy proniknout do takové hloubky mého prožívání, až by dočasně změnily mé svalové napětí a umožnily by mi uchopit sledované pohyby zevnitř. Pravděpodobně by to vyvolalo mentální obrazy, které by vypovídaly o mém pohybu na hranici mezi osobním prožitkem a obecným tématem bolesti ze samovolného potratu. Představy by to určitě bývaly byly originální, leč se bohužel už nikdy nedozvím, jaké. Z předpremiérového rozhovoru *Je důležité, aby divák byl aktivní a hledal prostor pro svůj vlastní příběh či představivost ...* s tanečnicí Cécile da Costa ostatně vyplývá, že příběh či fixní významy se do inscenace vmísily ve velmi volné a snad i náhodné podobě. Da Costa přímo říká:

„My – hudebníci, režisér a já – používáme skladby a zvuky, tělo, hudbu a scénografii tak, abychom co nejvíce hlasy mohli vyprávět příběh takovým způsobem, že se diváci musejí přiblížit, aby mu naslouchali“ (Soukupová 2016).

S tím koresponduje i další pasáž, kde se herečka tentokrát nepřímou zmiňuje o tom, co je pro ni na inscenaci nejdůležitější:

„Čím více jsem schopna se otevřít a sdílet s publikem, tím více mi vrátí zpět. Pro tuto chvíli, protože se jedná o projekt ve stadiu zrození, je pro

mě těžké se v něm uvolnit. Ale Petr [Boháč pozn. B.E.] mi neustále opakuje, abych dýchala a používala svůj hlas k zabránění napětí, které není nutné“ (Soukupová 2016).

Tanečnice tak vlastně potvrzuje mou domněnku, že v tomto případě by adekvátní cesta k bohatému divadelnímu zážitku vedla skrz prožitek vnitřně hmatového prožívání tělesného napětí. Což z mé strany není zrovna objevné konstatování, protože tohle by mělo platit o pohybovém divadle obecně, věřím však, že nikdy není pozdě „objevit Ameriku“ takto „zdola“ skrz konkrétní omyl.

Na jisté úrovni mého vývoje jakožto divadelní kritičky jsem měla za to, že hlavní cesta, jak se při psaní o tzv. pohybovém divadle dotknout něčeho inspirativního, vede přes spontánní asociace. Alespoň při zpětném pročítání svých textů jsem si všimla, že čtenáře často informuji o tom, co mi viděné připomínalo. Nemyslím si, že jsem dělala něco „špatně“, jen jde o to zpětně nahlédnout, že byl tento můj přístup pouhou jednou alternativou mezi jinými. Například v reflexi novocikusového uvedení titulu *Miettes* jsem konstatovala, že: „Hrdinou je pračlověk, jemuž chybí důležité technické i logické nástroje, které usnadňují řešení praktických starostí lidem z moderních společností“ (Etlíková 2018b). A dále jsem v článku tu a tam sledovala tuto linku ve spojeních jako: „působí nesmírně vážně, jako někdo, kdo se dosud nenaučil nadhledu“ (Etlíková 2018b). I když se tento text (o dva roky starší než *Má láska, cihla*) v jiných pasážích noří s mnohem větším prožitkem do tělesných vjemů z představení, často to působí, jako kdybych měla strach podniknout to, k čemu podle mého tehdejšího názoru dílo vybízelo, a sice „intenzivní ‚výlet k pramenům‘ pozapomenutých způsobů vnímání“ (Etlíková 2018b). Zpětně ve svém tehdejším postoji vnímám ještě jeden typ strachu: připustit si, že *Miettes* ve skutečnosti nic takového nenabízejí.

Při čtení Elkinsovy knihy *Proč lidé pláčou před obrazy* jsem vlastní snahu uniknout od nejistoty racionálně nekonzistentních dojmů poznala v dopisech lidí, kteří se svěřovali s tím, co všechno veselého si představovali při pohledu na obrazy, které otevřenější diváky dokázaly sklíčit. Je to něco, jako když jdete temným lesem a zpíváte si písničky, abyste se nebáli. Co se týče strachu připustit si, že *Miettes* žádný „temný les“ ve skutečnosti nenabízejí, ten by se dal překonat například formulací, jakou zvolil hudební kritik Lukáš Červený v uzemňujícím zakončení kritiky koncertu mladého skladatele Adriána Demoče: „To, že jsou tóny skutečně křehké a hladí se mezi sebou, ještě nezaručuje, že se posluchači dokážou ponořit do tak hluboké meditace, aby na sebe tento pocit dokázali převzít“ (Červený 2019). To, že dílo vybízí k prožívání skutečnosti na elementární úrovni, ještě neznamena, že diváci i kritici musejí na tuto hru přistoupit. Nořit se do každého hluboce znejišťujícího díla by mohlo být i nebezpečné. Například samotný Rhotko spáchal sebevraždu, tak proč se snažit za každou cenu vžívat do jeho obrazů.

Z předchozích odstavců by to mohlo působit, jako že otevřenost vůči skutečností, které nelze interpretovat jinak než přes jejich tělesné prožití, je něčím od podstaty depresivním a děsivým. Tak to ale podle mého názoru není. Velmi často se spíš jedná o bránu k hravosti a překvapivosti. V tomto smyslu měla zvláštní cit pro takové situace kritička Eva Hanžlíková, například v textu *Zázraky proměny, bezmocnost popisu* si povšimla, že statická scénografie zabrala místo, v němž by se jinak mohla rozvinout fantazie herců a diváků:

„Jenže co je to platné, když peřina je stále jen duchnou a ne Větrem, chór přijde a odejde (anebo se „nepozorovaně“ schová, když je ho v koši třeba jako pomocného vodiče), aniž by jakkoli ovlivnil děj, natož se do něho dramaticky prolnul, a ta hra loutek – navíc nešťastně neanimovatelných – v tom velikém domácím koši na prádlo (nikdo ho na jeviště nepřinesl ani nijak nezduvodnil, protože si s ním nepohrál), tedy ta hra loutek je

nakonec mnohem méně akční, než kdyby se normálně, tradičně javajkářsky iluzívně realizovala „ve vaně“. Navíc – a to už je hrůza – z toho koše dle potřeby rostou domečky, zámečky, stromečky a podobně. Nejsem přítelem inscenací, které zachraňuje výtvarníková invence a vkus. Zde však bohužel režijní bezkonceptnost nabobtnala ve výtvarnou nefunkčnost a nakonec v ošklivost“ (Hanžlíková 1981).

Krajní případ, kdy tělesné prožívání otevírá cestu vyslovené veselosti, představuje tvorba Jiřího Jelínka. Jeho inscenace soustředěné na hravost a překvapivé asociace, které se vynořují jakoby odnikud a z ničeho, často vyvolávají v recenzentech sklon k familiárnímu vyjadřování (pokusila jsem se vyhledat všechny texty o jeho tvorbě mezi lety 2012 a 2017). Jaroslav Tuček v reflexi inscenace Jiřího Jelínka *Dášeňka a psí kusy – Haf!* přímočaře popisuje emoce, jichž si během představení povšiml: „Děti ani nedýchaly, jak byly okouzlené. [...] Blažená radost se mně rozlévala po těle“ (Tuček 2014). Tím, že autor jen volně řadí dojmy, evokuje rozvolněnou dynamičnost představení: „Razance herce hrajícího Karla a líbeznost drobňoučké herečky sekundující v postavě Olgy. K tomu skvěle zvládnutá hra s rekvizitou, s loutkami, múzičnost projevu, bravurně zvládnutá výslovnost a vtipně napsaný scénář“ (Tuček 2014). V případě Tučka, tohoto plodného autora diváckého deníku, který po mnoho let zpestřuje blog DN, je evidentní, že intenzita divadelního prožitku pro něho znamená víc než významy a smysl, který inscenace nabízí.

Na pólu opačném všem příkladům zmíněným v této podkapitole se nachází případ, kdy se kritik nezajímá o způsob, jímž inscenace ovlivňuje divácké vnímání, a existují pro něho téměř výlučně záměrně sdělované konstativy. Vybírám ho ještě naposledy z archivu vlastních textů z prvního roku doktorského studia. Při sledování inscenace *Zbabělci* Filipa Nuckollse jsem si vytvořila určité mentální obrazy, pochopila jsem jejich vzájemné vztahy a to mi stačilo:

„Útočištěm, kde se Danny nestará o to, jak působí na ostatní, je kuchyň umístěná na levé straně podlouhlé scény. Je-li Dannymu smutno, choulí se své starostlivé mamince (Markéta Haroková) na klín, nebo ji láskyplně objímá. Poté, co zemře jeho krásná známá paní Vašáková a on se poprvé setká s násilnou smrtí, upíjí rum na vaření a nemá potřebu zastírat, že se neuroticky třese. Takové chování kontrastuje s děním v přední části scény, neutrálním prostoru se třemi čtvercovými stoly, kde se rozehrává většina jeho vztahů s ostatními postavami. Zde Danny naopak zaujímá teatrální pózy. Před dívkami, jež ho odmítají, se stylizuje do zhrzeného milence, jindy po vzoru filmových hvězd zdůrazňuje nedbalost gest a postojů, dostane-li se mu do rukou automat, tváří se jako hrdý voják. Když jej odvádí důstojník wehrmachtu (Jiří Müller) neznámo kam, snaží se, seč může, potlačit mimoděčná gesta, která prozrazují, jak je vyděšený“ (Etlíková 2016a, s. 104).

Nemyslím, že bych dnes při psaní textu zvolila jiný přístup – inscenace skutečně zdůrazňovala spíš záměrná sdělení, která také poutavým a přístupným způsobem „prodávala“. O odvahu nořit se do „temných lesů“ v této inscenaci nešlo a publikum v Divadle Petra Bezruče vůbec nepůsobilo, jako že by to bylo na škodu. Pro interpretaci konkrétně této inscenace nepřinášejí dle mé zkušenosti neurokognitivní psychologie ani přístupy spojené se zkušenostním obratem nic významného. Tyto oblasti se zkrátka míjejí, aniž by to znamenalo cokoliv negativního pro kteroukoliv z nich.



## **b. Formování významových představ v akci**

Když inscenace neposkytují podněty k tomu, aby diváci vjemy během představení příliš racionalizovali, otevírají jim v úspěšných případech cestu k rozsáhlé, člověkem nezpracované oblasti reality, která se blíží tomu, co německo-americký filozof Ernst Cassirer popsal jako herakleitovský „ustavičný příchod a odchod smyslových dojmů“ (Cassirer 1996, s. 251). Otevírá mu to cestu k nejhlubší vrstvě, kde může lidské vědomí tvořit pojmy a ukládat si je do paměti jako orientační body. Lidská mysl na této úrovni podniká tvůrčí akt, který ve dvacátých letech popsal Cassirer:

„Začátkem myšlení a mluvení není to, že prostě pojmáme a pojmenováváme jisté rozdíly, které jsou dané ve vnímání nebo v názoru, ale že vnímáme samostatně určité hranice, že provádíme určitá dělení a spojování, díky nimž se ze vždy stejných řad vědomí vynořují jasně rozlišené individuální konfigurace. [...] Primárním úkolem pojmotvorby totiž není, jak logika pod nátlakem staleté tradice většinou předpokládá, pozvednout představu ke stále vyšší obecnosti, nýbrž ke stále vyšší určitosti. Pokud se od pojmu vyžaduje vyšší ‚obecnost‘, není to samoučelně, nýbrž slouží to jenom jako prostředek k dosažení vlastního cíle pojmu, cíle určitosti. Dřív, než lze obsahy navzájem srovnávat a podle stupně jejich podobnosti je zařazovat do tříd, z nichž jedna zahrnuje druhou, musejí být samy určeny jako obsahy. K tomu je však zapotřebí logického kladení a odlišování, jímž v neustálém toku vědomí teprve vznikají nějaké intervaly, jímž je ustavičný příchod a odchod dojmů takříkajíc zastaven a jímž jsou získány určité klidové body. Nikoli srovnávání představ a jejich shrnování podle druhů a rodů, nýbrž formování dojmů do představy je totiž původní a rozhodující výkon pojmu“ (Cassirer 1996, s. 251).

Jakmile vědomí provede tento prvotní úkon myšlení, má v mnoha případech na výběr, jestli se pokusí hranice jevu přece jen začlenit do

obecnějších souvislostí, anebo nechá-li jejich vymezení rozostřené, úzce navázané na jedinečnou situaci, v níž se jedinec s jevem setkal, a na pocity a představy, které v něm vyvolal. V případě divadla ona druhá varianta zřejmě za jistých okolností úplně stačí. Významová představa ve vědomí diváka může zůstat na úrovni pouhého prvotního rozpoznání nějaké skutečnosti.

Ještě naposledy se vrátím ke „znejistělé“ divadelní kritice a k textům Karoliny Plickové. Při popisu taneční inscenace *The Lover* islandsko-bruselské tanečnice Báry Sigfúsdottir na festivalu Nultý bod tato kritička reflektuje, jak představení pojmově uchopovala hluboko pod úrovní běžných způsobů zobecnění. Autorka si na závěr svého textu pochvaluje, že dílo je „mystický zenovou záležitostí, která dokáže pod povrchem komprimovat velkou míru tajemství“ (Plicková 2017, s. 89). Autorka popisuje, jak vyhledávala opakování: „s vodou spojené asociace se do mysli vkrádají od samého počátku a nebude to náhoda, jak se brzy ukáže“ (Plicková 2017, s. 88). Jindy si všímá kontrastů a podobností:

„Obraz je černobílý, převažují odstíny šedé, barvy slonovinové kosti. Dominují masivní vysoké sloupy a klenuté stropy, obojí matné, z hrubého kamene. Mramorová podlaha je oproti tomu lesklá a pomyslně přechází v baletizol, stejně jako gotické sloupy na obraze připomínají lidské kosti, resp. performerčiny paže“ (Plicková 2017, s. 89).

Jindy se pro ni stává orientačním bodem změna atmosféry „od této chvíle svítí do všudypřítomné tmy (kromě tváře) jen její dlaně a chodidla“ (Plicková 2017, s. 88). Někdy se spokojí s jednoduchými vjemy: „Tanečnice má podlouhlé světlé vlasy, klidný výraz tváře, soustředěný, ale přitom nepřítomný pohled“ (Plicková 2017, s. 88). I tato autorka zmiňuje, co jí viděné připomíná, ale neklade důraz na mentální obrazy jako takové, respektive pracuje s nimi spíš jako s elementárními pojmy, které se jí vybavily, zatímco na sebe nechávala působit dojmy, které se z perspektivy

vyššího vědomí jeví téměř jako náhodné. Ona ponechává jejich vztahy v nejasnosti a soustředí se spíš na zachycení jejich fyzického působení, například když uvádí, že tanečnice „je útlá a snadno zranitelná jako komár nebo vážka“ (Plicková 2017, s. 88). Všechny citace by mohly sloužit jako praktický příklad k pasáži, kde Cassirer hovoří o prvotních úkonech myšlení, ale i k odstavci z minulé podkapitoly, kde se píše o automatických reakcích lidské mysli na nejistotu. Skoro by se nabízela hypotéza, že myšlení je reakcí na nejistotu a divadlo prostorem, kde se mohou lidé procvičit v taktikách, jak toto umění prvotní obrany vůči ní dobře zvládat.

Na této úrovni pojmotvorby má divácké vnímání velmi blízko k akci. Dovolím si ještě jednou citovat slova Antonia Damasia o tom, že se všechny organismy včetně člověka snaží vyvinout optimální reakce na prostředí, „aniž by se, coby individuální jáství, jakkoli k tomuto jednání rozhodovaly“ (Damasio 2004, s. 98). Vyplývá už z logiky evoluce, že mnohé odpovědi na situační podněty mohou být vykonávány a třibeny nezávisle na obsazích selektivních mentálních obrazů ve vědomí (Damasio 2004, s. 98). Jak to dokazují různé sportovní disciplíny, lidský organismus může rozvíjet rafinovanou a v mnoha smyslech hodnotnou existenci, aniž by ji zvědomoval. Když člověk příliš racionalizuje své pohyby při jízdě na kole, snadno skončí na zemi. Noviny jsou naopak plné svědectví o obdivuhodných výkonech sportovců, kteří poté říkají jen:

„Vybojoval jsem balon ve středu hřiště a šli jsme dva na dva. Já to vzal na sebe, věděl jsem, co chci udělat, seknul jsem si to z pravé na levou a křížem jsem vystřelil. Byla to taková moje typická akce“ (ČT Sport 2017).

Bdělé lidské vědomí nemůže ani v takových momentech zcela přestat zasahovat do dění, zanevřít na vytváření jakýchkoliv záchytných bodů a dynamických zdůraznění. I v té největší nejistotě a pasivitě spontánně očekává další vývoj, mimovolně čte záměry, splétá útržky teorií o myslech

jiných, vybavuje si asociace z minulosti, a to vše vyvolává v lidských bytostech emoce, které mohou ústít buď do vědomí a přetavit se v mentální obrazy a vědomé záměry nebo rovnou v akci. Právě k té druhé variantě má vnímání divadla vždy velice blízko, a proto bývá pro divadelní kritiky tak těžké o něm výstižně psát nebo se na divácké zážitky vůbec rozvzpomenout.

Podobnou myšlenkou blízkosti mezi divadelním myšlením a fyzickou akcí se systematicky zabýval i zakladatel anglofonních performativních studií a antropologie divadla Richard Schechner, který došel k závěru, že u zvířat i u lidí jsou rituální „performance [...] stejně agresivní jako přímá akce, ale nemají tolik obětí na životech. U zvířat [...] nacházíme dva různé druhy agrese: agrese vůči kořisti, která je chladná a smrtící, a agrese vůči členům stejného druhu, která je emoční, ale ritualizovaná“<sup>49</sup> (Schechner 2009, s. 256). Od ritualizované, opakované akce pak není daleko k verbálnímu uchopení dění, které umožňuje existenci divadelní kritiky.

Jedním z přemostění fyzicky projevené akce a diváckého vnímání je českými divadelními vědci poměrně často zmiňovaná (např. Vostrý 2009, Havlíčková Kysová 2015) a těmi zahraničními až notoricky mnoho propíraná (viz Hickok 2014) aktivizace zrcadlových neuronů<sup>50</sup>, „tichého“

---

<sup>49</sup> Tieto performance sú rovnako agresívne ako priama akcia, ale nemajú tolko obetí na životoch. U zvierat vlastne nachádzame dva rôzne druhy agresie: agresiu voči koristi, ktorá je chladná a smrtiaca, a agresiu voči členom toho istého druhu, ktorá je emocionálna, ale ritualizovaná.

<sup>50</sup> Fyziologické důkazy této teorie přinesl pokus (Jola a kol. 2012), jež britští psychologové pořádali, aby s pomocí transkraniální magnetické stimulace změřili motorické impulzy, které bylo možné zjistit v paži a ruce diváků-probandů, zatímco sledovali divadelní představení (buď balet, indický tanec, anebo netaneční útvar). Transkraniální magnetická rezonance neboli vysílání elektromagnetického pole do mozku přes lebku, umožňuje dočasně oslabit to mozkové centrum, které inhibuje pohyby, k nimž má tělo nakročeno, ale vědomí je vyhodnotí jako nevhodné pro momentální situaci. Neboli, v odborné řeči psychologů: „Pokud vyšetřovaný subjekt provádí volní kontrakci (byť i minimální), inhibice motorické odpovědi je méně vyjádřená“ (Bareš 2008, s. 80). Jestliže se tyto reakce spouštějí i při poměrně nízké mentální investici, přece jen je důležitý jistý vědomý vklad a vytvoření určité představy, alespoň ze strany fyzicky aktivního jedince: mechanismus se spouští jen v případě, že se jedná o motorický akt, nikoliv když jde o prostý pohyb, který „je pouhým bezcílným přesunutím částí těla. Termín „motorický akt“ označuje sled pohybů, jež jedinci umožňují dosáhnout nějakého

mechanismu mozku, který bývá převážně nepřístupný vědomému zakoušení“ (Jacono 2016, s. 113), ale právě on se podílí na strhující nakažlivosti některých hereckých výkonů. Neurokognitivní psychologové vytvořili, inspirováni objevem zrcadlových neuronů v mozku makaků, teorii o tom, co se děje v těle diváků při sledování hereckého výkonu na fyzické úrovni nervových vzruchů (tedy v relativně volné souvislosti s významovým výkladem viděného). Došli k závěru, že když lidé pozorují jiné jedince, jak provádějí nějaký zacílený pohyb, aktivují ty samé neurony, jaké by uvedli do činnosti, kdyby byli sami v roli jednajících. V praxi se to projevuje například napětím v končetinách, které by se byly bývaly zapojily při provádění daného pohybu, což divákům usnadňuje spontánní sledování záměrů relativně krátce trvajících úkonů herců.

Jiným projevem divadelního strhování k akci je skutečnost, že jsou diváci nuceni neustále vyhodnocovat proměny představení. Podle neurokognitivního psychologa Johna J. Schranze se může jednat o zážitek plynoucí z neustálého přehodnocování hypotéz o záměrech herce:

„Máme za to, že jsme na jeho hru napojeni, přesvědčila nás ... a náhle: akce, kterou jsme nečekali. Stačí letmý pohled, zadržovaný krok – a my musíme přehodnotit všechno, co jsme do té doby pochopili, změnit způsob myšlení; zpátky na nulu, a pak: nové přesvědčení. Pokud herec tvoří tak, jak by měl, nastane zázrak; v mžiku si uvědomíme, že měníme svá přesvědčení a pod vlivem hercovy hry je opět obnovujeme“<sup>51</sup> (Schranz 2016, s. 121).

---

cíle (například uchopit předmět)“ (Umiltà 2016, s. 16). V pokusu, který prováděl tým Giacomina Rizzolattiho na makacích, kteří pozorovali vědce, jak se postupně s použitím kleští chystali pozřít potravu, se aktivita v mozkové oblasti F5 stupňovala až do bodu, kdy bylo jídlo uchopeno. To, co se dělo dál, už zrcadlové neurony makaků nechávalo o poznání chladnějšími.

Originální znění citace: „Movement is a mere displacement of body parts without a goal. The term ‚motor act‘ indicates a series of movements that allow an individual to reach a goal (e.g. grasping an object).“

<sup>51</sup> Originální znění: „We find ourselves with him, his work convincing us ... suddenly: an unexpected action. A glance suffices, a withheld step – and we must start reviewing all

Třetím příkladem blízkosti divadelního vnímání a akce je obtížnost zpětného popisu prožitků zakoušených během uplynulého představení. Z velké části to způsobuje fakt, že se myšlení diváků mnohdy odehrává ve velmi dynamickém kódu. Když se psycholog verbální komunikace Jaromír Janoušek snaží ve svých skriptech vysvětlit rozdíl mezi artikulací myšlenek a myšlením jako takovým, odvolává se na leningradského psychologa Nikolaje Dimitrijeviče Žinkina, který během svých pokusů prozkoumat nejazykový způsob myšlení dospěl k závěru, že existuje nevyslovitelný předmětně-schematický kód myšlení v podobě schémat, jejichž prvky mohou být snadno a rychle přeskupeny: „Konvenční pravidla v tomto kódu vznikají ad hoc a zase mizí se zmizením příslušné situace“ (Janoušek 2007, s. 86). Pro divadelního diváka může být takový způsob myšlení naprosto dostačující. V případě divadelního kritika však hrozí (zní to banálně a vlastně to je to trochu trapné), že mu vše uplyne a on nebude mít o čem psát.

V knize *Erotismus* analyzoval francouzský filozof Georges Bataille objevnost románů Markýze de Sade, jemuž se podařilo racionálně uchopit a popsat ten nejtemnější druh třeštění. De Sadovi se za „cenu tíže a pomalosti [...] postupně podařilo spojit násilí s vědomím, které mu umožnilo mluvit o objektech třeštění, jako kdyby se jednalo o věci“ (Bataille 2001, s. 241). Tomuto spisovateli se podle Bataille podařilo uskutečnit oběť, jaká je nezbytná pro vertikální vývoj kultury: zvědomit, a tím podrobit kulturnímu dohledu další úsek skutečnosti. Analogického aktu se někdy dopouštíme, když píšeme o divadle.

---

we had constructed, rethinking ourselves; back to level one, then: conviction. If Performer works as he should, the miracle occurs; in a flash we find ourselves re-writing our convictions and, with him again, renewed. That must be the essence of performance, for that is Life itself: if there is one thing the Human Being is, then it is constant change, awareness, discovery - learning.”

Má-li kultura využít takovéto situace k vertikálnímu rozvoji (k obětování nekontrolovaného rozvoje jednotlivců ve prospěch tříbení společnosti jako celku), musí dojít k oběti v podobě přemožení, ne-li usmrcení podvědomě probíhajícího nutkání k akci. Divák se spolu s herci a dalšími účastníky představení zastavuje u určitých významových představ a připravuje se k jejich sdílení v rámci obecnějšího společenského celku. Zde přicházejí ke slovu také například de Sade nebo divadelní kritika se svým potenciálem „zabíjet nezřízenost“ prostřednictvím pojmenování.

### c. Potíže s popisem divadelního zážitku

Následující podkapitola se věnuje tématu, které může být poněkud obtížné pro divadelní kritiky, kteří by snad snili o tom, že se jednou při psaní o divadle přiblíží tomu, co se během představení doopravdy odehrálo. Takové utopické snění některých divadelních kritiků a kritiček, mezi něž také často patřím, inspirovalo americkou sémiotičku, filozofku performativity a bývalou baletku Peggy Phelan k napsání knihy *Mourning Sex* (Smuteční sex, 2013). Autorka v ní podezírá divadelní kritiky z toho, že divadlo ve svých textech podávají jako mrtvou inscenační strukturu. V úvodu textu píše:

„Psaní o představeních často spočívá ve vyčerpávajícím popisu režie, fyzických gest, hlasů, partitur, akcí, které se v jejich průběhu udály. To se odvíjí od vědomí, že čtenář onu událost možná neviděl, a proto ji pro něho kritik musí zaznamenat. [...] Této touze konzervovat divadelní událost bychom měli odolat“<sup>52</sup> (Phelan 2013, s. 3).

Jedná se o tezi provokativní, která ve mně při čtení svého času vzbudila silné emoce. Napsala jsem si tenkrát do svého doktorandského zápisníku: „Nic takového se v divadelní kritice nemůže přihodit. Představení je natolik komplexní událost, že se o něm není možné rozepsat, aniž by pisatel zapojil fantazii a překlenul bílá místa své paměti či si vzpomínku jinak upravil.“

Nyní, když už emoce odezněly a nahradila je snaha utřídit si myšlenky, raději bych reagovala citací neurokognitivního psychologa Victora Jacono, která se týká proměnlivosti lidské paměti:

---

<sup>52</sup> Originální znění: „Writing about performance has largely been dedicated to describing in exhaustive detail the mise-en-scène, the physical gestures, the voice, the score, the action of the performance event. This dedication stems from the knowledge that the reader may not have seen the event and therefore the critic must record it. [...] The desire to preserve and represent the performance event is a desire we should resist.“



„Paměť je dynamická, protože se jednak její obsah neustále po celý lidský život vyvíjí a jednak proto, že se vědomé obsahy téměř vždy formují z dynamiky neuronálního systému. Obsahy vědomí už nejsou považovány za jednu dané jednotlivosti, ale naopak, neustále se vyvíjejí v závislosti na druhu neuronálního systému, v jehož rámci byly vytvořeny“<sup>53</sup> (Jacono 2016, s. 110).

Z jiného úhlu pohledu potvrzuje bezmocnost divadelní kritiky ve svých skriptech o psychologii pro nepsychologické obory Vladimír Blažek. Spolehlivost kritikových popisů je ohrožena faktem, že se v paměti v čisté podobě pravděpodobně neudrží zážitek, o němž jsme po jeho uplynutí hodně mluvili:

„při sdělování informací uložených v sémantické podobě tyto jakoby ‚přemazáváme‘ tím, jak informaci popisujeme (nově si pamatujeme spíše to, co jsme sdělovali na základě původní paměťové stopy). Obdobný proces je znám u zrakových podnětů, kdy pozorování nového podobného objektu (tváře na fotografii) může ‚přemazat‘ původní pamatovaný obraz“ (Blažek 2011, s. 44).<sup>54</sup>

Na rafinovanější překážku v dosažení „vyčerpávajícího popisu“ divadelního dění jsem narazila při četbě monografie *Lidský mozek* od popularizátora psychologie Františka Koukolíka. Je jí fakt, že zapamatování snadno unikají neintegrované celky, které lidské vědomí nedokáže vidět jako jednotu (Koukolík 2012, s. 121). Ty však mohou mít ve skutečnosti na divácký prožitek silný vliv. Současná populárně orientovaná psychologická

---

<sup>53</sup> Originální znění: „Memory is *dynamic* because, on the one hand, its content evolves constantly throughout life and, on the other, because knowledge emerges almost continuously from the dynamics of the neuronal system. Items of knowledge are no longer fixed entities but, on the contrary, are *constantly evolving* as a function of the status of the neuronal system that generates them.“

<sup>54</sup> Podobný jev se skrývá také pod pojmem Schoolerův efekt verbálního zastínění (např. Janoušek 2007, s. 47).

literatura obsahuje mnoho zmínek o tom, že jakákoliv informace má větší naději na zapamatování, pokud se nějak dotkne divákova já nebo je-li integrována do nějakého vizuálního obrazu. Najdeme je například v komerčně laděné knize Jamese Borga *Umění přesvědčivé komunikace: jak ovlivňovat názory, postoje a činy druhých*:

„Důležitým aspektem [...] je spojování nových informací s vlastním já. Vlastní já může být používáno jako mnemotechnická pomůcka. Vztahujte informace k tomu, co už znáte – vytváříte si asociace“ (Borg 2007, s. 64).

„Většina verbálních informací je zpracována co do významu komunikace jako celku, ne jako specifická slova, která tvoří zprávu“ (Borg 2007, s. 64).

„U vizuálních vjemů a mnoha dalších prvků informace je větší pravděpodobnost, že je bude možné uskladnit jako vizuální obrazy. Použití obrazů k zapamatování si věcí je podle výzkumů velmi efektivní“ (Borg 2007, s. 64).

„[...] většina materiálu nemůže být zakódována úspěšně, pokud tomu nevěnujeme pozornost. [...] To, jak zakódujeme informaci, přímo ovlivní naše šance na její zapamatování. Pokud informaci dáme nějaký osobní význam, zmenší se pravděpodobnost, že ji zapomeneme“ (Borg 2007, s. 66).

Kritikovi, který by se pokusil zařídit podle těchto rad, by hrozilo, že začne psát sebestředné texty (ne, že by se to nedělo, konečně je alespoň jasnější proč) nebo že se pokusí integrovat do jednoho celku skutečnosti, o nichž tvůrci přemýšleli jako o autonomních (zde se vrací téma automatických tendencí lidské mysli ke schematizaci a útěků od nejistoty viz má sebereflexe v podkapitole *Útěky od nejistoty a schopnost se jí vystavit*). Na druhou stranu, s velkou opatrností by snad bylo možné

Borgových rad využívat. Lze věřit, že kdyby byl kritik dostatečně citlivý, dokázal by svou schopnost zapamatovat si integrované celky využít smysluplně. Měl by k dispozici například biologický mechanismus, díky němuž se neintegrované informace uchovávají přetaveny do emocí (například ve formě intuice). Osobně se však zdráhám jakoukoliv metodu doporučovat.

V Koukolíkově monografii *Lidský mozek* jsem našla exaktní pojmenování ještě pro jednu bariéru lidské paměti, která divadelní kritiky zbavuje iluze, že by kdy mohli popsat, „co se stalo“:

„Pokud se rozvzpomeneme na událost, která se doopravdy přihodila, zvýší se aktivita identických oblastí mozku, jako v případě, že si vybavíme falešnou vzpomínku na něco, co se ve skutečnosti nepříhodovalo“ (Koukolík 2012, s. 153).

Snadno se tedy může stát, že se rozepíšeme o něčem, co jsme si vymysleli, a vůbec si to neuvědomíme. Pozitivním zjištěním ovšem je, že sice „přední úseky mediálního spánkového laloku nerozlišují mezi skutečnými a falešnými položkami“ (Koukolík 2012, str. 154), nicméně „zadní části mezi nimi rozlišují“ (Koukolík 2012, str. 154). Pochopila jsem to tak, že možná máme v mozku jakési místo, díky němuž existuje šance, že rozlišíme pravou vzpomínku od vymyšlené. To zní téměř slibně, ale riziko ryze subjektivního „básnění“ zůstává i tak na obzoru.

Je také třeba uznat, že paměť zřejmě není od toho, aby vše uskladnila, natož v nezměněné podobě. Kognitivní psychologové by v mnoha případech napsali spíš „bohudík“. Vladimír Blažek se například domnívá, že přemazávání paměti je pravděpodobně „obecnější mechanismus umožňující zachování důležitých informací“ (Blažek 2010, str. 44). Jak již několikrát padlo v jiných souvislostech: vědomí je výběrový prostor, paměť stejně tak a obojí se silně váže na možnost sdílení a na exkluzivitu

kultury, v jejímž rámci probíhá. V humanitních oborech je mnohem běžnější soustředit se na to, čemu se říká „kulturní paměť“. Tato disertace, která poskytuje šanci „exaktnímu“ pohledu na divácké vnímání, by chtěla být pouze jakousi výjimkou potvrzující pravidlo.

Další množina problémů se týká (ne)možností divácké sebereflexe: faktu, že divadelní diváci si zdaleka nejsou schopni zvědomit, natož verbalizovat všechny podstatné úkony, které během představení vykonají. Německá divadelní vědkyně Erika Fischer-Lichte upíjí ve své v *Estetice performativity* z kalichu obtíží spojených s možnostmi verbalizace: „Kdo chce zpětně analyzovat představení, musí si nejdříve „přeložit“ nejazykové významy do jazykových, což mu může působit nemalé těžkosti“ (Fischer-Lichte 2011, s. 228-229). Fischer-Lichte zmiňuje v tomto kontextu zejména epizodickou paměť: „To, co přináší epizodická paměť, může jazyk postihnout jen obtížně, ale to, co nabízí paměť sémantická, je tak říkajíc *per se* jazykově strukturováno, a tedy nachystáno k jazykovému vyjádření“ (Fischer-Lichte 2011, s. 231). O onom hůře uchopitelném druhu paměti autorka píše:

„Epizodická paměť vyvolává například prostorové detaily, mizanscénu i pohyb herců po jevišti ve chvíli, kdy se rozezněla hudba, a také její melodii a rytmus, způsob, jakým na herce dopadalo světlo a zbarvilo je modře, to, zda řeč a pohyby rytmicky souzněly, či nikoli, a mnoho dalších prvků. Epizodická paměť uchovává řadu konkrétních detailů určitého představení“ (Fischer-Lichte 2011, s. 229).

Procesu překládání takovýchto významů do jazykového kódu se podrobně věnují behaviorální švédský psycholog K. Anders Ericsson a americký psycholog Herbert Alexander Simon v knize *Protocol analysis: verbal reports as data* (Analýza protokolů: verbální výpovědi jako data, 1993). Ti ve svých pokusech sledovali, co všechno dokážou lidé o svých myšlenkových procesech reflektovat přímo při vykonávání nějaké činnosti

nebo bezprostředně po jejím ukončení. Oni, podobně jako Fischer-Lichte, zastávají názor, že se převod, o němž je řeč v případě epizodické paměti, neobejde bez jistého úsilí navíc vynaloženého. Současně však lze z jejich textu pochopit, že Fischer-Lichte v *Estetice performativity* nepojmenovala tu nejtěžší oblast pro verbalizaci.

Zvědomování a verbalizování obsahu toho, co autorka označila jako sémantickou paměť, řadí Ericsson se Simonem mezi *verbalizace tzv. prvního řádu*. Tam podle nich spadá „jednoduše vyslovení myšlenek vytvořených v artikulativním nebo verbálním kódu [...]. Na této úrovni nejsou třeba žádné zprostředkující úkony a jedinec nemusí na zveřejnění svých myšlenek vynakládat žádné zvláštní úsilí“<sup>55</sup> (Ericsson a Simon 1993, s. 79).

Pojmenovávání toho, co u Fischer-Lichte spadá pod epizodickou paměť, tito psychologové řadí mezi verbalizace tzv. druhého řádu, kam patří „verbalizace, které neodvádějí jedincovu pozornost k novým informacím, jež nevzešly přímo z právě vykonávané praktické činnosti. Pouze ozřejmují či pojmenovávají informace, které ve vědomí normálně existují ve zhuštěné, ‚interní‘ podobě, nebo vznikly v jiném než jazykovém kódu (např. postřehy o vůních a paších)“<sup>56</sup> (Ericsson a Simon 1993, s. 79). Tento druh verbalizace si žádá nezbytné dekodovací úkony. V praxi pak výpovědi o tomto typu zkušeností zahrnují „popis, spíš než vysvětlení myšlenkového obsahu“<sup>57</sup> (Ericsson a Simon 1993, s. 79). Představy, které jsou výsledkem vnitřně-hmatového vnímání, jako je třeba účinek nějaké barvy či bolesti, existují ve vědomí jako pojmy, a proto je možné je slovně

---

<sup>55</sup> Originální znění: „simply the vocalization of covert articulatory or oral encodings [...]. At this level, there are no intermediate processes, and the subject needs expend no special effort to communicate his thoughts.“

<sup>56</sup> Originální znění: „verbalizations that do not bring new information into the focus of the subject’s attention, but only explicate or label information that is held in a compressed internal format or in an encoding that is isomorphic with language (e.g. information about odors).“

<sup>57</sup> Originální znění: „involves description, or rather explication of the thought content.“

uchopit, a tím pádem si je zapamatovat a rozepsat se o nich. Samozřejmě s vědomím omezení, které pojmenovává Fischer-Lichte:

„Jazykové znaky vykazují jistou míru abstrakce, jež jim umožňuje vytvářet především vztahy a spojitosti. Pokouším-li se přeložit do jazyka vnímaná těla, věci, zvuky i světla, ochuzují je o jejich fenomenální bytí, a to jak v průběhu představení, tak po jeho konci. Ani nejpregnantnější popis nedostačuje. Jazykové znaky jsou schopny vybudit čtenářovu či posluchačovu představivost, ale ta se může výrazně odchýlit od toho, co bylo vnímáno“ (Fischer-Lichte 2011, s. 230-231).

Skutečným oříškem je však pro divadelní kritiku oblast, která se podle Simona a Ericssona nachází na hranici verbalizovatelného. Jde o tzv. třetí úroveň verbalizace, k níž se dostáváme ve chvíli, kdy se pokoušíme popsat vlastní kinestetické rozumění nebo orientaci v nějaké dynamické situaci. Když se probandi pokoušeli převést do jazykového kódu své kognitivní procesy během vykonávání nějaké praktické činnosti, nechávali prázdná místa tam, kde měli vysvětlit úvahy, na jejichž základě dospěli k vyřešení problému (ten totiž zaměstnával i jiné způsoby myšlení než jen logiku). Probandi také většinou nedokázali říct, kdy změnili strategii myšlení, případně co je přimělo k jednání, k posouzení situace a k nějakému rozhodnutí. (Ericsson a Simon 1993, s. Preface xiv)

Při psaní o divadle je mnohem snazší se této dynamice vyhnout, přestože právě ona je pro divácké vnímání podstatná. Jak jsem nastínila v předchozí podkapitole: myšlení divadelních diváků má velmi blízko k akci. Na nepřiměřenou, až komickou těžkopádnost velké části pokusů o popis divadelního představení upozornil v článku *Problém divadelní recenze* v roce 1960 Václav Havel:

„[S]tále [se] zapomíná, že divadelní dílo je sice strukturou složek, že se tyto složky však neskládají do výsledku svým mechanickým součtem, ale

že představení roste ze života komunikací mezi nimi, jejich neustálou vzájemnou diskusí a vzájemným vytvářením. Dělicí čáry mezi složkami, jak je konvenční stavba recenze vede, jsou totiž často tak zjednodušeně ostré a složky jsou od sebe izolovány, že postižení celkového účinku divadelního díla zůstává nakonec zcela mimo možnosti recenze. Je to postup pro kritiky sice snad výhodný – nenutí je hledat skutečný vliv té které složky na ten který rys představení (což je obtížné zvláště tam, kde jsou komunikace mezi složkami nejživější, jako například ve vztahu režisérovy koncepce postavy k jejímu hereckému vytvoření) -, vzhledem ke čtenáři není však právě nejodpovědnější: jednak mu neposkytuje názorný obraz daného představení, jednak v něm vytváří schematický názor na samu podstatu divadelní tvorby“ (Havel 2012, s. 127–128).

Ve světle kognitivní a neurokognitivní psychologie se ukazuje, jak moc náročným a v podstatě nesplnitelným úkolem takové „deschematizování“ divadelní kritiky je. Na druhou stranu se alespoň jedná o výzvu otevřenou, kde lze tušit, že „kroky do neznáma“ odkryjí tajemství v podobě nové podoby divadelní kritiky. Zdržujeme-li se pouze v oblasti druhé úrovně verbalizace, výsledkem poctivé snahy o přesný popis jedinečných smyslových vjemů může být podle mé zkušenosti buď popis pro popis, který divadelní kritiku zatěžkává, anebo frustrace z nemožnosti dosáhnout pregnantního pojmenování či obojí.

Již jednou jsem v této podkapitole narazila na otázku, jak tyto jevy, v jejichž rámci se prolínají vyšší duševní procesy s biologicko-fyziologickým podložím, souvisejí s komplexními kulturními konstrukcemi, mezi něž náleží také kritický soud, který je pro divadelní kritiku konstitutivní. Ten tvoří verbalizace, o nichž Simon s Ericssonem hovoří jako o společensky motivovaných, které mohou organicky vyrůstat z jakéhokoliv pokusu o zvědomení a slovní pojmenování. Záleží na každém mluvčím, kolik energie a originality vloží do toho, co tito vědci

nazývají „dodatečnými interpretačními procesy“<sup>58</sup> (Ericsson a Simon 1993, s. 79), které zahrnují „spojování informací s předchozími myšlenkami a informacemi“<sup>59</sup>. Jsou podle nich nezbytné, má-li mluvčí pronést logicky založenou úvahu a zohlednit přitom jiné související znalosti. (Ericsson a Simon 1993, s. xiv). Výslovně sem autoři zahrnují vysvětlení, popis, ospravedlnění a racionalizaci.

Na závěr této podkapitoly bych ještě zmínila ty momenty divadelní interakce, které nikterak nevzdorují zapamatování ani verbálnímu uchopení, ba naopak se jim přímo vnucují a derou se do středu pozornosti. Neurokognitivní psychologové, kteří aplikují své poznatky na divadlo, konstatují, že si diváci snadno zapamatují ty úseky představení, kdy je někdo více či méně otevřeně pobídne k akci. Například Corinne Jola a Mattheu Reason ve své studii (Jola, Reason 2016, s. 75–92) zaměřené na otázku, jak míra proximity ovlivňuje divácké vnímání, citují způsoby, jak diváci-probandi hodnotili zážitek ze sledování představení „divadla jednoho diváka“. Na otázku, jak na ně zapůsobil úsměv tanečnice, jeden z probandů například odpověděl: „žádala mě o něco ... Cítil jsem, že se musím smát“ (Jola, Reason 2016, s. 81). Je pravděpodobné, že divákovi na mysli nakrátko vytanula myšlenka velmi blízká větě: „Prosí mě, abych se smál.“ Nejednalo se ovšem o popis vnímaného, ale o performativní promluvu, vlastně o příkaz, který divák sám sobě uložil a následně se podle něho zařídil. Někdo jiný by si mohl na jeho místě pomyslet: „Manipuluje mě k tomu, abych se smál.“ Nejspíš by pak následoval kamenný výraz na divákově tváři.

Na této úrovni divadelní události se prolínají dvě oblasti, o nichž se zatím v této podkapitole hovořilo spíš jako o dvou neslučitelných jevech: myšlení blízké akci vs. tzv. první úroveň verbalizace (to, co lze podle Fischer-Lichte pojmut sémantickou pamětí). V tomto případě jazyk plně odhaluje svůj

---

<sup>58</sup> Originální znění: „additional interpretative processes“.

<sup>59</sup> Originální znění: „linking this information to earlier thoughts and information attended to previously“.



performativní rozměr: nutkání k akci má potenciál stát se promluvou a promluva se může náhle proměnit v akci tak, jak to ve svém kanonickém díle *Jak udělat něco slovy* popisuje John Langshaw Austin (2000). Troufám si tvrdit, že takové momenty připoutávají diváky k divadelní události v plné intenzitě prožívání. Když se myšlenky stávají akcí a akce myšlenkami, nemáme prostor na to, abychom přemýšleli o tom, co se zrovna neděje. Jak píše autorka komerčně zaměřené knihy *Technika Mindfulness* Gill Hasson: „Schopnost přemýšlet nad tím, co se zrovna neděje, je kognitivní pokrok, kterého jsme dosáhli za cenu citové újmy“ (Hasson 2015, s. 26-27). Momenty, v nichž inscenátoři pobízejí během divadelního představení diváky k akci, pravděpodobně přinášejí velké části publika úlevu od všednodenní citové plochosti. Přesto by divadelní kritika neměla zapomínat na to, že plné divácké citové napojení na to, co se právě děje, není vždy adekvátní odpovědí na představení. Myšlení na to, co se zrovna neděje, umožňuje v divadle být v kontaktu s vytríbenou kulturní pamětí a také ji společně pomáhat budovat. Pravděpodobně také neexistuje jednoznačná kauzální vazba mezi myšlenkovými „odlety“ a citovou umírněností.

#### **d. Přiměřenost divadelní komunikace**

Inscenace existuje především v podobě strukturovaných sdílitelných mentálních obrazů v myslích účastníků divadelní události. Na jejich základě lze zpětně rekonstruovat, jakou měla odeznělá událost strukturu. Není-li z jakéhokoliv důvodu možné přiblížit se předpřipravené koncepci, jsou to herci, kdo nese zodpovědnost za to, že publikum bude vnímat i přesto divadelní událost jako strukturovaný celek, a ne jako sled náhodných podnětů. Ať už se jedná o jakkoliv rozvolněné dílo, diváci by neměli ztratit motivaci klást jednotlivé podněty divadelního představení do souvislostí, byť by se to v praxi projevovalo v podobě frustrace z nemožnosti nalézt jakékoliv smysluplné spojení. Vědomí účasti na nějakém celku dodává divadelnímu představení životadárnou energii. Je předpokladem toho, že diváci budou moci zaměřit svou pozornost na současnost, tj. na syrové podněty, které jejich mysl ještě nestihla zpracovat a „uklidit“ do patřičných souvislostí, na variace tušených a očekávaných významů, které budou z většiny brzo zapomenuty (k čemuž v divadle dochází vždy, bez ohledu na míru soustředění či roztěkanosti diváků).

Podle psychologa Csíkszentmihályho, o němž již byla řeč, je pro člověka denním chlebem neustálé přecházení mezi strukturovaným a nestrukturovaným stavem mysli. V jakém z obou možných rozpoložení se nachází, závisí do velké míry na tom, zda je aktivita, kterou zrovna vykonává přiměřeně náročná jeho schopnostem. Pokud je konfrontován s moc nebo příliš náročnou situací, jeho mysl se nemá podle čeho strukturovat a on snadno propadne nepříjemnému stavu:

„Udržovat řád v mysli zevnitř je velice obtížné. Potřebujeme vnější cíle, vnější stimuly, vnější zpětnou vazbu, abychom udrželi pozornost na něco zaměřenou. A pokud chybějí vnější podněty, naše pozornost začíná tékat a myšlenky se stávají chaotickými – takže výsledkem je stav, který jsme

[...] pojmenovali jako ‚psychická entropie‘. [...] [J]akmile si naše mysl chce odpočinout, hup!, už se jí zmocní potenciální problémy [...] (Csíkszentmihály 2015, s. 200).

To samé se děje i během divadelního představení, které účastníky příliš nepřesvědčí, že je třeba se snažit být dobrým divákem aktivně sledujícím jeho vývoj: „Entropie je základní stav života ve skupině stejně jako života jedince a k jejímu zrušení je třeba investovat energii“ (Csíkszentmihály 2015, s. 213). Naopak v průběhu přiměřeně náročné aktivity mohou zúčastnění dosáhnout stavu flow. Ten autor definuje jako moment, kdy jsou:

„lidé tak ponořeni do určité činnosti, že nic jiného se jim nezdá důležité. Tento prožitek sám je tak radostný, že se ho lidé snaží dosáhnout dokonce i za velkou cenu, pro pouhé potěšení, které jim přináší“ (Csíkszentmihály 2015, s. 12).

Z jiného úhlu pohledu se na přiměřenou náročnost dívá český fenomenolog Jiří Černý v knize *Fotbal je hra* (1968). Dospěl zde k názoru, že fotbal je všeobecně mimořádně přitažlivý mimo jiné proto, že je tak snadné se v něm zorientovat a sdílet jeho průběh s ostatními diváky. Jinak řečeno, pro poučeného diváka fotbalu není obtížné sledovat strukturu dílčích zápasů mezi hráči. Běžný divák podle Černého dokonce „pravidlům a zákonům této hry rozumí skutečně daleko více než jakékoli „hře“ života kdykoli jindy. Je to – jako masový zjev – způsobeno nepochybně i tím, že se díky rozhlasu, novinám, zvláště, a především však díky televizi může velmi snadno o těchto pravidlech a zákonech poučit“ (Černý 1968, s. 26).

Vlastně se jedná o skutečnost, které si je velmi dobře vědomá současná česká deníková kritika, když „hlídá“ srozumitelnost inscenací, opakuje známé principy a oceňuje díla, která nabízejí dostatečné množství strategií, jež mají diváci již osvojeny. V tomto ohledu je její

konzervativněji zaměřený postoj zcela oprávněný, jen je otázka, jestli má česká veřejnost stále ještě zájem učit se pravidla, podle kterých se „hraje“ současné divadlo.

O nutnosti volit při inscenování přiměřeně složitá pravidla přemýšlel také polský teatrolog Wojciech Baluch ve své disertační práci, jejíž část byla přeložena do češtiny a otištěna v antologii *Divadlo v průsečíku reflexe* (2018). Baluch se jakožto bývalý zahraniční stipendista na univerzitě SUNY v Buffalu inspiroval neurokognitivní psychologií aplikovanou na divadlo, jejíž kořeny sahají právě do USA na sklonku osmdesátých let, kdy probíhalo jeho studium. Shrnuje způsob, jak se k interpretaci staví kognitivní vědy:

„Stejný fragment inscenace je možné interpretovat hlouběji nebo pouze povrchně, chápat jej v úzké nebo široké perspektivě. Přijatá strategie závisí na potřebách individuálního vnímatele. Objasňujeme-li stejný jev malému dítěti a dospělé osobě, používáme často různých charakteristik, ale zároveň máme za to, že v obou případech byl význam určen dostatečným způsobem. Když proto uvažujeme o způsobu přikládání významů jednotlivým fragmentům představení, je třeba vzít v úvahu relevanci zkoumané škály zisků a ztrát při zmáhání obtíží interpretace, jež přinesou učiněná zjištění. Shodně se zásadou relevance se proces konstrukce významu zastavuje ve chvíli, kdy se zdá stupeň pochopení sledovaných jevů vnímatelům dostačující. Tento mechanismus zároveň objasňuje, proč důkladnější analýza není vždy ta nejlepší. V jisté etapě si prohlubování našeho porozumění prostě vynucuje značné zaujetí, jež neodůvodňuje eventuální zisky, které přináší odkrývání nových obsahů“ (Baluch 2018, s. 418–419).

V citované pasáži je cosi osvobozujícího, co se koncentruje ve větě, kterou autor zformuloval o několik stránek dříve: „Divák totiž potřebuje pouze takové významy, jež ho přesvědčí o tom, že události představované na

jevišti se podstatným způsobem zapíší do jeho vlastní životní zkušenosti. Jinak totiž do divadla chodit nebude“ (Baluch 2018, s. 415). I to zní jako inspirativní výzva současné divadelní kritice.

V divadle nelze oddělit obecnější smysl díla od možnosti ho během představení sdílet napříč publikem. Výhodou je, že ať už je struktura inscenace jakkoliv složitá, diváci, kteří se účastní divadelního představení, mají (alespoň potenciálně) šanci ji přizpůsobit vlastní úrovni myšlení. Jeden takový případ popsal Vít Neznal ve své disertaci *Co je to divadlo* (2017) o ontologii divadla z pohledu české divadelní teorie a v návaznosti na již zmíněnou studii *Divadlo jako zakoušení* mého otce. Oba texty stojí na tezi, že „divák na základě interakce spoluvytváří představení“ (Neznal 2017, s. 21). Z Neznalovy práce si půjčuji popis autorova zážitku z jednoho uvedení inscenace *Chroust* (2010), protože bych sama těžko vymyslela jasnější příklad situace, kdy si diváci přizpůsobují strukturu inscenace vlastním potřebám:

„Příběh Chrousta se odvíjí od osudu kuchaře Pepíka Slepíčky a jím obdivované Nely Nylonové. Pepík Slepíčka je podřadný pouliční kuchař, s přispěním ‚vesmírné chuti‘ se však vypracuje na jednoho z předních kulinářů. V této zkratce se sice příběh nezdá příliš složitý, nicméně s notnými odbočkami tvůrců už tak jednoduchý není. Právě proto se po uplynutí asi tři čtvrtě hodiny představení v prostorách KD Mlejn polovina dětského publika sborově zvedla (nepochybně však už předtím proběhla nějaká ‚tichá pošta‘, aby se děti na takovém plánu domluvily) a za doprovodu svých rodičů se chystala k odchodu. Právě tento okamžik je v centru našeho zájmu. Herečka Anna Duchaňová ‚vystupuje z role‘ a pokouší se děti v sále udržet. Ptá se jich, proč odcházejí, a když jí děti naznačí, že ‚tomu‘ zkrátka nerozumějí, začne jim ‚to‘ vysvětlovat. Ukazuje jim herce Chrousta a objasňuje jim, že jeho postava je strůjcem všeho dění na jevišti. Zároveň jim představuje rekvizity, půjčuje jim je do rukou, a nastiňuje, jak se podílejí na fikčním světě. Převypráví příběh a vysvětlí,

že ona sama v něm hraje Pepíka Slepíčku. Děti se poměrně rychle zorientují a Duchaňová plynule přejde zpátky do „hry“ (Neznal 2017, s. 21).

Domluva mezi herci a diváky na stupni složitosti a na náročnosti vnímání tvoří nedílnou součást jakéhokoliv představení, byť málokdy probíhá takto otevřeně a přímočaře. Ve studii *Divadlo jako zakoušení* figuruje příklad, kdy tento princip ovlivňuje obecnější úroveň představ. Jde o odlišné čtení toho, co se podle recenze Jana Císaře přihodilo během premiéry inscenace Hrubínovy hry *Oldřich a Božena* v Divadle na Vinohradech roku 1968:

„Inscenace začínala vstupem Karla Högera na jeviště v postavě Güntera, který hned na začátku publiku proklamativně sdělil: ‚Přišel jsem do Čech, aby se nenarodilo dítě.‘ Vtip však spočíval v tom, že hra byla napsána před srpnovou okupací Československa a uvedena po ní. Díky tomuto nezáměrnému faktu se ovšem tato věta a poté i celá inscenace dostala do zcela nečekaných souvislostí, obecnstvo v ní najednou nehledalo sdělení, které skrze její strukturu chtěl vyjádřit František Hrubín, ale analogické odpovědi na současnou politickou situaci. Herci na tuto ‚žádost‘ obecnstva přistoupili, a tak se oboustranně hrálo především o zaškrcení ‚pražského jara‘ armádami Varšavské smlouvy. Přirozené, společenské a osobní starosti diváků a herců jako občanů se tu staly součástí divadelní komunikace, samo bytí tu zvítězilo nad záměrně budovaným estetickým tvarem“ (Etlík 1999, s. 23–24).

Neznal v disertaci zdůrazňuje myšlenku, že podobné vstupy nelze vnímat jako něco přidruženého k divadelnímu dílu. Vysvětluje, že divácká interakce „má zásadní vliv na představení a potažmo proměňuje i inscenaci“ (Neznal 2017, s. 21). Mohlo by se to zdát jako samozřejmost, ale mám za to, že česká divadelní kritika tento rozměr divadla nikdy nezdůrazňovala přiměřeně k jeho velkému významu. Chybějí jí k tomu propracované nástroje, protože se během dvacátého století mnohem více

napájela z té stránky divadla, která má blíž k inscenaci a k pečlivému promýšlení a přetváření střeoevropské kulturní paměti jakožto kolektivního výtvoru. Divadelní kritika, která by dokázala více zohledňovat dynamiku smyslu vznikajícího v průběhu představení, by se z této tradice napájela také, ale destilovala by především to, co z této konstrukce spontánně přežívá a co proniká do kontaktu mezi herci a publikem, aniž by si to mohli cíleně nastudovat.

## **e. Diváctví jako dynamická aktivita**

Současná filozofie performativity upozorňuje na problémy, které s sebou nese tradiční pojetí filozofického rozumění spojené s úsilím o emočně neutrální, logicky konzistentní vypovídání o světě. V českém prostředí se snaze o přehodnocení priorit filozofického myšlení z pozice teorie performativity podrobně věnuje filozofka Alice Koubová v knize *Myslet z druhého místa* (2019). Cituje úryvek z textu Ivana Vyskočila, jenž výstižně pojmenovává slabiny v minulosti protěžovaného stylu myšlení směřujícího k abstrakci často až příliš rychlou, zkratkovitou cestou:

„Při projasňování vědomí je třeba konání, to je možné jedině skrze tělo, sdílení a konkrétnost. Pochopit zde znamená seznámit se s tělem, nechat poznání projít svalovým napětím. [...] K projasněnému vědomí nedospějete při jednom úspěchu, provokace musí trvat dost dlouho“ (Koubová 2013, s. 453).

Současná performativní filozofie i kognitivní psychologie připomínají, že myšlení, byť na obecné úrovni, je aktivita probíhající v čase jako každá jiná, a nikoliv cosi vyvázaného ze světa fyzikálních zákonů, jak to sugeruje myšlení deformované hybris nulového bodu a potřebou přemýšlet v konzistentní množině metafor. Divadelní diváci neustále zapojují své premotorické porozumění, stejně jako bez přestání podvědomě vyhodnocují a interpretují vlastní tělesné pocity. Navíc tímto způsobem registrují i odpovědi, které probíhají mezi hledištěm a jevištěm na škále od těch plně uvědomovaných a podržených v paměti po ty zcela spontánní, nevědomé a nezapamatované.

Britský psycholog Frederic Bartlett tvrdí, jak ho parafrázuje autor vlivné knihy *Dimenze myšlení* a teorie rozmanitých inteligencí Howard Gardner, že „pro většinu toho, co označujeme za myšlení – ať už jde o oblast rutinní



či tvůrčí -, platí stejné zákony jako pro vnější projevy tělesné obratnosti“ (Bartlett 1958 par. podle Gardner 2018, s. 274). Dále Gardner shrnuje:

„Podle Bartlettovy analýzy lze ve všech dobrých výkonech nalézt propracovaný časový plán, kde každá drobná činnost dokonale zapadá do proudu dění. Důležitou roli hrají okamžiky klidu, kdy končí jedna fáze činnosti, a než se proces rozběhne do fáze druhé, je třeba zkontrolovat, co už bylo vykonáno. Musíme vědět, k čemu směřujeme, přesně znát cíl naší činnosti. Je třeba si taky uvědomit, kdy přestáváme děj ovlivňovat, protože se vyvolaný proces dostal do své závěrečné fáze“ (Bartlett 1958 par. Podle Gardner 2018, s. 274).

Divácká schopnost být při představení co nejvíc „ted' a tady“ vyžaduje obecné kreativní schopnosti. Americký průkopník psychologie kreativity Ellis Paul Torrance provádí ve své knize *The Manifesto: a guide to developing a creative career* (Manifest: průvodce pro rozvíjení tvořivé kariéry, 2002), syntézu několika nezávislých výzkumů zaměřených na kreativitu v různých vzájemně vzdálených oblastech (Torrance 2002, s. 43). Mezi zhruba pěti<sup>60</sup> tvůrčích schopností patří *citlivost k problémům*, bez níž by divák kupříkladu nejspíš nebyl schopen vycítit styčné plochy mezi konkrétním hereckým výkonem a obecnými prototypy. Nemohl by si pak udělat názor na překvapivost nebo naopak předvídatelnost svého zážitku. Bez této schopnosti by jen stěží mohl dobrodružně sledovat, kdy se tvůrci blíží nebo vzdalují banalitě. Nebýt *originality*, těžko si třeba představit, že by si divák vytvořil k divadelním dějům jakkoliv upřímný vztah a dokázal je osobitě vyložit: nezbývalo by mu než sklouznout k pouhému třídění viděného do obecných kategorií. Jakmile si ale jedinec dokáže významy sám pro sebe zvnitřnit a odpovědět na jejich podněty tím, že je začlení do ostatních životních zkušeností (kupříkladu tak, jako jsme to udělali já a můj kamarád na představení *I-*

---

<sup>60</sup> V originálním znění: „sensitivity to problems“, „originality“, „redefinition“, „flexibility“, „fluency of ideas“, „ability to rearrange“, „analysis“, „synthesis“, „closure a penetration“.

*Cure*), jeho pochopení nemůže postrádat originalitu. *Redefinice* otevírá cestu k citlivosti k problémům i k originalitě, protože ta je předpokladem pro odvahu nebýt slepý k tomu, co narušuje normy nastavené divadelními zkušenostmi minulosti. Pro plynutí s představením je obzvlášť důležitá *flexibilita*, bez níž by se divák těžko přizpůsoboval stylovým střihům nebo změnám v pojetí časového plynutí a rozličné oscilace vlastního vnímání by ho vyváděly z míry. Takový divák by na každé změně mohl ulpívat a čas, který by potřeboval k jejímu zpracování, by zpřetrhal jeho napojení na představení. Nedostatek této schopnosti by ovšem vůbec nemusel být na škodu při pokusech o porozumění ex-post. Flexibilita se prolíná s jinou, neméně důležitou schopností *plynulého myšlení*, díky níž lze ušetřit spousty energie a s větším přehledem využívat ostatní dovednosti. V neposlední řadě, i když je zde pro jejich časté přeceňování na úkor předešlých kvalit uvádím záměrně až v závěru, přicházejí ke slovu logické nástroje, které umožňují zpětné strukturování divadelního zážitku. Umožňují *uspořádat* zkušenosti, *analyzovat* je, *syntetizovat*, *uzavřít* a *prosadit* je v kontextu ostatních názorů na dané představení nebo obecně na divadlo. Jestliže divadelní divák nedokáže už při sledování představení uplatnit citlivost k problémům, originalitu vnímání, vůli k redefinici či flexibilitu a plynulost myšlení, těžko tyto své nedostatky později nahradí schopnostmi své zážitky uspořádat, analyzovat, syntetizovat a uzavřít v konzistentní výpověď. Bude mu totiž scházet materiál, na němž by je uplatnil.

V praxi se v průběhu těchto tvůrčích procesů vynořují pocity pocházející ze starších částí mozku i mentální obrazy vytvořené „novějším“ způsobem, který používá výlučně živočišný druh *Homo Sapiens*. Jejich přítomnost často (alespoň v očích divadelních kritiků naladěných na fakt, že o viděném budou muset napsat) zastiňuje ty jiné, starší způsoby porozumění. Člověk (alespoň ten ze současného Západu) má sklon považovat výlučně lidské kognitivní schopnosti za výlučný nástroj, díky němuž lze získat „to pravé“ poznání.

Vynález exkluzivně lidského mentálního nástroje zvaného „double-scope conceptual integration“ situují Gilles Fauconnier s Markem Turnerem o cca 50 000 let zpátky do historie, tedy do období těsně předcházejícího mladému paleolitu. Zjednodušeně řečeno se jedná o schopnost spojovat do složitých celistvých představ vlastnosti jevů na první pohled nijak nesouvisejících. Tajemstvím takto myslícího jedince jsou pravidla, podle nichž mísí jejich vlastnosti. Možnosti propojování mají nedozírný rozsah, ale dobré představy typu „double-scope“ jsou prý podle pouze ty, které vyhovují nějakému záměru a lze v nich spatřovat smysl. (Fauconnier a Turner 2003)

Tento typ představy se v mysli diváků vynořil například ve chvíli, kdy se jim v rámci klauzur *Chrousta* vybavila asociace mateřství a těhotenství nebo když je na premiéře *Oldřicha a Boženy* napadla analogie se sovětskou invazí do Československa. Takové mentální obrazy se, řečeno spolu s N.D. Žinkinem, v mysli diváků (i herců) vynořují ad hoc a opět mizí, pokud se náhodou nenaskytne příležitost sdílet je s ostatními účastníky představení.

Takové mentální obrazy podléhají nerozlučnému spojení s jazykovým způsobem myšlení, i když se jedná o ta nejtajemnější a nejobtížněji verbalizovatelná díla. Jazykové myšlení podle teorie antropologa J. Davida Lewise-Williamse zapustilo své kořeny ve chvíli, kdy se vynořily první mentální obrazy s existencí relativně nezávislou na okolnostech konkrétní situace. Lidé si prý tehdy povšimli, že se jim před zavřenými víčky občas míhají snové obrazy. Pocítili potřebu spravit ostatní o obsahu svých vizuálních představ, a v návaznosti na to vznikla první jeskynní vyobrazení. Přírozeným vyústěním tohoto procesu bylo vytvoření jazyka s arbitrárními znaky s potenciálem přiblížit ostatním vlastní představy. Hnacím motorem tohoto úsilí bylo hledání sdílitelného znaku. Teprve schopnost tohoto způsobu myšlení zřejmě společnosti umožnila, aby se

vyvinula ve společenství, hierarchizované podle jemnějších kritérií, než je síla a příslušnost k pohlaví. (Lewis-Williams 2007, s. 231, 286)

Současné sociální struktury, které umožňují existenci divadla, jsou podmíněné schopností diváků přemýšlet v kódu arbitrárních znaků, dokonce i když se jedná o non-verbální divadlo. Přesvědčivě tuto skutečnost doložil Richard Schechner, když napsal, že pro vznik divadla nastaly podmínky ve chvíli, kdy se lidé mohli rozhodnout, že dobrovolně zopakují nějaké své předchozí chování a nabídnou ho tak ostatním jako symbol ke sdílení (Schechner 2009, s. 90). Přesto však v rámci divadelního představení existuje mnoho událostí, které z velké části nemají veřejný charakter, nedají se přímo sdílet, a i tak ovlivňují jeho průběh. Jim bude náležet poslední kapitola této disertace.

Zastavme se však ještě u takových případů divadelního vnímání, kdy časový rozměr představení v součinnosti s jinými inscenačními záměry hraje spíš v neprospěch obecného sdílení významů. Všimla jsem si toho například při reflexi svého zážitku z představení inscenace *The Touch of the Open* Jaroslava Viňarského, který zhruba v polovině představení téměř úplně upustil od jakéhokoliv autorského korigování dění a uvedl diváky do situace hodně dlouhé hudebně doprovázené pauzy:

„Jaro Viňarský se ovšem nechce spokojit s pouhým zkonkrétněním abstraktní myšlenky. Pokouší se otevřenost z názvu své inscenace také zpřítomnit, jak píše na plátno během představení, nechat diváky ‚zakusit svobodu‘. [...] Energie z prvních scén představení si v mém případě uchovala působnost ještě přes několikaminutový poslech hudební skladby uvedené slovy ‚zakoušení svobody‘. V meditativním stavu se ale vynořila otázka, co dělat v situaci, kdy se na rozdíl od první části nikdo nesnaží směřovat tok mé pozornosti k nějaké konkrétní aktivitě. Během koncertu jsem se chvílemi skoro necítila jako součást publika, spíš jako jedinec, který je zde ‚sám za sebe‘“ (Etlíková 2018d, s. 68).

Festival Kiosk, kde se představení odehrálo, vůbec v roce 2018 poskytl podmínky k tomu, aby diváci dostali nezvykle velký prostor k vědomému, výlučně soukromému a extrémně subjektivnímu sebepozorování. Krystalickým příkladem takové situace (která se nachází na hranici nebo možná kousek za hranicí divadla jakožto uměleckého druhu) je můj popis zážitku z bezejmenné „konceptuální performance“ od uskupení Divadlo statického objektu. Ta spočívala v tom, že tvůrci pravidelně přinášeli před diváky výtvarné objekty, odměřili přesně stanovený čas na prohlížení, a poté „exponáty“ měnili za nové. Někdy šlo o díla pohyblivá, jindy o relativně statická. Když se jednalo o onen druhý případ, občas to v mé mysli spustilo dost nezvyklé pochody:

„Překvapil mne rytmus procesů mé vlastní imaginace při kontaktu s dílem Juraje Gábora *Tuhy do pentelky v doske pantografu*. V prvních vteřinách jsem měla za to, že se jedná o klasické malířské plátno vyobrazující zasněžený kopec v sousedství lesa, po němž se vzhůru šplhá jakási postava. Tu jsem časem začala vnímat jako trojrozměrný objekt a nebyla si jistá, zdali s ním autoři instalace přece jen nenápadně nepohybují po desce, aby zdůraznili její stoupání. Za chvíli jsem se upokojila s vědomím, že se skutečně jedná o bezpečně statický objekt a považovala se málem za šílence. Po čase se vzedmula nová fantazijní vlna, když si mě obraz získal plastičností, s níž byl (domnělý?) les vyjádřen. Třetí fáze přišla, když si oči zvykly na příšeří na jevišti a došlo mi, že se jedná o celkově trojrozměrný objekt, a vůbec ne o klasické malířské plátno. Tehdy jsem konečně začala zřetelně vnímat zapíchané grafitové tuhy, které vrhaly stín na bílou desku, a obdivovala jednoduchost nápadu. Dál se už skoro nic nedělo: dílo se ‚odkouzlilo‘ přesně podle psychologického principu, o němž ve své teorii vnímání píše Roman Ingarden“ (Etlíková 2018d, s.64-5).

V tomto extrémním případě jsem měla jakožto divačka spoustu času na to, abych zvědomovala a racionalizovala své myšlenky přímo v toku

představení. V případě divadla cílevědomě zaměřeného na kolektivní sdílení událostí bývá však (alespoň z mé zkušenosti) mnohem těžší se ex-post rozvzpomenout na očekávání, mnohdy rozporuplná, která se během představení vynořovala a záhy bývala zklamána nebo zaměněna za jiná (viz můj přiložený text *Jamování u vybílené kapsičky* o inscenaci Matiji Solceho *Psí život*, Příloha 1). Diváci během představení nechávají poznání procházet svalovým napětím a často musejí dát přednost své snaze držet s herci krok a usilování o to, byla jejich pozornost ve správný čas na správném místě. Racionální zpracovávání myšlenek se v takových momentech přizpůsobuje délce časových úseků, během kterých plyne dění na jevišti ve větší či menší intenzitě.

## **f. Diváctví opřené o senzorické etalony**

Poslední jev na hranici vyššího vědomí a tělesné kognice, který v souvislosti s divadelní komunikací zmíním, je vizuální vnímání výrazů hereckých těl. To si od diváků žádá velmi subtilní a rovněž tělesný způsob porozumění. Autoři *Slovníku divadelní antropologie* Eugenio Barba a Nicola Savarese se pokoušeli obohatit Západní divadlo o některé strategie východních divadelních kultur. Věnovali se při té příležitosti také specifickým schopnostem diváků. Hovoří v této souvislosti o „předinterpretaci“ a odvolávají se přitom na pasáž ze studie *Umění a vizuální vnímání* Rudolfa Arnheima, amerického psychologa umění:

„Vizuální zkušenost je dynamická [...]. To, co člověk nebo zvíře vnímá, není jen uspořádání předmětů, barev, tvarů, pohybů a rozměrů. Je to pravděpodobně především souhra řízených napětí. Ta nejsou něčím, co pozorovatel přidá z osobních důvodů ke statickým obrazům. Tato napětí jsou vlastní každému vjemu v podobě rozměru, tvaru, umístění nebo barvy. Poněvadž mají velikost a směr, je možné je definovat jako psychologické „síly“ (Arneim 2000, s. 190).

Barbovo a Savareseho pojetí předinterpretace můžeme rozšířit i o jiné způsoby získávání významových představ. K divadelnímu vnímání, ale i k vnímání obecně, pokud se zrovna nepohybujeme na vysokých stupních obecnosti, patří schopnost orientovat se ve shlucích: setkání nespočtu barevných odstínů, pojmově nikdy ne zcela uchopitelné klastry dílčích prvků mimického projevu, složitá prolnutí různých emocí, navrstvení nakousnutých a vmžiku opouštěných témat, tušená dramata tvarů, barev, slov ...

Kultura tyto skutečnosti začleňuje v rámci schémat kulturního původu, které sovětský psycholog umění Alexandr Vladimirovič Zaporožec nazval *senzorickými etalony*, díky nimž dokážeme symbolicky komunikovat skrze

smyslové podněty jako jsou spojení různých zvuků do fonémů, jemné pantomimické výrazy, hudební pojmy a třeba i matematické symboly (Sedlák et al. 2013, s. 266; Spousta 2004, s. 53).

Sdílení vjemů na této úrovni je však mimořádně obtížné, jak to dokazuje i tento pokus:

V roce 1968 požádali sociální psychologové R. M. Krauss, S. Weinheimer a P. S. Vevehananthan skupinu 52 žen, aby pojmenovaly 24 barev. Část z nich tak měla učinit proto, aby je dokázaly později rozpoznat ony samy, a druhá část vybírala názvy pokud možno srozumitelné ostatním. Po dvou týdnech ženy obdržely štítky s názvy barev (směsice těch, které si vytvořily pro sebe, těch pro ostatní a nových názvů, které vznikly nezávisle na experimentu). Ukázalo se, že nejpřesněji ženy přiřazovaly barvy, které pojmenovaly pro vlastní potřeby. (Janoušek 2015, s. 142–143)

Má-li být divadelní kritika konkrétní, nemůže se vyhnout tvorbě názvů pro nekonvenční vjemy, které by měly odpovídat jejich jedinečnému vnímání a zároveň být sdělné vůči těm, kdo inscenaci nebo konkrétní představení neviděli. Z českých divadelních kritiků mistrně ovládá tuto schopnost například teatrolog a pedagog jevištní řeči a dialogického jednání Michal Čunderle v textech pro SAD. Slova, která o jeho vnímání divadla napsal na zadní přebal antologie *Dialogy řeči* Přemysl Rut, charakterizují jeho citlivost až východního typu, kterou tento divadelní kritik v rámci svých textů „socializuje“ způsobem zcela západním a českým. Čunderleho prý dlouhodobě fascinuje:

„řeč nikoli jen ve smyslu jazyka jako systému významem zatížených znaků, ale především ve smyslu bytostného lidského projevu: řeč spjatou ne pouze s lidským intelektem, ale zrovna tak s gestem, mimikou, zkrátka výrazem. Sám to nazývá *primární kvalitou řeči, tedy tím jak mluvíme*,



*jakými melodiemi, jakým rytmem, jakou rychlostí, jakou silou, jakým hlasem co do barvy, emocionality, libosti ...* Z tohoto tematického zaměření vyplývá nemožnost soustředit se na řeč ‚jako takovou‘, nemožnost vyoperovat řeč z ostatního lidského jednání, oddělit ji od situací a projevů, které nemají verbální charakter“ (Rut 2013).

Dobře je to patrné například na Čunderleho analýze dvou verzí jeho rozhlasového zpracování *Příhod lišky Bystroušky* od Rudolfa Těsnohlídka. Píše například:

„Nakonec lze bez nadsázky říci, že jde o hlasový či řečový koncert. Ať si člověk vzpomene, na co chce, nenajde chybu. Höger perfektně vyslovuje, samohlásky má krásně volné, souhlásky pružně aktivní, zvláště explozivní vyrazí jiskrně, jako když se buší do kovadliny. Stejně vedomě a dobře pracuje s rezonancemi, příznačné je především ocelové znění masky a v jistých situacích plnější zapojování mužné hrudi. Znameníť ovládá témbrování, je disponován schopností funkčně proměňovat tempo i vytvářet zřetelné rytmické figury, které se mu cyklicky vracejí, proporčně se střídá legatové vyprávění se staccatovým, frázuje ‚po situacích‘ atd. atd. Nejdůležitější přitom je, že se nejedná o sebeopojnou dokonalost, ale o výrazovou vytríbenost, která ukázněně dbá na sdělování. [...] V Högerově projevu nenajdete stopy po jakékoli tenzi, ale ani po pasivně povoleném uvolnění“ (Čunderle 2013, s. 28).

O současné české divadelní kritice se často říká, že opomíjí herectví. Po doktorské rešerši současných divadelních kritik vím, že to rozhodně neplatí úplně. Je pouze otázka, do jaké míry jsme my, divadelní kritici, schopni si osvojit pojmy, které by nám umožnily takovýto detailní průnik do stavby hereckých výkonů. Čunderleho přístup se v tomto případě podobá způsobu, jakým psal Petr Boháč o výkonu Minh-Hieu Nguyen v inscenaci *Útočiště*, ale řekla bych, že právě citovaný popis Högerova výkonu obsahuje navíc mnohem více stop po diváckém citovém prožívání

viděného. A také navádí ke zobecňování: třeba v pasáži, kde autor konstatuje, že „se nejedná o sebeopojnou dokonalost, ale o výrazovou vytríbenost, která ukázněně dbá na sdělování“. Při čtení textů jako je tento se často ptávám, jestli by se měli divadelní kritici také tak hluboce ponořit do terminologie divadelních praktiků, anebo jestli by bylo ve výsledku lepší, kdyby se obešli bez nich, aniž by přitom rezignovali na ideál porozumět hereckým výkonům alespoň tak, jak to dovedou literárně a divadelně-kriticky nadaní divadelní praktici.

## 7) „Pasti“ divadelního vnímání

Jak už padlo, účastníci divadelního představení často myslí na to, co se právě neděje. Třeba jaké pocity by přinesly předváděné události, kdyby se přihodily v jejich osobních životech, co známého jim připomínají, jakým způsobem o viděném povyprávějí lidem, kteří inscenaci neviděli ... Opačným extrémem prožívání představení jsou stavy, během nichž diváci spadli do „pastí“, které je přikovaly k intenzivnímu prožívání přítomnosti. Jsou to způsoby porozumění, jež evolučně předcházely vznik *Homo sapiens* a často vyvolávají emoce, které brání svobodnému lidskému způsobu myšlení typu „double-scope“, jak ho popisují Fauconnier a Turner. Jsou silným zdrojem energie a prostředkem, jak diváky přimět k tomu, aby se na dění napojili v celé komplexitě své osobnosti. Soustředit se při psaní o divadle na tvorbu subjektivních představ o světě a přehlížet přitom bytelné podloží, na němž je vše vystavěno, ať už se jedná o stereotypy vnímání popsané psychology zaměřenými na průzkum umění<sup>61</sup> nebo o to, co zde pracovně nazývám pastmi, je přinejmenším poněkud idealistické a naivní. Jsem přesvědčená, že komunikace mezi diváky a herci bývá úspěšná jen tehdy, když společně naleznou pozici na podvědomé úrovni, která od základu, a především vytrvale a intenzivně ovlivňuje způsob prožívání. Pravděpodobně existuje nespočet druhů takových pastí, ale pokusila jsem se vyjmenovat alespoň některé z nich a načrtnout jejich mechanismus. V divadle se uplatňují originálním způsobem typickým pro tento umělecký druh.

Některé z oněch mechanismů zachycují současné divadelní kritiky často, byť spíše nenápadným způsobem. Běžně se to děje u pohybového divadla: Například Nina Vangeli si všímá, jak ji divadelní představení *Tanz im Quadrat* od tanečního uskupení *FKK – Freie Körper Kultur* uvrhlo do stavu,

---

<sup>61</sup> Tato oblast je napříč teoriemi různých druhů umění díky tvarové psychologii důkladně prozkoumaná (viz např. Kulka 2008, s. 96–116; Sedlák et al. 2013; Lečbych 2016, s. 21–4)

kdy intenzivně vnímala bolest a nebezpečí, které nejspíš herci zakoušeli doslova na vlastní kůži:

„Následuje sekvence ritualizovaného násilí. Mladí nazí muži proti sobě opakovaně naskakují a srážejí se hrudníky. A je to opět nelítostné k sobě i soupeři. Srážky končí nahým poraženým na podlaze. Pády jsou velmi skutečné a nebezpečné. Zvuky pádů máme z první ruky, zvuky smýkání a pravděpodobně spálené kůže máme z první ruky“ (Vangeli 2006).

Jana Návrátová konstatuje svou bezmoc při popisu hostování švédského souboru nového cirkusu Cirkus Cirkör v Divadle Archa:

„Sled cirkusových čísel akrobatů, žonglérů, kouzelníka a felliniovských klaunů nelze analyzovat ani interpretovat. Dokonce snad i jen stěží popsat. Lze se jistě radovat z energie rovnoprávně určené dospělým i dětem, mladým i starým, hloupým i chytrým. Tu pochopil a s nadšením přijal snad každý, kdož viděl představení Cirkusu Cirköru v divadle Archa“ (Návrátová 2001).

Vladimír Mikulka zmiňuje v reflexi inscenace *AnnaBerthaCecilia* od skupiny Krepsko jednu krátkou, leč intenzivní past ve scéně, kde se loutka-panenka „snese na jeviště na krásně osvětleném padáku, Happonen si s ní chvíli hraje a pak ji zdánlivě náhodou upustí na zem, až jí praskne keramická hlava (to křupnutí slyším ještě teď)“ (Mikulka 2016b).

Je pozoruhodné, že kritici zmiňují své pády do animálního prožívání velmi často v případech, kdy se jedná o zobrazení násilí nebo o divadlo, které spoléhá na schopnost herců uvolňovat silná energetická pole, aniž by to u diváků vyvolávalo racionálně uchopitelné mentální obrazy. Působení pastí se však zdaleka neomezuje jen na tyto oblasti. Často k němu dochází v rámci procesů natolik běžných, že jsme si je odvykli vnímat v jejich iracionalitě.

### **a. Zasažení prezentností anebo sportovní zápas**

S nejistotou na divadle se setkal každý, kdo si někdy připustil, že mu divadlo fatálně uniká mezi prsty. Asi nejklasičtější a zároveň nadčasovou situaci, kdy si to divák/kritik uvědomuje, popsala s pomocí fenomenologické terminologie Fischer-Lichte. Spočívá v momentech, kdy herec „ovládne prostor, a tím i divákovu pozornost“ (Fischer-Lichte 2011, s. 139). Autorka jev vysvětluje:

„Lze předpokládat, že jeho [hercova pozn. BE] schopnost zpřítomnění tkví v ovládnutí určitých technik a praktik, které může kdykoliv použít a na něž publikum reaguje – ať již v okamžiku představitelova vstupu na scénu, během celého představení, nebo jen ve vybraných momentech. Divákům, kteří tuto prezentnost pociťují, respektive jsou jí zasaženi – ‚jako magickým prouděním‘ – připadá nepředvídatelná, nekontrolovatelná, neuchopitelná a pohlcující. Pociťují sílu, která vychází z představitele a nutí je upřít na něj veškerou pozornost, aniž by se tou silou cítili pohlceni. Vnímají představitele jako zdroj energie. (...) Prezentnost je intenzivním prožitkem přítomnosti“ (Fischer-Lichte 2011, s. 139).

Ze současných českých kritiků píše o podobném jevu v SADu například Vladimír Mikulka v textu o Janu Mikuškovi v roli architekta Janáka v inscenaci *Divadlo Gočár* Jana Nebeského. Tento herec má podle něho: „vzácný dar zcela přirozené jevištní přítomnosti“ (2013, s. 21) a „téměř ‚nehraje‘, vlastně jen postává u svého pracovního stolu, zpívá a špatnou češtinou komolí stručné repliky – a přesto na sebe vždy dokáže upoutat pozornost“ (Mikulka 2013b, s. 21).

Velmi mnoho si této roviny divadla všímá současná deníková divadelní kritika a řekla bych, že v této „disciplíně“ dokonce vyniká, minimálně pokud jde o bohatství popisu. Jana Machalická si ve svých textech pro *Lidové noviny* dává záležet na reflexi hereckého výkonu v jeho dynamice a

s důrazem na konkrétnost. K hereckému výkonu přistupuje jako k něčemu, co nemůže mít zcela záměrný charakter. Saša Rašilov podle ní hrál v inscenaci Jana Nebeského *Pomocník Walser* „nejednoznačnou a těžko uchopitelnou figuru“ (Machalická, 2013), což se projevovalo ve vývoji hry, kdy podle kritičky kolísala jeho schopnost zvládnout roli a zaujmout:

„Zprvu sice budil dojem, jako by s tím, co mu bylo naloženo na bedra, bojoval jako s těžkou a neproniknutelnou hmotou, ale nakonec vyhrál a udržel se ve vypjatém až hystericky naježeném rozpoložení: jeho gesta, rozčilené hledání či opakování slov, které vzápětí odplynuly a on se propadl až do somnambulní nehybnosti“ (Machalická 2013).

Na herecký cit pro křehkou míru se zaměřuje i Josef Mlejnek, když píše pro *Hospodářské noviny* o výkonu Lucie Trmíkové v inscenaci *MIčky křičet*:

„Nejobtížnějším divadelním úkolem v inscenaci je nakonec přenést diváky od kabaretního kratochvilného rozptylování do roviny osobních ‚dějin duše‘, kdy Weilová hovoří o svém setkání s Kristem. Tento přechod je stejně strmý jako ona sama, není však neorganický. Pro režiséra i herce představuje chůzi po tenkém ledě, kdy stačí malá nepřesnost a vše může skončit komicky, tentokrát ale nechtěně. Jenže právě zde Lucie Trmíková dokáže úspěšně ‚nasadit život‘ jako herečka“ (Mlejnek 2015).

Je to paradoxní, Fischer-Lichte o přítomnosti (nejspíš oprávněně) píše v romantickém duchu jako o čemsi tajemném, co pohlcuje racionální uvažování, kritici k ní ale přistupují (asi rovněž oprávněně) trochu jako ke sportovnímu zápasu. Herecké výkony mají svá pravidla:

„K ovládnutí situace mu stačí změna odstínu hlasu“ (Líčka 2013).

Mají svou historii:

„Prachař jako racionální a pragmatický úředník/obchodník nevystupuje ze svého běžného hereckého projevu a zůstává tak vcelku nezajímavým“ (Málková 2014).

Mají svou hodnotu v kontextu hry ostatních herců:

„[V]ětšina pánské části souboru a v inscenaci také jako soubor vystupuje: nikoliv jako nesourodá herecká sóla, ale perfektně sehraný ansámbl“ (Zahálka 2013).

V textech otiskovaných v denících se kritici možná zpravidla příliš nezamýšlejí nad tím, jestli v inscenaci dochází k odznačování, navazování intimního kontaktu s diváky nebo spíš k vytváření napětí plného významů, nicméně dynamika hereckých výkonů tu bývá podána jako poutavě analyzované skóre. Může to působit jako něco povrchního, ale není tomu tak: záleží jen na daném kritikovi, jak organicky a s jak hlubokým porozuměním vplete svůj rozbor do reflexe divadelního díla jako celku.

Tento přístup má v české deníkové kritice hlubokou tradici ještě z dob, kdy se kritici se sportovní terminologií vůbec nežinýrovali. Například Jan Neruda vnímal ve svých kritikách hereckou schopnost soustředit k sobě pozornost jako něco, co podléhá okamžitému pragmatickému zhodnocení:

„Na paní Malou zapůsobily poněkud ferie delší a dojem nejpochlebnějšího uvítání, pan Šimanovský trpí smutnými událostmi rodinnými a pan Kolár, nyní se vážící na užší kruh úloh, v němž by arcí mohlo se dojít k ciselování až nejjemnějšímu, nebyl právě v příhodném zcela rozmaru. Ostatně snad že ten schodek pozorovali jenom ti, kteří už častěji byli přítomni ‚Faustu‘ a hledí zrakem kritickým“ (Neruda 1909a).

Jindy tentýž autor hodnotí: „pan Seifert našel sice šťastně základní tón úlohy své, nechal se však živostí svou svést k některým přílišnostem“ (Neruda 1909b). Dobovým kritikům k takovému přístupu nahrávalo, že opírali svá detailní pozorování o jev, který předcházel vzniku moderní inscenace, tedy o herecké obory. Jejich schémata sloužila jako přehledný *systém pravidel*, která se pojila s danou rolí (je to stejný princip, o němž mluvil Jiří Černý v knize o filozofii fotbalu). Kritik v souladu se čtenáři i s divadelními tvůrci předpokládal, jak měla být daná role zahrána. Do třetice cituji Nerudu, když otevřeně provádí toto srovnání: „sehrála úložku svou velmi slušně, byť i bez přidechu pravé naivnosti“ (Neruda 1909c).

Ještě průkazněji se jeví analogie se sportovním komentátorstvím v textech reflektujících ochotnickou minulost českého divadla. Na stránkách první *České Thalie* dochází „kritik-rozhodčí“ k závěru: „Pan Pštross, ač nebyl ve svém oboru, vyhověl předc úloze svoji. P. Vocol nic nepokazil, p. Neumann ale nedostal nikterak úkolu svému. Episodní úlohy byly dobře obsazeny“ (-hala- 1868). Jinde v tomto časopise soudí Josef Mikuláš Boleslavský: „Skoro bezúhonně však provedly se úlohy „Klárky“ a „Tekly“, pí Klíčkovská a baron Dalšický byli sehráni velmi dovedně“ (Boleslavský 1869).

Někdy to i při četbě současných deníkových kritik může působit, že by popisy co do významu nic neztratily, kdyby kritici odložili své uhlazené formulace a psali místo toho, že si dnes herci „hodili estrádičku“ nebo „vytáhli šuple“. Byla bych ten poslední, kdo by jim to vyčítal: je to fascinující a realistický pohled na divadlo. Bohužel se kritikům očividně nedaří tuto dynamiku české veřejnosti příliš prodat. Nejspíš proto, že se situace spolu s rozvojem inscenačního divadla značně zkomplikovala.

Dařilo se to ovšem ještě generaci F.X. Šaldy, která reflektovala nástup individualismu na pražská jeviště. Pro Šaldu byl Shylock Eduarda Vojana napínavou hrou, kde nelze oddělit významy od energetického jiskření



hercovy hry. Kritik to dává najevo stylizací, která sugeruje jeho divácké rozrušení i to, jak mu připadaly významy uvěřitelné a nadchly ho:

„Světla, které vrhnul p. Vojan na Shylocka, nezapomeneš prostě: toť to osvětlení, v kterém vryje se všecko žhavými obrysy do duše. Jeho Shylock byl duch povýšený a zatrpklý, plný silného vnitřního žáru. Mstitel, ano, ale ještě více opovrhovatel. Člověk, jemuž bylo křivděno již samým jeho narozením: duše heroická, které bylo souzeno zalknout se v úskoku (neboť neměla jiné zbraně proti životu), duch vzdorný a neústupný, který jest rozdrcen, poněvadž se neohne“ (Šalda 1987, s. 252).

Šalda tvrdí, že Vojan tvůrčím způsobem překračuje dobová herecká schémata: „Pan Vojan jest dnes jediný náš herec-umělec, herec-tvůrce v plném smyslu a dosahu toho slova“ (Šalda 1987, s. 252). Toho se podle Šaldy může „odvážiti [...] jen ten, kdo zvučí vnitřními zkušenostmi, kdo zalidnil dlouhou a vytrvalou prací let a let své nitro figurami, dušemi, obrazy, kdo [...] jest bohat vnitřním tvarem“ (Šalda 1987, s. 253). Na dně pozorování tohoto kritika leží srovnání s hereckými výkony, které neoriginálně přebírají konvencionalizovaná pravidla tvorby a neprobíhá v nich žádná vzrušující hra:

„Máme v hereckém dorostu dost šarží, dost úspěšných představitelů grotesknosti, pitvornosti, drastické komiky, ale scházejí mladší herci o vyšších orgánech pro duševní grácii a ušlechtilost, scházejí mladší herci okřídleného ducha a uměleckého posvěcení“ (Šalda 1987, s. 251).

Jiskření smyslu při setkání s výjimečně energicky uchopenou rolí zažíval v souvislosti s hereckým individualismem také Max Brod, když sledoval Alexandra Moissi jako Hamleta. Vnímal proud mentálních obrazů, které přesahují dobové stereotypy:

„Moissi se těmto nebezpečím nádherně vyhne; svým pojetím a ocelově tvrdou hrou představí Hamleta nejen jako duchovně intenzivního, svrchovaného, ale i poctivě srdečného chlapíka. Jak podivuhodně vroucně zdůrazní například přátelství k Horaciovi. Cítíš: všechn jeho cit, který musí nedůvěřivě skrývat, nedůvěřivě dokonce i vůči Ofélii, která je příliš dobrým dítětem svého dobráka otce, všechn jeho cit se žene k příteli a laská tuto tvář, jedinou, která u tohoto dvora nelichotí ani neintrikuje“ (Brod 1969, s. 114).

Na základě dojmu, že „Moissi představuje vcelku Hamleta jižního, ne severského“ (Brod 1969, s. 114), vyvstávají pro Broda širší souvislosti: „Není to žádný bizarní pokoutník, nýbrž – vezmeme-li všechno dohromady – člověk pralidské nezkažené dobroty a rozumu“ (Brod 1969, s. 115). Těžko si dnes představit, že by nějaký divadelní kritik spojoval herecké výkony tak přímočaře s myšlenkami filozofického rozměru. Možnost herecky interpretovat dramatické postavy na takto obecné (tj. v kontextu celé inscenace) a zároveň osobní (tj. dojmové) úrovni byla v té době čímsi novým, neotřelým, nesamozřejmým. Tento fakt zdůraznil Jindřich Vodák, když se o Vojanově pojetí Hamleta vyjádřil on: „Měli jsme na jevišti obřadnou pompésnost, vnější skvělost – p. Vojan přináší pravou noblesu, která dříve nežli pohyby a věty, kultivuje a ukázňuje myšlenky a city“ (Vodák 1945, s. 86).

Dnes si lze těžko představit, že by kritici vnímali významové jiskření herectví jako něco takto nesamozřejmého. Současná „znejistělá kritika“ zakouší spíš opak: fascinuje ji nepřítomnost významů. Období, kdy působila generace Eduarda Vojana, lze nicméně vnímat jako připomínku spojení, na něž se pozapomnělo: snad nikdy si v psaní o divadle nebyly „sportovní“ dynamika herectví a duchovní svět inscenace tak blízko.

Spolu s rozvojem montáže v prostředí ruského formalismu vzrostl tlak na diváka, aby zapojil svou schopnost přemýšlet složitě. Vsevolod Emilijevič Mejerchold v desátých letech popisuje nároky svých inscenací:

„Jeden charakteristický předmět nahrazuje množství méně charakteristických. Divák je nucen zapamatovat si obrysy divanu, grandiozní sloup, ohromný příborník a podle zvětšených detailů doplňovat všechno ostatní pomocí vlastní fantazie“ (Martínek 1963, s. 62).

Diváckou schopnost racionálně strukturovat zaměstná takový přístup natolik důkladně, že jedinec snadno zapomene na fyziologické kořeny svých mentálních obrazů a lehce se také přestane soustředit na hledání přímých souvislostí mezi hereckými výkony a celkovým smyslem inscenace. Rozvíjení asociací k viděnému může divákovi poskytnout hluboký zážitek, dokonce i když přímo během představení existují teprve ve zhuštěné podobě v jeho podvědomí. Nicméně smyslově vnímané „jednotlivosti“, byť významné (třeba herecké výkony), v představách diváků snadno zastíní intelektuální úsilí, které musejí vynaložit na pojetí celku. V klasické ejzenštejnovské montáži filmového typu totiž pozornost vždy postupuje od jednotlivostí ke komplexnímu pohledu. Konkrétní zkušenost a spolu s ní i dynamika přítomnosti tu mají podřazené postavení.

## **b. Pasti, o nichž se dnes příliš nemluví**

Nejrozšířenější a vlastně skoro všudypřítomný příklad pasti, o které se obvykle nemluví, je nevšední **oční kontakt** herců s diváky. Nikdy, dokonce ani v případě těch nejintimnějších scén v rámci inscenací imerzivního divadla, jsem nezažila situaci, v níž by se herec uchýlil ke způsobu očního kontaktu, který by byl stejný jako ten, jaký lidé navazují při osobní komunikaci. Například estonští herci z divadla Kanuti Gildi SAAL se na mne během představení *99 slov pro prázdnotu* (2015) několikrát obraceli s otázkou, zda bych si dala kávu, kterou pro mě připravili na jevišti. I když se jejich oči v průběhu naší interakce upínaly převážně na můj obličej, v pravidelných a častých intervalech odbíhaly k celkovému pohledu do hlediště, protože herci své odpovědi na mé chování vždy adresovali publiku jako celku a nechali si dostatek prostoru na to, aby mohli patřičně zkontrolovat následné reakce publika v celém sále. Během návštěvy *Somnai* (2018) od britského uskupení dotdotdot zaměřeného na komerční imerzivní divadlo se naší skupinky šesti diváků občas ptala herečka a současně naše průvodkyně na otázky typu jaký byl náš poslední sen nebo čeho se v životě nejvíc bojíme. Přestože velmi záleželo na našem osobním napojení na představení, na naše odpovědi byl vyhrazený jen omezený čas, což herečka dávala velmi jasně najevo uhnutím pohledu. Stejnou zkušenost jsem nabyla i během osobních rozhovorů s herci imerzivních představení spolku Pomezí nebo ve vyhrocené podobě při inscenovaných erotických hráčkách s téměř nahým Jakubem Čermákem v rámci inscenace *Bordel L'Amour* (2018). Tenkrát v sadomasochistické komůrce si herec, s nímž jsme byli v místnosti jen sami dva, dělal legraci z mého povolání a rafinovaně mě nutil do osahávání jeho skoro nahého těla. Podařilo se mu však vykázat náš oční kontakt do divadelních mezí: zavázal mi oči. Kdybych byla svědkem například jeho povýšeně pobaveného výrazu, osobně by se mě to dotklo a v myšlenkách bych se nejspíš od divadelního rámce distancovala. Za daných okolností mi ale nezbylo než uznat, že se jedná o součást obecnějšího uměleckého záměru

a potlačit své pocity nepohodlí ve prospěch veřejně sdílené události a přiznat scéně jisté body za vynalézavost.

Z tělesných výrazových prostředků je oční kontakt jedním z nejmocnějších hereckých nástrojů, jak publiku zdůraznit, že se účastní inscenačně strukturované hromadné komunikace. Jaromír Janoušek napsal, že hromadnou společenskost a masovou komunikaci charakterizuje „(o)dosobněné pojetí sebe jako zaměnitelného vzhledem k nějaké hromadné sociální kategorii“ (Janoušek 2015, s. 130). Nedochozí tu ani tak k meziosobnímu styku, jako zde spíš komunikují „sociální struktury, organizace, instituce, vrstvy obyvatelstva aj. prostřednictvím jednotlivých konkrétních lidí – původců na jedné straně a příjemců na straně druhé“ (Janoušek 2015, s. 131). Jakmile se jedinec propadne do představy, že je přítomen, aby reprezentoval svou skupinu, spontánně to promění jeho způsob uvažování. Osobní záliby a antipatie, asociace a zvláštnosti v ideálním případě ustupují ve prospěch vědomí, že všechno vyslovené a vykonané má společenský dopad. Nejde o to, že by tvůrci záměrně vysílali publiku signály, že si mají uvědomit, že v divadle nejsou jen sami za sebe jako jedinci. Neběžným očním kontaktem je rovnou uvrhují do rozpoložení, v němž se divákům automaticky vybavují pocity, které obecně náležejí hromadné komunikaci ve skupině. Je to biologický mechanismus, ne otázka svobodné volby.

Dalším klasickým jevem je instinktivně vnímaná **přirozenost** hereckých výkonů a tzv. dramatických situací. Schopnost v divadle rozpoznat, jestli máme co dočinění s jevy tajupnými a organickými, nebo spíš s nedůvěryhodnou strojeností, čerpá mimo jiné ze schopnosti číst **chronemiku**, informace vyjádřené prostřednictvím časového rozměru chování a jednání. Existují například vrozené vzorce pro rozpoznávání upřímnosti obličejové mimiky, jak je popisují autoři monografie *Lidský obličej* (Blažek a Trnka 2009). Například u úsměvů si podvědomě všímáme doby trvání jejich jednotlivých fází. Jsou-li spontánní, jejich

délka „mnohem více určuje konečnou intenzitu úsměvu“ (Blažek 2009, s. 153), což znamená, že „u spontánních úsměvů na rozdíl od úmyslných úsměvů intenzita v počáteční fázi stoupá vždy stejnou rychlostí“ (Blažek 2009, s. 153). Stejně tak se v komunikaci s ostatními můžeme podvědomě pokoušet vyřešit otázku, jakého z mnoha možných významů nabývá v dané situaci rozšíření zorničky (může se jednat o intenzivní přemýšlení, sexuální zájem, upřímnost, znechucení, pocit zahlcení informacemi ...) nebo naopak její zúžení, jehož příčinami mohou být nedůvěra, nezájem atd. (Dean 2019; Blažek 2009). Chronemika nezahrnuje jen vizuální výrazy a vjemy, ale také například ty akustické, které jsou v divadle samozřejmostí: důvěru či nedůvěru vůči hereckému projevu získáme na základě vyhodnocení různě dlouhých pauz v řeči, důrazů položených ve „správnou“ nebo „nesprávnou“ chvíli.

Mohlo by se zdát, že se jedná o příliš subtilní projevy na to, abychom si jich stačili všímat, pro okamžitou registraci těchto signálů máme však vytríbené mozkové mapy, které se nejlépe obejdou bez účasti vědomí. Výsledkem uvažování o těchto vjemech ovšem obvykle není názor na člověka a teorie o dějích v jeho mysli, jako by tomu bylo, kdybychom se orientovali podle indicií na vědomější úrovni. Spíš jde jenom o pocit uvolněnosti nebo ostražitosti, který může účastníkovi komunikace dodat odvahu uvolnit se a zapojit do přemýšlení představitel nebo ho naopak může přimět k instinktivnímu nasazení ochranné masky.

Kritici obzvlášť citliví na tuto stránku herectví se sdružili v desátých letech dvacátého století kolem časopisu *Moderní revue*. Arnošt Procházka například píše o Marii Nechlebové, která v rámci *Večera Jaroslava Vrchlického* v Divadle Umění působila obzvlášť přirozeně:

„Tady podala veškeré exaltace a duchového patosu hluboce niterně, vystihujíc ekstatickými kadencemi hlasu všechny odstíny myšlenky básnickovy. Její přednes byl rytmován vnitřní citovou rozvlněností, která

prolínala a nesla slova jako živý oheň: jako by neříkala cizích veršův, ale splynula s nimi, že spadaly s jejích rtů jako vyšlé z její vlastní bytosti. Soudím, že z této naprosté oddanosti veškerou osobou, jak přistupuje k uměleckému dílu a interpretujíc je s ním se slučuje, právě vyvívá mocný a personellní rys, kterým se odlišuje její recitace tak hodnotně od obvyklého způsobu přednesu" (Procházka 1912a, s. 201–202).

Jinde reaguje tento kritik velmi podrážděně na nepřítomnost těchto signálů v inscenaci Jaroslava Kvapila s ambicemi prosadit na česká jeviště realismus:

„Veni, vidi, fugi: skutečně, uprchl jsem po druhém jednání Stavitele Solnessa. Nemohl jsem hleděti, jak herecká interpretace ze všech sil ubíjela drama Ibsenovo, sníživši je na prázdnou realistickou hru. (...) P. Vojan hrál Solnessa jako zcela průměrného neurasthenika, vydrážděného závistí a bázní, chudě a průměrně jej hrál, nedbalým způsobem, jaký u něho známe z her, kde hledí na svou úlohu jaksi zhrdavě. A pí Rydlová udělala z Hildy, ztělesněné touhy stálého, toužného, výbojného mládí, dychtícího po výsostech, velikostech, robustní děvče poněkud obhroublých způsobů. V jejích ústech všecko roznícené a tajemné, všecko duchové a hluboké znělo přímo jako parodie. Velká vina je na obou hlavních interpretech – ale největším provinilcem je režie, která nedovedla jinak dramatu vystaviti na jeviště" (Procházka 1912b, s. 151–152).

Pocit, že je herec přítomen na jevišti celou svou osobností, že odhaluje a snad i obětuje svou niternost, se v tomto období a v tomto uměleckém prostředí jevil jako nepoměrně podstatnější než záměrná snaha tvůrců o strukturované sdělení například v realistickém stylu. Pro divadelní kritiku z Procházkovy okruhu bylo v tomto intuitivně rozpoznatelné lidské ručení za roli možná ještě důležitější než v šedesátých letech, kdy se začal tento požadavek na herce systematicky uplatňovat a teoreticky reflektovat.

Dalším tématem, o němž by se možná mělo mluvit v divadelní kritice víc, je fakt, že v divadle nemá nic, dokonce ani mluvený jazyk, v rámci vnímání jedince tzv. úplnou zpětnou vazbu (Koukolík 2012, s. 89). Což je označení psychologie verbální komunikace pro stav, kdy sice slyšíme, co říkáme, ale nevnímáme například neuvědomovanou signalizaci svého těla – vegetativní projevy vlastních emočně-kognitivních procesů – nebo nedohlédneme situační kontext, který proměňuje význam námi vyřčených slov. Mluvčí, který nedisponuje úplnou zpětnou vazbou, nemá přístup ke všemu z toho, co vyjadřuje.

Naše reakce na představení, si tu zkrátka žijí vlastním životem, aniž bychom o tom vždy věděli. Pod tlakem nespočtu nečekaných podnětů není čas bezděčné reakce diváků ani herců kulturně bezezbytku uhladit. Při přemýšlení o průběhu prožitého divadelního představení je tak třeba vědomě uznat a zpracovat, že jsme to, co se stalo, do velké míry neměli ve své vědomé natož osobní moci. Z této perspektivy se divadelní představení jeví jako **okruh částečně neuvědomovaných tlaků**, které působí na vnímání a prožívání dění. Emblematickým příkladem takového jevu v divadle i v životě je efekt emoční nákazy, který popisuje Vladimír Blažek v knize *Lidský obličej*:

„Lidé [...] často hodnotí emocionální stav jejich interakčního partnera jako totožný s jejich vlastním emocionálním stavem [...]. V případě, že tomu tak opravdu je, může ve výsledku dojít i k naplnění tohoto předpokladu [...]. Ten zase ovlivní další interakční očekávání v budoucnu a může také utvářet či potvrdit určitá interpretativní schémata dotyčného. Krajním příkladem afektivní rezonance je emoční projev rozpaků. Není překvapující, že rozpaky a jejich komunikativní manifestace jsou často sdíleny interakčními partnery [...]. Empatické rozpaky však mohou způsobit opravdu natolik intenzivní emoce, že svou intenzitou dokonce převyšují i rozpaky původního vysílatele signálu“ (Blažek 2009b, s. 148).



V divadle stejně jako v životě je ve výsledku extrémně obtížné rozpoznat, jaká emoční energie pochází od vnímajícího subjektu a co do situace vnesli ostatní. Takto působí například **teritoriální cítění**. Vladimír Blažek ve skriptech o psychologii pro nepsychologické obory píše, že toto chování, které je samozřejmé pro příslušníky lovecko-sběračských kultur, v komplexnějších společnostech nezaniká, ale vazba k prostředí „se rozpadá na mnoho úrovní. Například obýváme byt a bráníme si ho proti komukoliv cizímu [...] současně jsme obyvateli domu, cítíme se být příslušníky čtvrti [...]“ (Blažek 2011, s. 83).

S těmito identitami přicházíme do hlediště, kde se vše ještě zkomplikuje tím, že si musíme v průběhu představení najít vztah ke skupině diváků, jíž jsme se pro daný čas stali součástí, i obecněji vůči komunitě nás, kdo jsme se sešli proto, aby vzniklo divadelní představení. Na té nejzákladnější úrovni, která systematicky využívá tzv. imerzivní divadlo, může jít například o vědomí, že se vše odehrává v rozlehlém (nebo naopak velmi omezeném) prostoru.

Prožívání pak „je silně ovlivněno blízkostí možnosti úniku (tedy většinou dveří). Dále hraje roli, jak dalece vnímáme pozitivně nebo nejistě až negativně to, co je centrem dění v prostoru. Např. na koncertě populární hudby se posluchači hrnou dopředu, na přednáškách v rámci studia jsou obsazována většinou místa vzadu (...)“ (Blažek 2011, s. 84).

Můžeme ale také preferovat „soustředěné, kruhové obsazení prostoru kolem důležité či charismatické osobnosti“ (Blažek 2011, s. 84) nebo síťovité a pokud možno rovnoměrné rozmístění tak, „abychom si udrželi vzdálenost od druhých“ (Blažek 2011, s. 84).

Míru, v jaké dokáže nakládání s teritoriálním cítěním zamíchat s divákovým podvědomím, zachytila ve svém textu o prostorově imerzivní inscenaci *Pozvání* spolku Pomezí Kateřina Kykalová, byť v netypicky

krystalické podobě. Mimo jiné i v tomto krátkém ohlédnutí za jinými zážitky s imerzivním divadlem:

„Když jsem se z představení [inscenace Tygra v Tísni *Golem* pozn. BE] vrátila domů, ještě téže noci se mi zdál sen, že ve štvanické vile přebývám spolu s ostatními obyvateli domu a stejně jako divadelní postavy mám v jedné z místností zařízený byt. To je imerze. V představení prvního imerzivního projektu Brychty, Tretiaga a Součkové *Letec* o životě a milostných eskapádách Antoina de Saint-Exupéryho jsem se zase nechala zlákat vyšperkovanou interaktivní scénografií, zapomněla na okolní dění a užívala si zkrátka jen prozkoumávání jednotlivých místností. Hře jsem přitom zcela propadla např. při objevení úložného prostoru pod stropem místnosti, kam bylo možné vylézt po žebříku a kde se člověk mohl doslova dotknout oblaků vyrobených z vaty, jež Exupéry jakožto básnická vize tvůrců, nashromáždí během svých cest. I toto je imerze. Nejsilnějším momentem na premiéře jejich druhého projektu *Pomezí* pro mě byla konečně situace, kdy uprostřed místnosti zařízené jako les volal spoutaný Nikolas Tausík v podání Kryštofa Bartoše o pomoc. Jeho volání bylo velmi naléhavé a zdálo se, že provazy ho skutečně škrtí. Co teď? Zachovat estetickou distanci a počkat, co se bude dít dál, nebo v sobě nechat převládnout postoj etický a pomoci člověku v nesnázích?“ (Kykalová 2017, s. 77–78).

Na posledním autorčině zážitku je pozoruhodné, jak se fyzická dimenze prostorového odstupu (herec se nachází v teritoriu jeviště) prolíná se subtilněji vymezeným prožitkem estetické zkušenosti závislé na psychické distanci vnímatelky. Odtud je už pouhý krok k reflexi účinků teritoriálního cítění v rámci divadla s tradičnějším prostorovým uspořádáním. To se týká momentů, v nichž nemůžeme fyzicky adekvátně reagovat na impulzy našeho smyslu pro teritoriální cítění, ale ony nás stejně ovlivňují. Nemůžeme se například přiblížit charismatickému herci, ale stejně na něm ulpíváme pohledem. Nebo naopak máme pocit, že s námi tvůrci nechtějí

vést dialog a hraji bez energie, jako bychom v hledišti ani nebyli, a tak bychom i my nejraději odešli. To jsou jedny z nejelementárnějších situací, jistě by však bylo možné sledovat, jak se tyto jevy v divadle vrství v komplikované celky.

Jedním z extrémně těžko popsateľných jevů je tendence diváků k ***nalézání společné normy***. V polovině třicátých let uskutečnil americký psycholog Muzafer Sherif pokus (Janoušek 2015, s. 128), který mu měl pomoci odpovědět na otázku, jak se skupina probandů vypořádá s efektem autokinetického pohybu, tj. vjemem pohybu náhodného směru, který vzniká v představách člověka, jenž pozoruje v naprosto zatemněné místnosti svítící bod. Svému pokusu podrobil postupně několik skupin po třech probandech, kteří se po čase v reakci na výzvu a po vzájemných domluvách shodli na tom, jakým směrem se světlo pohybuje, aniž by si byli vědomi, že své úsudky upravili v zájmu nalezení společné normy. Jaromír Janoušek konstatuje v rámci svého výzkumu intrapersonální komunikace (každodenní aktivita, kdy se jedinec se sám k sobě vztahuje jako k druhé osobě) a vnitřní řeči píše, že se vlastně během Sherifova pokusu ukázalo, jak „jedinec svou informací ovlivňuje ostatní členy skupiny, a ti se mu přizpůsobují“ (Janoušek 2015, s. 128).

V podobném duchu probíhaly například i pokusy pod vedením Jense Krause z Leedské univerzity, které se zaměřovaly na způsob, jakým lidé ve skupině bez verbálního dorozumívání rozhodují o svém chování. Došli k závěru, že se tu uplatňují stejné mechanismy jako v případě stáda ovčí nebo hejna ptáků a že o tom, kam a jakým způsobem se skupina vydá, rozhoduje pouhých pět procent členů skupiny, přičemž jejich výběr závisí na jejich vnitřní sebejistotě ohledně výběru vhodného směru a stejně jako v případě Sherifova pokusu si nikdo z těch, kteří jen následují, není vědom toho, že by se nechal kýmkoliv ovlivnit, a naopak věří, že jejich rozhodnutí spontánně vyplynulo (Dyer et al. 2008).

Jedná se zřejmě o úkaz, který si snadno najde způsob vyjádření, kdykoliv je pohromadě skupina lidí. Během komunismu se cenzura oprávněně domnívala, že „záškodnické“ zatleskání zvrátí vyznění dramatu například tak, jak se to stalo v případě inscenace *Oldřich a Božena* v roce 1968 (viz kapitola *Přiměřenost divadelní komunikace*). Schopnost podvědomého sdílení informací působí ve světle obou právě popsanych pokusů jako něco natolik všudypřítomného a přirozeného, až se nakonec jakákoliv snaha tomuto procesu zabránit jeví naivně a jako předem ztracená.

Kdyby někdo nezúčastněně pozoroval divadelní publikum a pokoušel se popsat jeho naladění, mohly by ho velmi mást **emoční výrazy** diváků, které se na veřejnosti řídí jinými zákonitostmi než v soukromí (Blažek 2009b, s. 140):

„Alan Friedlund [...] zjistil, že lidé se usmívají mnohem spíše v případě, kdy je při tom může někdo vidět. Nechal studenty sledovat humorné videonahrávky s kamarádem, nebo samotné, ale s vědomím, že kamarád je poblíž, anebo docela samotné. [...] Pouhé vědomí, že kamarád prošel tím samým, stačilo k tomu, že se studenti usmívali mnohem více. Podobné výsledky získali Kraut a Johnston [...] ve studii hráčů bowlingu. [...] . Při hraní bowlingu se hráči usmívali mnohem častěji v situaci, když dobře zahráli jejich kamarádi, než když se hod povedl jim samotným. Stejní autoři provedli další studii, kde zkoumali, jestli hezké počasí zvyšuje frekvenci usmívání se. Kdyby úsměv měl být výrazem dobré nálady, jistě by byl za hezkého počasí častější. Chodci byli ale stejně usměvaví za špatného počasí i za dobrého“ (Blažek 2009b, s. 150-151).

Tato skutečnost je varováním například pro každého, kdo by chtěl vyvozovat úspěch představení z výrazů okolo sedících diváků (což se děje celkem často). V mé osobní zkušenosti se například běžně potvrzuje, že lidé, kteří během představení nespádli to této zdvořile společenské pasti, později hovořili o mnohem větším zaujetí pro dané divadlo, byť na mě

působili nervózně a znuděně. Je to trochu banální poznatek, ale nálada v publiku bývá kritiky a publicisty příliš často zneužívána k potvrzení jejich vlastního názoru. Všiml si toho i Ludvík Páleníček, když v časopise *Nezávislá scéna* ironicky vykreslil „hloubku“ sociologického vhledu tehdejších kritiků do myslí publika:

„Mluvíme-li o vlivu obecenstva, používá se ho k tomu, aby se na našich divadlech omluvily určité přehmaty, t. zv. vlivu obecenstva užívá se jako zadních vrátek, když některý z divadelních činitelů nedovede nijak odpovědět na námitky proti úrovni repertoiru. Hraje-li se kýč na našich předních scénách, svádí se to na obecenstvo. Vítězí-li některý herec něčím jiným než uměním, říká se, že obecenstvo jej má rádo. Není-li odvahy k inscenaci nějaké hry – tu je hned námitka, co by tomu řeklo obecenstvo (v tomto případě se říká veřejnost). Divadla prý nemohou hrát něco, co by veřejnosti nevyhovovalo, dokonce něco, co by ji kritizovalo. Tedy imaginární veličina je triumfem ve všech takových polemikách. Někdy také jako t. zv. vliv obecenstva jest hodnoceno hlučení několika najmutých chlapců, kteří dělají veřejné mínění“ (Páleníček 1931, s. 66).

V současnosti se sice hovoří o tom, že se divadelní publikum homogenizuje a často dochází k přesvědčování přesvědčených, nicméně i za takové situace lze popisy atmosféry v publiku využít k propagaci vlastních zájmů kritika. Na druhou stranu, nejspíš v divadle existují případy, kdy se na vnější projevy emocí spolehnout lze. Mezním příkladem je past spočívající v zesíleném pocitu **přináležitosti ke skupině**. Divadelní představení dokážou, ať už si to diváci uvědomí nebo ne, pořádně zamíchat s představami o identitě. Třeba přesvědčení o tom, jak správně jednat, obvyklé způsoby cítění a záliby ve složitém myšlení bývají podle skript Vladimíra Blažka vystaveny zkoušce v podobě výrazně zpomaleného reagování na negativní dění, které způsobuje tendence ke složité komunikaci, jež „bývá spojena s vnějšími projevy nejistoty a mnohonásobně opakovanou kontrolou chování těch druhých“ (Blažek

2011, s. 89). Divadelní publikum má často nakročeno k tomu, stát se psychologickým davem, i když má oficiálně status veřejného společenství samostatně uvažujících jedinců. Podle Františka Koukolíka dav vzniká, když se jedinec „začne (...) chovat způsobem, kterým se do té doby, než se stal příslušníkem davu, vůbec nechoval“ (Koukolík 2007). Charakterizuje ho „nedostatek rozumových schopností, nedostatek soudnosti a přehánění citů“ (Koukolík 2007), dav podle něho „nezná pochybnosti, nezná nejistotu“ (Koukolík 2007). A navíc: „Pokud dav vůbec vnímá nějaké myšlenky, musí být jednoduché a podněcovat obrazotvornost, dav je pak chápe jako celky [...]“ (Koukolík 2007).

Ze současných českých kritiků je vůči této pasti obzvlášť obezřetný Jakub Škorpil. Za typický příklad jeho uvažování považuji text o inscenaci *Democracy in America* od kultovního uskupení Societas Raffaello Sanzio. Jako čtenářka jsem získala pocit, že autor ve vizuálně efektním díle tuší tendenci manipulovat diváky k tomu, aby „spolkli“ banální tezi:

„Na jednu stranu je mi ona obrazivost blízká, uchvacuje mne fantaskností i technickým provedením. A na druhou stranu se nemohu zbavit pocitu, že slouží k vyjádření názoru, který je mi z duše protivný nejen tím co říká (což by snad ještě mohl být podnět k diskusi), ale i jak pitomě to říká“ (Škorpil 2017b).

Naopak sklon k davovému vnímání jsem konstatovala v případě vlastního, zde již několikrát zmíněného popisu inscenace *Psí život*. Vlastně bývá přítomen skoro kdykoliv, je-li předmětem úvah charismatický herec. Připomínám v této souvislosti výmluvnou pasáž ze samého úvodu:

„Loutkář a hudebník Matija Solce tvoří divadlo, z něhož se odchází ve večírkové náladě a s rozzářenou tváří. Zpětně však bývá těžké si vybavit, co vlastně zapůsobilo tak povzbudivě. Proto se asi o Solceho tvorbě příliš často nepíše“ (Etlíková 2017, s. 40).

Ta paměťová „okna“, s nimž často odcházím z představení tohoto režiséra mě vždycky trochu děsila. Vypovídají o tom, že někdy to hlavní z jeho hry neprochází filtrem vědomí. Asi by se dalo říct, že se odehrává mimo oblast Peirceho znaků. Na druhou stranu je tento jev zřejmě pro divadlo natolik typický, že snad ani nestálo za to se u něj pozastavovat. Divadlo nejspíš ze své mediální podstaty vždy stojí na přiměřené míře nejistoty i na tom, že mezi sebou diváci sdílejí zážitky intenzivněji než v běžném životě a mají proto často nakročeno k davovému prožívání.

Speciálním případem pastí, o nichž se nemluví, jsou ty, o nichž se mluvit začíná, protože se politizují. V poslední době se hodně debatuje o ***přejímání specifické řeči těla***, která má ukončit společenský útlak jedinců, již se nedokážou přizpůsobit konzervativním normám západních společností. S tímto proudem úvah bývá spojováno myšlení americké filozofky Judith Butler, která přišla s myšlenkou, že lidská těla podléhají všudypřítomné usměrňující instituci v podobě nepsaných, a přesto dodržovaných pravidel. Ve všedním životě neustále opakujeme pohyby, které odpovídají představě naší společnosti o tom, jak lidé vystupují v té které společenské roli:

„Performativita [...] není jedinečný ‚akt‘, neboť je vždy reiterací normy či souboru norem, a v téže míře, v jaké nabývá v přítomném okamžiku status aktu, zároveň zahaluje či zakrývá konvence, jichž je opakováním“ (Butler 2016).

Autoři, kteří reflektují divadlo spřízněné s anglofonním Live Art, vnímají jako hodnotné, když jsou diváci během představení vystavováni pastem, které tyto normy citují jiným, posunutým způsobem. V praxi to znamená, že jsou na jevišti vítáni všichni herci s nenormativním vztahem ke svému tělu. Samozřejmě nejde o to, aby byl přítomen například někdo handicapovaný jen proto, aby si tvůrci odškrtnli pochybný dobrý skutek

tím, že mu věnovali nějaký čas pozornost. To by bylo zcela proti smyslu tohoto způsobu uvažování. Umění Live Art, které lze těžko odlišit od jeho verbální reflexe, má hlubší cíle. „Netypičtí“ lidé na jeviště přicházejí proto, aby divákům otevřeli oči kupříkladu ohledně velkého počtu možností, jak se vztahovat k vlastnímu tělu nebo k tělesnosti ostatních.

Text, který se chystám citovat, se týká spíše Live Art než divadla jemu blízkého, nicméně, jak již padlo, anglofonní reflexe divadla se rodí v prostředí, kde dochází ke zneviditelnění uměleckého díla, a tak vlastně ani moc nezáleží na tom, o jaký umělecký druh se jedná. Napsala ho žena trpící syndromem chronické únavy, která se na svůj způsob života dívala v jeho performativním rozměru jako na Live Art. Instituce LADA si textu cenila natolik, že ho publikovala ve své dvouročence. Hned v úvodu článku si autorka čtenáře nakloní bezprostředností, s níž odhaluje kontext vlastní životní situace:

„Když jsem zavadila pohledem o fleky na koberci, poznamenala jsem ‚mohl by být můj obývací vydáván za umělecké dílo‘, moje dítě na to odpovědělo ‚mami, ty, tvůj život jste umělecké dílo‘. Zasmála jsem se ... docela nahlas!

Chvíli na to, když rozhovor a úsměvy odezněly, vsákly se tyhle myšlenky do mého mozku ... jako sirup do dortového piškotu (to je nejlepší přirovnání, které mě napadlo, vždycky to chvíli trvá). Říkala jsem si, možná, že by se dal život s chronickou chorobou velmi dobře popsat jako umění života. A tak jsem si to vyhledala a následně přidala několik myšlenek a otázku:

‚Mohl by být Život s chronickou chorobou pokládán za umění života nebo Live Art? Je chronické onemocnění Live Art?‘



Přiznám se, že nejsem žádný odborník na oblast Live Art (všimli jsme si) a ani na umění obecně. Miluji umění v celé různorodosti jeho forem od malby, řemesla, hudby, rádia, až po tanec a pohybové divadlo. Celý svůj život jsem se amatérsky věnovala umění v různých formách & prostředích. Ale skončilo to, když jsem onemocněla. Teď začínám objevovat radost z umění novými způsoby<sup>62</sup> (Dashwood-Calvert 2019, s. 112).

Dále autorka seznamuje čtenáře s oficiální definicí Live Art, vkládá odkaz na web LADA a vysvětluje analogii mezi svým životem a uměním:

„Pokud navštívíte tento odkaz, pravděpodobně si všimnete, že se jedná o poměrně zneklidňující téma. Obnáší vstupy do životních oblastí, které mohou přesahovat hranice komfortní zóny a lišit se od těch důvěrněji známých. Hodně se to podobá Chronické nemoci, jen s tím rozdílem, že do světa Chronické nemoci jste nekompromisně vrženi. Naprosto bezohledně. Ale čím víc si pročítám ten přiložený odkaz, tím větší propojení vidím.

To spočívá v umění přizpůsobit se zdravotním změnám. Časem se můžete radovat z nových cílů a dosažených výsledků, což není pro okolí vždy lehké pochopit. Někdy prostě musíte žít, jednoduše být a přestat analyzovat. Další podobnost<sup>63</sup> (Dashwood-Calvert 2019, s. 113).

---

<sup>62</sup> Originální znění: „As I sat and briefly scanned the flecks on the carpet, I commented ,could my livingroom be presented as a piece of modern art', suddenly my youngster replied ,mum, you, your life, are living art'. I laguhed ... quite loud! A little while later, after the chat and smiles had subsided, the thoughts soaked through my brain...like syrup soaking into a cake sponge (best analogy I can thing of, it always takes a while). I thought, perhaps life within chronic illness could very well be described as living art. So I looked it up and have consequently collated a few thoughts on it, along with a question.

,Could life with Chronic Illness be interpreted as a form of living art or live art. Is Chronic illness live art'?

Hands up, I am absolutely no expert on the subject of live art (we noticed) or art in general. I love art, in all its multitude of forms of painting, crafts, music, radio, to dance and physical performance. I have been artistic in my life, in variety of forms & settings, on a hobby scale. But it stopped when I became ill. I'm beginning to rediscover it's joy in new ways."

<sup>63</sup> Originální znění: „When you visit the links, you'll likely notice that it's quite an edgy subject. Stepping into areas of life which can be out of comfort zone, represented in a

V následující pasáži autorka pohlíží na Live Art z praktického hlediska, když vyjmenovává pojmy, s nimiž Live Art umělci často operují a vysvětluje je z vlastní perspektivy:

„Nový jazyk ~ obnáší to život se zcela novým jazykem, který musíte pochopit a žít s ním. A vyjádřit, kým jste.

Myšlenky ~ je jich třeba jakožto nástrojů ke zvládnutí situací & rozptýlení. A k tlumočení vašich potřeb.

Identity ~ ty se naprosto změní.

Zastoupení ~ nový obraz sebe sama, jak vnímáte sebe samého. Můžete také potřebovat zastoupení, aby někdo jednal vaším jménem. Přistoupit na to může být také umění.

Strategie ~ jsou naprosto nezbytné pro přežití. Pomáhají přizpůsobit se jinému životu, být kreativní způsoby, o nichž se vám nikdy ani nesnilo.

Zapojování ~ překlenování propasti. Víím, že na tom mnoho lidí neúnavně pracuje. Je před námi ještě dlouhá cesta.

Veřejnost ~ v tomto ohledu se vnímání vaší osoby jinými lidmi může úplně změnit. Váš život se může stát zcela veřejným, neustále vybízí k diskusi nebo ke komentářům. Pokud jste venku na vozíčku nebo s chodítkem, často je to jediné, co lidé vidí, vaše nemohoucnost. Ne schopnost

---

new way from one more familiar. That is so much like Chronic Illness. There is no subtlety. But more I read the attached link, the more I can see the connection. It is an art adjusting to changes in health. Over time goals and achievements can be celebrated, but also can be a challenge to understand. Sometimes you just have to live, be and stop analysing. Another similarity.”

překonat překážky a vynalézavost, které jste uplatnili, abyste se dostali na chvíli ven“<sup>64</sup> (Dashwood-Calvert 2019, s. 113).

V divadelní praxi dochází k situacím, kdy autoři a obvykle zároveň také herci přenášejí na jeviště svou specifickou řeč těla a dávají ji také do kontextu svého každodenního prožívání. Uvádím příklad reakce na tento druh „pasti“, která diváky navádí k hlubšímu empatickému prožívání. Vztahuje se k inscenaci *Life is No Laughing Matter* od umělkyně Demi Nandhra, která trpí depresí. Blogerce Selině Thompson se podařilo během představení do autorky vcítit:

„Život není k smíchu je jednou z nejméně sobeckých záležitostí, které jsem v poslední době viděla. Autorka Demi se rozdává publiku, chápe ho v celé jeho složitosti a zranitelnosti, je upřímná. Uhrančivá, prudce upřímná. Je to představení pro bojovníky s depresí: pro ty z nás, kdo se ocitli na dně, neopouštěli dům, nebyli schopní vnímat nic než svou bolest, nebyli schopní přestat opakovat ujeté řeči o smrti. Je to dílo vytvořené v naprosté solidaritě s těmi, kdo důvěrně vědí, o co jde“<sup>65</sup> (Thompson 2019, s. 157).

---

<sup>64</sup> Originální znění: „New Language ~ it is a completely new language, to live with and learn to understand. And express who you still are.  
Ideas ~ they are much-needed as coping mechanisms & distractions. And conveying your needs.

Identities ~ are completely changed.

Representation ~ a new representation of yourself, of who you perceive yourself to be. You may also require representation, someone to act on your behalf. That can be an art to accept.

Strategies ~ they are absolutely vital to survival. To help adapt to a different life, to be creative in ways you never dreamed you would be thinking about.

Intervening ~ bridging the gap. I'm aware that many people work tirelessly at this. There is still a way to go.

Public ~ in that the view & perception of you by other people can be completely changed. Your life can become very public, up for discussion or comment. If out in a wheelchair or using a mobility aid, often all folk will see or perceive is disability. Not the ability to overcome the hurdle, and the being creative in actually managing to get out for a while.“

<sup>65</sup> „And *Life is No Laughing Matter* is one of the least selfish things I've seen in some time. It gives and gives to its audience, it sees them in all their complexity and vulnerability and it is honest. Heart stopping, blisteringly honest. This is a show for depression warriors: for those of us who have been down in trenches, not left the house, not been able to see outside of our own pain, not been able to stop saying those weird

Kritička počítá s přímočarým vlivem představení na divácké prožívání, a především vzhledem k němu dílo oceňuje. Ano, je to tendenční přístup. A v mnohém se podobá například postojům českých avantgardních umělců, když teoreticky formulovali vlastní tvůrčí záměry. Také oni si slibovali, že prostřednictvím divadla pomohou divákům vystoupit z jejich konzervativního prožívání tělesnosti. Takový postoj vyjádřil například uznávaný teoretik a režisér avantgardního divadla Jindřich Honzl. Vymezoval se vůči společenské performativitě, která na jevištích vládla v jeho době:

„Novost, která působí i na smysly diváka. Na představení bylo mimo to vidět, co pro tu práci znamená mladý a bystrý herec, svěží a krásná herečka, jejichž klouby neztuhly ještě do opatrných a nudných pohybů oficiálního herce. Úsměv živé krásy je stejně provázen nadšením obecenstva, jako akrobacie pružného těla hercova“ (Honzl 1925).

I když se jednalo spíš o teoretickou vizi než o reflexi konkrétních divadelních zkušeností, tento způsob výrazu se nakonec skutečně prosadil. A ukázalo se, že performativita, jak se o ní v těchto kontextech mluví, není primárně teatrální, ale vyvíjí se podle historických zákonitostí (Butler, s. 31). Původně kritici avantgardním pokusům vyčítali vnějškovost: „herecký l'art pour l'artismus“, „gesto pro gesto“, „ornamentální řešení dramatu“ (Rutte 1926), „mnoho vnějších efektů a ještě víc vnitřní prázdnoty“ (Rutte 1925), „přílišnou mechančnost určitých momentů“ (Konrád 1926a) a také mosaiku „vedle sebe kladených, nespojitých a navzájem se neprolínajících pohybů a charakterizačních prvků“ (Konrád 1926b). Nakonec (nebo možná spíš paralelně) však začali nabízené „pasti“ zvnitřňovat, což se pravděpodobně dělo v souladu s širším společenským vývojem a s vývojem hereckých a inscenačních technik. Kritici pak stále

---

things about death. It is a work made in absolute solidarity with those that understand the subejct matter, intimately. Skin close.”

více oceňovali dění na jevišti ve vší fragmentárnosti: „lehký a živý hmat, vtip a jistou fantazii“ (Konrád 1926a), sugestivnost herce, jehož „pohyb po holi je sám už celou bytostí“ (Vodák 1928a), i to, že „scéna má skutečnou komposici a režie už opravdu jistý svůj rytmus“ (Konrád 1926c). O třicet let později, v úplně jiném historickém kontextu se stala všeobecně oceňovanou kvalitou herecká schopnost „být jen tím, co je vidět“, jak ji zřejmě s nadsázkou a poněkud zjednodušeně charakterizovala ve své recenzi inscenace Jana Grossmana *Král Ubu* Alena Urbanová (1965). „Obecný typ se tvaruje do konkrétní, neopakovatelné podoby,“ napsala o herectví v Činoherním klubu Helena Suchařípová (1966) o dva roky později v časopise *Divadlo*. Tehdy už se ale nejednalo o žádnou přímočarou snahu měnit divadlem performativní návyky diváků, naopak šlo o to nalézt v dobové řeči těla smysl. To už se ovšem od pastí dostáváme opět do oblasti vědomí vyššího řádu.

## 8) Závěr

V této disertaci jsem se pokusila nahlédnout současný stav české divadelní kritiky v důležitých aktuálních souvislostech, které však tento obor podle mého názoru dosud nestačil vědomě a v dostatečné míře zpracovat. Troufám si tvrdit, že jich je nepřehledné množství, ale já jsem načrtla jenom některé. Nejvíce jsem se zaměřila na nutnost přehodnotit přístup k výrazovým prostředkům divadelní kritiky jako takovým. Myslím si totiž, že stále příliš podléháme hybris nulového bodu, což nám brání proniknout hlouběji do rozličných proměn paradigmatu, a to dokonce i v případě, že o ně projevujeme vědomý a upřímný zájem.

Hned v úvodu jsem se rozepsala o teoretických konceptech, které mne při přemýšlení o výzvách současné české divadelní kritiky oslovily. Zmínila jsem například zkušenostní obrat spojený s teoriemi George Lakoffa a Marka Johnsona, které podávají přesvědčivé vysvětlení, proč je žádoucí připustit, že nekonzistentnost je pro myšlení přirozená. Nastínila jsem také možné přínosy kognitivní a neurokognitivní psychologie vztažené na divadlo. Ty podle mne spočívají v tom, že ony vědy disponují nástroji, s jejichž pomocí lze na velmi konkrétní úrovni popsat psychické podloží vědomí „nižšího řádu“, z něhož se rodí myšlení jako takové. Mám za to, že by se současná divadelní kritika mohla u těchto teorií inspirovat a vytvořit si na jejich základech nástroje, které by jí mohly pomoci více se otevřít současným, co do racionálně formulovatelného smyslu spíše rozvolněným a obtížně uchopitelným divadelním dílům, která tvoří nemalou část dění na současných jevištích.

V první kapitole jsem se pokusila názorně ukázat dvě výrazná místa, kde tyto nástroje současné české divadelní kritice scházejí. Použila jsem k tomu dvě vlastní reflexe divadelních představení, která se vzpírala popisu klasickými divadelně-kritickými nástroji. V prvním případě šlo o vědomí diametrálních rozdílů mezi tím, jaký smysl diváci s odlišnými

kulturními a životními zkušenostmi přikládali jedinému divadelnímu představení. Pochybuji o tom, že současná česká divadelní kritika dokáže dostatečně tvořivě nakládat s faktem, že někdy popis osobního prožívání konkrétního kritika zkrátka nevypovídá o ničem podstatném. Netroufám si radit, jak z této situace ven, ale věřím, že se jedná o silný impuls s potenciálem vyprovokovat minimálně řadu otázek. Má druhá reflexe divadelního představení, k níž jsem se při psaní disertace průběžně vracela, zachycovala divadelní událost, jejíž podstatná část probíhala v oblasti ne zcela uvědomované výměny informací a energií. V současné české divadelní kritice často dochází k částečnému opomíjení tohoto typu divadla, protože se o něm obtížně píše. Na vlastní kůži jsem se o tom mohla přesvědčit při rešerších v bibliografickém oddělení Divadelního ústavu, kdy se ukázalo, že o tvůrcích jako je Matija Solce nebo Jiří Jelínek existuje v poměru k uchopitelněji působícím autorům jen minimum archivních materiálů.

Nedostatečné zohledňování nových filozofických a sociálních konceptů se do české divadelní kritiky viditelně promítá také například v podobě obecně nízké kvality debat v rámci divadelní obce. Většina jejích členů projevuje se stavem současné české divadelní kritiky hlubokou nespokojenost, argumenty se však obvykle vztahují spíš k nostalgii po pozitivěch, která byla přítomná v minulosti, ale současní divadelní kritici už nedisponují takovými schopnostmi, aby je mohli také naplňovat. Málokdy se diskuse stočí ke konkrétním impulsům ze současnosti, které by mohly přinést divadelní kritice nové výzvy. Schází také pozitivní motivace, která by přicházela ze strany širší veřejnosti. Odborná reflexe divadla je dokonce stále více vytěsňována z celostátních médií a nejen v důsledku jejího setrvalého podfinancování ztratila důstojný společenský status.

Ve chvíli, kdy jsem začala aktivně působit jako divadelní kritička, považovala jsem za nejschůdnější variantu rezignovat na snahu o průnik do médií s širokým společenským dosahem. Jejich prostředí se mi zdálo

příliš depresivní a nevhodné pro kultivaci výrazových prostředků stále se hledající mladé autorky. Pronikala jsem spíše do oblasti divadelní kritiky s velmi malým čtenářským dosahem, kde jsem našla několik inspirativních impulzů. Všimla jsem si například, že někteří divadelní kritici začali spontánně v součinnosti s proměnami divadelního jazyka upravovat své výrazové prostředky tak, aby do nich mohly organicky pronikat pocity nejistoty. Vlastně tak (bezděčně?) učinili významný krok k tomu, aby se vymanili hybris nulového bodu a podkopali iluzi, že může existovat něco jako emočně neutrální kritický soud.

Ani tato minoritní oblast divadelní reflexe se bohužel podle mého názoru nedokázala dostatečně vypořádat s obecnou proměnou čtenářského vnímání, které dlouhodobě a všestranně ovlivňuje médium internetu. Mou hypotézou je, že se čtenáři stále více dívají na kritické texty o divadle jako na blogové příspěvky, tj. spíše mimo jejich vazbu na kulturní instituce a více jako na osobní výtvory daných autorů. Hledají pak spíše způsoby, jakými se texty vážou k osobnostem pisatelů, ale už se tolik nezaměřují na jejich usilování o obecný přesah nebo dokonce přímo popírají, že by o něj kritici usilovali. V této oblasti vnímám asi nejpalčivější důvod, proč by se měla česká divadelní kritika proměnit. Divadelní kritici a kritičky musejí (nezdráhám se tentokrát výjimečně použít toto silné sloveso) na tuto situaci zareagovat a získat si autoritu, protože míra devalvace, jaké se jim dostává ze strany mnoha divadelních praktiků, přestoupila všechny přijatelné meze.

Pro další inspiraci jsem se podrobněji ponořila do způsobu, jímž se s komplexním vlivem internetové kultury na společnost vyrovnávají anglofonní divadelní kritici. Jejich ochota uniknout před nedůstojnými a přespříliš konzervativními pracovními podmínkami ve společensky exponovaných médiích může podle mého názoru české divadelní kritiky pozitivně ovlivnit (hlavně sebevědomým přístupem) i varovat (např. před úpadkem divadelní kritiky do pouhého „influencerství“). V celé své praxi



divadelní kritičky se pokouším zůstat věrná svému názoru, že by čeští divadelní kritici měli přestat neustále opakovat, že by se české divadlo mělo víc prosadit ve světovém kontextu a více z něho přejímat. I když racionálně rozumím, jakým směrem míří tato pobídka, považuji ji z psychologického hlediska za kontraproduktivní. Proto také doufám, že ani česká divadelní kritika nepodlehne dojmu, že „zaostává“ za anglofonními kolegy, a nalezne vlastní originální pozici.

Nakonec jsem se pustila do hlubšího průzkumu nástrojů, které by mohl divadelní kritice přinést kognitivní a neurokognitivní přístup. Ještě, než jsem ho prozkoumala ve vší konkrétnosti, nastínila jsem, jaké zaujímá místo v rámci části české divadelní teorie, která přímo navazuje na dílo Otakara Zicha. Snažila jsem se zdůraznit, že kognitivní a neurokognitivní přístup podrobně osvětluje jen určitý segment divadelní komunikace a že ho není radno vnímat jako novou komplexní divadelní teorii. Dle mého názoru nabízí především možnost náhledu na divácké vnímání v jeho subjektivitě (opět zdůrazňuji, že subjektivita není jev spojený výlučně ani s osobním, ani s individuálním pohledem na svět). Zároveň kognitivní a neurokognitivní přístup umožňuje hlouběji pochopit komunikaci, která v divadle probíhá mimo úroveň vyššího vědomí.

V této disertaci nenabízím divadelní kritice žádné jasně formulované východisko: něco takového nebylo ani v nejmenším mým cílem. Absence nabízených „řešení“ byla do velké míry předurčena také tím, že mi sebereflexivní analýza svých vlastních textů neumožnila dospět k žádným závratně přínosným závěrům. Věřím však, že se mi podařilo „vykopnout“ některá inspirativní témata a impulzy, které budu moct ve své budoucí praxi divadelní kritičky rozvíjet. Ráda bych věřila, že se ke mně v některých směrech připojí také někteří moji kolegové.

## Soupis citací, použitých pramenů a literatury:

*#nejsemrasista\_ale* [divadelní inscenace]. Režie Braňo Holíček. Prem. 18.5.2018, Divadlo Petra Bezruče.

*99 slov pro prázdnotu* [divadelní inscenace]. Režie Maike Lond Malmborg a Iggy Lond Malmborg. Prem. 11.11.2015, Kanuti Gildi SAAL.

ACKERMAN, Jennifer. *Genialita ptáků*. Přeložila Vendula Hlavová. Brno: Kazda, 2018. 351 s. ISBN 978-80-907420-6-2.

ARISTOTELES. *Poetika*. Překlad Julie Nováková a Květoslava Komárková. 6. vyd. Praha: Orbis, 1964, 97 s.

AUSTIN, J. Langshaw. *Jak udělat něco slovy*. Praha: Filosofia, 2000. 172 s. ISBN 80-7007-133-8.

BARBA, Eugenio a SAVARESE, Nicola. *Slovník divadelní antropologie: o skrytém umění herců*. Přeložil Jan Hančil. Praha: NLN: Divadelní ústav, 2000. 285 s. ISBN 978-80-7106-369-8.

BAREŠ, Martin. Nové trendy v transkraniální magnetické stimulaci. *Neurologie pro praxi* [online]. Solen, 2008, **9**(2) [cit. 2020-08-21], s. 79-82. ISSN 1803-5884. Dostupné z: <https://www.neurologiepropraxi.cz/pdfs/neu/2008/02/06.pdf>

BARTHES, Roland. *Mytologie*. Přeložil Josef Fulka. Praha: Dokořán, 2004. 170 s. ISBN 80-86569-73-X.

BARTLETT, Frederic. *Thinking. An Experimental and Social Study*. New York: Basic Books, 1958.

BATAILLE, Georges. *Erotismus*. Překlad Michal Pacvoň a Marie Kohoutová. Praha: Herrmann & synové, 2001. 345 s. ISBN 978-80-238-8396-1.

BAZIN, Germain. Destinée des métiers d'art. *La Nouvelle Revue des Deux Mondes* [online]. Revue des Deux Mondes, srpen 1978, **6**(9) [cit. 2020-08-24], s. 327-337. ISSN: 0151914X.

BLAŽEK, Vladimír. Mimika. In: BLAŽEK, Vladimír a Radek TRNKA. *Lidský obličej: vnímání tváře z pohledu kognitivních, behaviorálních a sociálních věd*. Praha: Karolinum, 2009b, s. 139-159. ISBN 978-80-246-1556-1.

BLAŽEK, Vladimír. *Komunikace a lidské tělo: antropologie chování 5: učební text pro nebiologické a nepsychologické obory*. Plzeň: Západočeská univerzita, 2011. 115 s. ISBN 978-80-261-0033-1.

BLAŽEK, Vladimír. *Stručný přehled neuropsychologie a psychobiologie: antropologie chování 3*. Plzeň: Katedra antropologických a historických věd, 2010. 107 s. ISBN 978-80-7043-932-6.

BILLINGTON, Michael. Who needs reviews? *The Guardian* [online]. 17.9.2007 [cit. 2020-05-26]. ISSN 0261-3077. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2007/sep/17/whoneedsreviews>

BLATNÝ, Tomáš. Znovusjednocení Korejí (MDP – Rokoko). In: *NADIVADLO* [online]. 10.10.2018 [cit. 2020-12-20]. Dostupné z: <http://nadivadlo.blogspot.com/2018/12/blatny-znovusjednoceni-koreji-mdp-rokoko.html>

BOHÁČ, Petr. Ani nic více, ani nic méně. *Svět a divadlo*. 2018, **29**(5), s. 61–70. ISSN 0862-7258.

BOLESLAVSKÝ, Mikuláš. Z Nechánie. *Česká Thalia: list věnovaný dramatickému umění a společenské zábavě vůbec*. 1869, **3**, 1.3. 1868, s. 38. ISSN 1805-3645.

BOOK, Katharina J., ANSUSINHA, Palin a BOYN, Jennifer. LIVE, BUT DIRTIER. In: *Critical Interruptions Vol 1: Steakhouse Live*. 2018, s. 24–65. Dostupné také z: [criticalinterruptions.com](http://criticalinterruptions.com)

BORG, James. *Umění přesvědčivé komunikace: jak ovlivňovat názory, postoje a činy druhých*. Praha: Grada, 2007. 177 s. ISBN 978-80-247-1971-9.

*Bordel L'Amour* [divadelní inscenace]. Režie Jakub Čermák. Prem. 20. 4. 2018, Depresivní děti touží po penězích a Taupunkt e. V.

BORZOVÁ, Claudia. Spánek a paměť ve vztahu k medikaci. *Psychiatria pre prax* [online]. Solen, 2008, **9**(5), s. 226–229. ISSN 1339-4258. Dostupné z: <http://www.solen.sk/pdf/e59dfd74b488ca1f0540e2441af4baef.pdf>

BOWES, Simon. Manifesto (First Provisional, December 2015). In: JANKOVIĆ, Bojana, VAUGHAN, Megan, KEIDAN, Lois. *The Live Art Almanac Volume 5*. London: LADA, 2019, s. 149–150. ISBN 987-1-9164243-4-0.

BROD, Max. Hamlet. In: *Pražské hvězdné nebe: Hudební a divadelní zážitky z dvacátých let*. Praha: Supraphon, 1969, s. 113–116.

BUTLER, Judith. *Závažná těla: o materialitě a diskursivních mezích „pohlaví“*. Přeložil Josef Fulka. Praha: Karolinum, 2016. 342 s. ISBN 978-80-246-3325-1.

CASSIRER, Ernst. *Filosofie symbolických forem. 1: Jazyk*. Přeložil Karel Berka. Praha: OIKOYMENH, 1996. 302 s. ISBN 80-86005-10-0.

CÍSAŘ, Jan. *Proměny divadelního jazyka*. Praha: Melantrich, 1986. 194 s.

CÍSAŘ, Jan. Neřád v dvojím řádu. *Divadelní noviny*. **7**(24), 1964, s. 7.

CSÍKSZENTMIHÁLYI, Mihály. *Flow: o štěstí a smyslu života*. Přeložila Eva Hauserová. 2. vyd. Praha: Portál, 2015. 326 s. ISBN 978-80-262-0918-8.

ČADKOVÁ, Lucie. *Lingvistické schopnosti nonhumánních živočichů*. Praha, 2015. Disertační práce. Univerzita Karlova v Praze. Přírodovědecká fakulta. Vedoucí práce Anton MARKOŠ.

ČERNICKÝ, Viktor. Dotazník aneb Vyhlížení divadelního času. *Divadelní noviny* [online]. 12.5.2020, **29**(10) [cit. 2020-07-03]. ISSN 1210-471X. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/viktor-cernicky>

ČERNÝ, Jiří. *Fotbal je hra: pokus o fenomenologii hry*. Praha: Československý spisovatel, 1968. 161 s.

ČERVENÝ, Lukáš. Česká filharmonie ukázala směr, kterým se vydává současná kompozice. *KlasikaPlus.cz* [online]. 9.11.2019 [cit. 2020-08-21]. Dostupné z: <https://klasikaplus.cz/reflexe-2/item/2435-ceska-filharmonie-ukazala-smer-kterym-se-vydava-soucasna-kompozice>

ČINOHRA ND. 2020, *#kulturajenarod | MINISTR*, YouTube video [online]. [cit. 2021-03-30]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=LR8ywJo4ulo&t=1165s>

ČT SPORT. Jankto: Na debuty mám štěstí, s klukama v kabině jsem si sedl. *ČT sport - Česká televize* [online]. 23.3.2017 [cit. 2019-05-12]. Dostupné z: <http://sport.ceskatelevize.cz/clanek/fotbal/jankto-na-debuty-mam-stesti-s-klukama-v-kabine-jsem-si-sedl/5bd83bf20d663b6fe87231c4>

ČUNDERLE, Michal. Divný herec Jiří Lábus. In: *Dialogy řeči: tucet studií o hercích a o řeči*. Praha: Brkola, 2013, s. 38-46. ISBN 978-80-905152-8-4.

DAMASIO, Antonio R. *Hledání Spinozy: radost, strast a citový mozek*. Přeložil František Koukolík. Praha: Dybbuk, 2004. 350 s. ISBN 978-80-903001-9-4.

DASHWOOD-CALVERT, Penny. Is Chronic Illness Live Art..? In: *The Live Art Almanac Volume 5*. London: live art Development Agency, 2019, s. 112-114. ISBN 987-1-9164243-4-0.

DAVID.POCIL. Chudák William se už poněkolikrát obrátil. In: Národní divadlo: Král Lear [online]. In: *i-divadlo.cz* [divadelní databáze]. 2.11.2011 [cit. 2020-08-21]. Příspěvek v diskusním fóru. Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/divadlo/narodni-divadlo/kral-lear>

DEAN, Jeremy. Dilated Pupils: 10 Messages My Eyes are Sending You. *Psyblog* [online]. 15.11 2011 [cit. 2019-05-06]. Dostupné z: <https://www.spring.org.uk/2011/12/what-the-eyes-reveal-10-messages-my-pupils-are-sending-you.php>

DELEUZE, Gilles a GUATTARI, Félix. *Tisíc plošin*. Praha: Herrmann & synové, 2010. 585 s. ISBN 978-80-87054-25-3.

*Deník zloděje* [divadelní inscenace]. Režie Jan Nebeský. Prem. 12.5.2017, Masopust.

DRTILOVÁ, Zuzana. Král Lear v Národním je zahleděný do sebe. *Mladá fronta Dnes*. 2011, **22**(267), s. B9.

DUBSKÝ, Lukáš. Na Leara jsem šel se znalostí [...]. In: Národní divadlo: Král Lear [online]. In: *i-divadlo.cz* [divadelní databáze]. 5.6.2012 [cit. 2020-08-21]. Příspěvek v diskusním fóru. Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/divadlo/narodni-divadlo/kral-lear>

DYER, John R. G., IOANNOU, Christos C. a kol. Consensus decision making in human crowds. *Animal Behaviour* [online]. 2008, **75**(2), s. 461–470. ISSN 0003-3472. Dostupné z: doi:10.1016/j.anbehav.2007.05.010

ELKINS, James. *Proč lidé pláčou před obrazy: příběhy lidí, které obrazy dojaly k slzám*. Praha: Academia, 2007. 214 s. ISBN 978-80-200-1509-9.

ERICSSON, K. Anders a SIMON, Herbert A. *Protocol analysis: verbal reports as data*. Rev. ed. Cambridge: Mass: MIT Press, 1993. 443 s. ISBN 978-0262550239.

ETLÍK, Jaroslav. Divadlo jako zakoušení (vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění). *Divadelní revue*. 1999, **10**(1), s. 3–30. ISSN 0862-5409.

ETLÍKOVÁ, Barbora. Boj o velkoměstské publikum. In: ETLÍKOVÁ, Barbora. Přes Puné do jiných časů a prostorů. *Svět a divadlo*. 2018e, **29**(1), s. 112–113. ISSN 0862-7258.

ETLÍKOVÁ, Barbora, 2015. *Postmoderní česká režie v teorii a praxi*. Praha. Diplomová práce. DAMU. Katedra teorie a kritiky. Vedoucí práce Jan ČÍSAŘ.

ETLÍKOVÁ, Barbora. Danny nedospěl ... *Svět a divadlo*. 2016a, **27**(2), s. 104–108. ISSN 0862-7258.

ETLÍKOVÁ, Barbora. Festival Kiosk: skrz paprsky kontaktu. *Svět a divadlo*. 2018d, **29**(6), s. 64–73. ISSN 0862-7258.

ETLÍKOVÁ, Barbora. Londýnská útočiště snícího já. *Svět a divadlo*. 2018c, **29**(5), s. 102–113. ISSN 0862-7258.

ETLÍKOVÁ, Barbora. Vypravěč – Má láska, cihla. *Taneční aktuality* [online]. 2.4.2016b [cit. 2020-07-25]. ISSN 1803-2559. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/recenze/vypravec-ma-laska-cihla>

ETLÍKOVÁ, Barbora. Jamování u vybílené kapsičky. *Svět a divadlo*. 2017, **28**(6), s. 40–45. ISSN 0862-7258.

ETLÍKOVÁ, Barbora. Charakteristické mi ... In: ŠKORPIL, Jakub. Maryša (Národní divadlo Praha) In: *NADIVADLO* [online]. 24.11.2017a [cit. 2020-08-20]. Příspěvek v diskusi pod příspěvkem. Dostupné z: <http://nadivadlo.blogspot.com/2017/11/skorpil-marysa-narodni-divadlo-praha.html>

ETLÍKOVÁ, Barbora. Něco z festivalu Cirkopolis 2018. In: *NADIVADLO* [online]. 20.2.2018a [cit. 2020-07-25]. Dostupné z: <http://nadivadlo.blogspot.com/2018/02/etlikova-neco-z-festivalu-cirkopolis.html>

ETLÍKOVÁ, Barbora. Po laně do pravěku. *Cirqueon* [online]. 14.2.2018b [cit. 2020-07-25]. Dostupné z: <https://www.cirqueon.cz/5488/cirkopolis-no-2-po-lane-do-praveku>

ERML, Richard. Ad Debata o Divadelních novinách. *Divadelní noviny* [online]. 19.10.2010 [cit. 2020-06-25]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/debata-o-divadelnich-novinach>

Euronews (in English). *Looted African Art: France's plan to return artefacts*. YouTube video [online]. 13.11.2018 [cit. 2020-12-10]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=tdM2nhmp2YU>

FALLETTI, Clelia, SOFIA, Gabriele a JACONO, Victor. *Theatre and Cognitive Neuroscience*. London: New York: Bloomsbury, 2016. 260 s. ISBN 978-1-4725-8480-9.

FAUCONNIER, Gilles a TURNER, Mark. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. Reprint edition. New York: Basic Books, 2002. 422 s. ISBN 978-0-465-08786-0.

FISHER, Mark. *The weird and the eerie*. 3rd edition. London: Repeater, 2016. 133 s. ISBN 978-1-910924-38-9.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Přeložila Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy: Na konári, 2011. 334 s. ISBN 978-80-904487-2-8.

FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Přeložila Sylva Ficová. Brno: Host, 2003. 440 s. ISBN 80-7294-078-3

GARDNER, Howard. *Dimenze myšlení: teorie rozmanitých inteligencí*. Vydání druhé. Praha: Portál, 2018. 479 s. ISBN 978-80-262-1303-1.

GOLDFLAM, Arnošt. Kritiku sleduju, ale nepídím se po ní ... In: LJUBKOVÁ, Marta. Divadelní kritika v kómatu? A2. 2008, **4**(50), s. 14-15. ISSN 1801-

4542. Odpověď v anketě. Dostupné také z:

<http://www.advojka.cz/archiv/2008/50/divadelni-kritika-v-komatu>

-HALA-. Ochotnické divadlo malostranské. *Česká Thalia: list věnovaný dramatickému umění a společenské zábavě vůbec*. 1868, **2**(5), s. 36. ISSN 1805-3645.

HANŽLÍKOVÁ, Eva. Zázraky proměny, bezmocnost popisu. *Československý Loutkář*. 1981, **31**, s. 98–100. ISSN 0323-1178

HASSON, Gill. *Technika Mindfulness: jak se vyvarovat duševní prokrastinace pomocí všímavosti a bdělé pozornosti*. Praha: Grada, 2015. 231 s. ISBN 978-80-247-5213-6.

HAVEL, Václav. Problém divadelní recenze. *Divadlo: orgán divadelní a dramaturgické rady*. 1960, **11**(8), s. 387-389. ISSN 2336-8462.

HAVELKA, Jiří. O kritice #3. *Taneční aktuality* [online]. 6.2.2019a [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/tanec/o-kritice-3>

HAVELKA, Jiří. O kritice #1. *Taneční aktuality* [online]. 23.1.2019b [cit. 2020-06-23]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/glosy/o-kritice-1>

HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ, Šárka. Metafory, kterými hrajeme: perspektivy a meze české kognitivní teatrologie. *Theatralia* [online]. **18**(1), 2015, s. 65-68. ISSN 1803845X. Dostupné také z: doi:10.5817/TY2015-1-4

HAVLOVÁ, Barbora. *Kritická reflexe Léblovy éry v Divadle Na zábradlí*. Brno, 2019. Diplomová práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Vedoucí práce Martina MUSILOVÁ. Dostupné také z: <<https://theses.cz/id/tcr4be/>>.

HERMAN, Josef. Co by na to řekl Pavel Tigrid?. *Divadelní noviny*. 2021, 9(**30**), s. 2. ISSN 1210-471X.

HERMAN, Josef. Je mi líto, že zase musím napsat dlouze [online]. In: Debata o Divadelních novinách. In: *Divadelní noviny* [online]. 19.10. 2010 [cit. 2020-06-25]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/debata-o-divadelnich-novinach>

HICKOK, Gregory. *The Myth of Mirror Neurons: The Real Neuroscience of Communication and Cognition*. New York: W. W. Norton & Company, 2014. 292 s. ISBN 978-0-393-08961-5.

HONZL, Jindřich. Cirkus Dandin. *Rudé právo: orgán Československé sociálně demokratické strany dělnické*. 1925, **2**(110), s. 4. ISSN 0032-6569.

HOŘÍNEK, Zdeněk. Kritický paradox. *Divadelní revue*. 2001, **12**(4), s. 3-4. ISSN 0862-5409.

HRDINOVÁ, Radmila. Špinarův vydařený operní debut. *novinky.cz* [online]. 15.5.2015 [cit. 2020-08-21]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/clanek/recenze-spinaruv-vydareny-operni-debut-299993>

HRDINOVÁ, Radmila. Dramaturgové a kritici se nepoprali. *Divadelní noviny* [online]. 27.5.2019 [cit. 2020-12-21]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/dramaturgove-a-kritici-se-nepoprali>

HULEC, Vladimír. Kdyby mne v tu chvíli zabil blesk, přišel by v pravý čas. *Divadelní noviny*. 2011a, **20**(6), s. 8–9. ISSN 1210-471X.

HULEC, Vladimír. Král Lear v Národním je divadelní událostí roku. *E15* [online]. 15.11.2011b [cit. 2020-08-26]. Dostupné z: <https://www.e15.cz/magazin/kultura/kral-lear-v-narodnim-je-divadelni-udalosti-roku-717431>

CHRISTOV, Petr. Když vedle sebe položíme pár textů. In: *SČDK. Časopis Svět a divadlo – Poslední mohykán?* [veřejná debata]. Institut umění - Divadelní ústav, 28.2.2012, 1:10:26. Příspěvek v nahrané debatě.

CHUCHMA, Josef. Šedesáti až devadesátiminutovou inscenaci ... In: Prázdninová anketa o klišé [online]. In: *NADIVADLO* [online]. 18.7.2020 [cit. 2020-08-21]. Odpověď v anketě. Dostupné z: <http://nadivadlo.blogspot.com/2018/07/prazdninova-anketa-o-klise.html>

*I-Cure* [divadelní inscenace]. Režie Ivo Dimichev. Prem. 2016. Má repríza 16.3.2019, Studio Alta.

i-divadlo.cz. Král Lear. In. Národní divadlo. In. *i-divadlo.cz* [divadelní databáze]. 10.11.2011 [cit. 2020-08-21]. Debata u archivního záznamu. Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/divadlo/narodni-divadlo/kral-lear>

INSTITUT UMĚNÍ – DIVADENÍ ÚSTAV. *Návrh systémové optimalizace pražské divadelní sítě (podkladová studie)* [online]. 15.4.2013. Dostupné z: [https://kultura.praha.eu/public/be/71/e8/1855852\\_489730\\_Navrh\\_systemu\\_optimalizace\\_prazske\\_divadelni\\_site\\_podklad\\_dok.pdf](https://kultura.praha.eu/public/be/71/e8/1855852_489730_Navrh_systemu_optimalizace_prazske_divadelni_site_podklad_dok.pdf)

JACONO, Victor. Complexity, Cognition, and the Actor's Pedagogy. In: FALLETTI, Clelia, SOFIA, Gabriele a JACONO, Victor. *Theatre and Cognitive Neuroscience*. London: New York: Bloomsbury, 2016, s. 103-116. ISBN 978-1-4725-8480-9.



JANKOVIĆ Bojana – Megan VAUGHAN – Lois KEIDAN. *The Live Art Almanac Volume 5*. London: LADA, 2019. 352 s. ISBN 987-1-9164243-4-0.

JANOUSEK, Jaromír. *Verbální komunikace a lidská psychika*. Praha: Grada, 2007. 169 s. ISBN 978-80-247-1594-0.

JANOUSEK, Jaromír. *Psychologické základy verbální komunikace: projevy psychických funkcí ve verbální komunikaci, významová dynamika a struktura komunikačního aktu, komunikace písemná, ženská, mužská, virtuální, vnitřní kooperace a vnitřní řeč ve verbální komunikaci*. Praha: Grada, 2015. 382 s. ISBN 978-80-247-4295-3.

JOLA, Corinne, ABEDIAN-AMIRI, Ali a kol. Motor simulation without motor expertise: enhanced corticospinal excitability in visually experienced dance spectators. *PloS One* [online]. 2012, **7**(3), e33343. ISSN 1932-6203. Dostupné z: doi:10.1371/journal.pone.0033343

JOLA, Corinne, REASON, Matthew. Audiences' Experience of Proximity and Co-presence in Live Dance Performance. In: FALLETTI, Clelia, SOFIA, Gabriele, JACONO, Victor. *Theatre and Cognitive Neuroscience*. London: New York: Bloomsbury, 2016, s. 75–92. ISBN 978-1-4725-8480-9.

JOY BOOK, Katharina. Rachael Young & Dwayne Antony - Out. In: *Critical Interruptions Vol 1: Steakhouse Live*. 2018, s. 64-65. Dostupné také z: criticalinterruptions.com

JUST, Vladimír. Divadlo je past (kronika neboli glosář I.-III.). In: *NADIVADLO* [online]. 18.11.2013 [cit. 2020-07-03]. Dostupné z: <http://nadivadlo.blogspot.com/2013/11/just-divadlo-je-past-kronika-neboli.html>

JUST, Vladimír. tento příspěvek dorazil mailem [online]. In: Debata o Divadelních novinách. In: *Divadelní noviny* [online]. 19.10.2010 [cit. 2020-06-25]. ISSN 1210-471X. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/debata-o-divadelnich-novinach>

KAŠT, Verena. *Krize a tvořivý přístup k ní: typy životních krizí, jejich dynamika a možnosti krizové intervence*. Překlad Jana Vašková. Praha: Portál, 2010. 167 s. ISBN 978-80-7367-800-5.

KLÁR, Petr Klarin. Z deníku teatropunkera (No. 11/3). In: *Divadelní noviny* [online]. 3.6.2020 [2020-08-21]. ISSN 1210-471X. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/z-deniku-teatropunkera-no-113>

KÖNIGSMARK, Václav. Divadlo v pasti? *Divadelní noviny*. 1991, **2**(5), s. 3. ISSN 1210-471X.

KONRÁD, Edmund. Mládí. *Cesta: čtení zábavné a poučné: týdeník pro literaturu, život a umění*. 1926a, s. 524.

KONRÁD, Edmund. Na rozloučenou s dvěma scénami. *Cesta: čtení zábavné a poučné: týdeník pro literaturu, život a umění*. 1926b, s. 486.

KONRÁD, Edmund. Nezval na prknech. *Cesta: čtení zábavné a poučné: týdeník pro literaturu, život a umění*. 1926c, s. 484.

KOUBOVÁ, Kateřina. Štěpán Kubišta ve dvaceti minutách Radiožurnálu [rozhlasový pořad]. *Radiožurnál – Český rozhlas*. 27.3.2015. Dostupné také z: <https://radiozurnal.rozhlas.cz/stepan-kubista-ve-dvaceti-minutach-radiozurnalu-6257994>

KOUBOVÁ, Alice. *Myslet z druhého místa: k otázce performativní filozofie*. Praha: AMU, 2019. s. 168. ISBN: 978-80-7331-511-5.

KOUKOLÍK, František. 2007. 9/20 Koukolík - O davu (a duševní nákaze). YouTube video [online]. [cit. 2019-05-05]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=5DKfVTtic3w>

KOUKOLÍK, František. *Lidský mozek: funkční systémy, norma a poruchy*. 3. vyd. Praha: Galén, 2012. 400 s. ISBN 978-80-7262-771-4.

KRÁL, Karel. *Od Karla Krále* [email]. 2. červenec 2020b. Osobní komunikace.

KRÁL, Karel. Zlatý věk? *Svět a divadlo*. 2020a, **31**(3), s. 18–27. ISSN 0862-7258.

*Král Lear* [divadelní inscenace]. Režie Jan Nebeský. Prem. 10.11. 2011, Národní divadlo.

KRASNODEBSKI, Zdzisław. *Postmodernistyczne rozterki kultury*. Warszawa: Oficyna naukowa, 1996. 76 s. Citaci přebírám od Miloslava Petruska.

KŘIVOHLAVÝ, Jaro. *Pozitivní psychologie*. 2. vyd Praha: Portál, 2010. 195 s. ISBN 978-80-7367-726-8.

KUBA\_R. Tohle představení se prostě nikdy nemělo. In: Národní divadlo: Král Lear. In: *i-divadlo.cz* [divadelní databáze]. 28.11.2011 [cit. 2020-08-21]. Příspěvek v debate pod příspěvkem. Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/divadlo/narodni-divadlo/kral-lear>

KULKA, Jiří. *Psychologie umění*. 2. vyd. Praha: Grada, 2008. 435 s. ISBN 978-80-247-2329-7.

KUNDEROVÁ, Radka. *Divadelní kritika v časopise Divadlo v roce 1953*. Praha, 2007. Diplomová práce. Karlova univerzita v Praze, Filozofická

fakulta, KDV. Vedoucí práce: Vladimír JUST. Dostupné z:  
<https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/37138/>

KUNDEROVÁ, Radka. *Eroze autoritativního diskursu v české divadelní kritice v období tzv. přestavby (1985–1989)*. Praha, 2013. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí: Libor VODIČKA. Dostupné z:  
<https://theses.cz/id/u0bmch?info=1;issnret=v%3B;zpet=%2Fvyhledavani%2F%3Fsearch%3Dv%26start%3D64>

KYKALOVÁ, Kateřina. Pozvání k interakci. *Svět a divadlo*. 2017, **28**(5), s. 76–81. ISSN 0862-7258.

LAERA, Margherita. How to Get Your Hands Dirty: Old and New Models of „Militant” Theatre Criticism in Italy. In: *Theatre Criticism: Changing Landscapes*. London: New York, 2016, s. 99-117. ISBN 978-1-4725-7711-5.

LAKOFF, George a JOHNSON, Mark. *Metafory, kterými žijeme*. Překlad Mirek Čejka. 2. vyd. Brno: Host, 2014. 284 s. ISBN 978-80-7491-152-1.

LEČBYCH, Martin. *Rorschachova metoda: integrativní přístup k interpretaci*. 2. vyd. Praha: Grada, 2016. 149 s. ISBN 978-80-247-5834-3.

LÍČKA, Milan. Podvodní hráči se vracejí na scénu. In: *OstravaBlog.cz* [online]. 22.2.2013 [cit. 2020-08-21].

LIESSMANN, Konrad P. *Teorie nevzdělanosti: omyly společnosti vědění*. Praha: Academia, 2008. 125 s. ISBN 978-80-200-1677-5. Dostupné také z: <http://eknihy.nkp.cz/search/handle/uuid:fc3377dd-e38d-11e0-9a5e-001e4ff27ac1>.

LJUBKOVÁ, Marta. Divadelní kritika v kómatu? A2. 2008, **4**(50), s. 1 a 14-15. ISSN 1801-4542. Dostupné také z:  
<http://www.advojka.cz/archiv/2008/50/divadelni-kritika-v-komatu>

MACHALICKÁ, Jana. Nebeského šifra ve zlaté kapličce. *Lidové noviny*. 14.11.2011, **24**(266), s. 9. ISSN 0862-5921.

MACHALICKÁ, Jana. Walser ve snu i v realitě podle Nebeského výzva ke každodenní rebelii a vzpomínka na geniálního podivína. *Lidové noviny*. 19.11.2013, **26**(269), s. 8. ISSN 0862-5921.

MACHALICKÁ, Jana. Redaktor, který má divadlo v gesci ... In: SČDK. *Kolize, krize, kritika* [veřejná debata]. Institut umění – Divadelní ústav, 22.11.2018, Praha. Příspěvek v živé diskusi (27:16-27:59). Dostupné z: <http://svetadivadlo.cz/cz/ostatni/kolize>

MÁLKOVÁ, Kateřina. Redfest 2014 - Pomocník Walser. *RozRazil Online*. 10.10.2014 [cit. 2020-08-21]. ISSN 1802-3991.

MARTIN, Diana D. a JANKOVIĆ, Bojana. *Critical Interruptions Vol 1: Steakhouse Live*. London: Critical Interruptions, 2018. 118 s. Dostupné take z: <https://criticalinterruptions.com/?og=1>

MARTÍNEK, Karel. *Mejerchold: [monografie]*. Praha: Orbis, 1963. 429 s.

MAŠLÁROVÁ, Martina. *Divadelní kritika na Slovensku po r. 1989: „Diagnóza chronická kríza“*. Bratislava, 2014. Diplomová práce. VŠMU. TKDU. Vedoucí práce Soňa ŠIMKOVÁ.

MATVIJENKO, Kristina. Russian Theatre Criticism: In Search of Contemporary Relavance. In: *Theatre Criticism: Changing Landscapes*. London: New York, 2016, s. 85–98. ISBN 978-1-4725-7711-5.

MCDONALD, Rónán. *The death of the critic*. London: New York: Continuum, 2007. 160 s. ISBN 978-0-8264-9280-7.

MESULAM, Mark Marsel. From sensation to cognition. *Brain: journal of neurology*. 1998, **6**(121), s. 1013–1052. ISSN 1460-2156.

MIGNOLO, Walter. *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. London: Duke University Press, 2011. 226 s. ISBN 978-0-8223-5078-1.

MIKULKA, Vladimír. Od architektury k sonetům. *Svět a divadlo*. 2013b, **24**(3), s. 18–27. ISSN 0862-7258.

MIKULKA, Vladimír. AnnaBerthaCecilia (Krepsko – Palác Akropolis, Mimefest). In: *NADIVADLO* [online]. 2.11.2016b [cit. 2020-08-20]. Dostupné z: <http://nadivadlo.blogspot.com/2016/11/mikulka-annaberthacecilia-krepsko-palac.html>

MIKULKA, Vladimír. Jedenácté přikázání (Národní divadlo). In: *NADIVADLO* [online]. 21.11.2013a [cit. 2020-12-21]. Dostupné z: <http://nadivadlo.blogspot.com/2013/11/mikulka-jedenacte-prikazani-narodni.html>

MIKULKA, Vladimír. Festival KioSK (Stanica Žilina-Záriečie) In: *NADIVADLO* [online]. 31.7.2016a [cit. 2020-07-22]. Dostupné z: <http://nadivadlo.blogspot.com/2016/07/mikulka-festival-kiosk-stanica-zilina.html>

MIKULKA, Vladimír. Happy End v hotelu Chateau Switzerland [online]. In: *NADIVADLO* [online]. 21.9.2020 [cit. 2021-03-12]. Reakce pod příspěvkem. Dostupné z: <http://nadivadlo.blogspot.com/2020/09/mikulka-happy-end-v-hotelu-chateau.html>

MIKULKA, Vladimír. Chvála popisu. In: *NADIVADLO* [online]. 25.7.2018 [cit. 2020-07-02]. Dostupné z: <http://nadivadlo.blogspot.com/2018/07/mikulka-chvala-popisu.html>

MIKULKA, Vladimír. Máte nejvyšší čas chcípnout. *A2*. 2010a, **6**(8), s. 15. ISSN 1803-6635.

MIKULKA, Vladimír. Proč už nebudu psát do Lidových novin. In: *NADIVADLO* [online]. 2.3.2015 [cit. 2020-12-20]. Dostupné z: <http://nadivadlo.blogspot.com/2015/03/mikulka-proc-uz-nebudu-psat-do-lidovych.html>

MLEJNEK, Josef. Kde končí kabaretní legrace. *Hospodářské noviny*. 2015, **51**(31), s. 21. ISSN 0862-9687.

MUKAŘOVSKÝ, Jan, ČERVENKA, Miroslav a JANKOVIČ, Milan. *Studie I*. 2. vyd. Brno: Host, 2007. 556 s. ISBN 978-80-7294-241-1.

NÁVRATOVÁ, Jana. ... popíraje tak zákony gravitace ... . *Taneční zóna: revue současného tance*. **2001**(2-3), s. 55. ISSN 1213-3450.

NEKOLNÝ, Bohumil. *Divadelní systémy a kulturní politika*. Praha: Divadelní ústav, 2006. s. 152. ISBN 80-7008-197-X

NEMADE, Bhalchandra Vanaji. *Cocoon*. New Delhi: Popular Prakashan, 2014. 344 s. ISBN 978-81-7991-819-7

NERUDA, Jan. Faust. In: *Kritické spisy Jana Nerudy. IV. Divadlo. Část Čtvrtá, Kritiky a referáty divadelní: (1869-1874)*. Praha: F. Topič, 1909a, s. 92 – 93.

NERUDA, Jan. Občanský sňatek. In: *Kritické spisy Jana Nerudy. IV. Divadlo. Část Čtvrtá, Kritiky a referáty divadelní: (1869-1874)*. Praha: F. Topič, 1909b, s. 265–268.

NERUDA, Jan. Povídky královny Navarské. In: *Kritické spisy Jana Nerudy. IV. Divadlo. Část Čtvrtá, Kritiky a referáty divadelní: (1869-1874)*. Praha: F. Topič, 1909c, s. 305-307.

NEZNAL, Vít. *Co je to divadlo*. Praha, 2017. Disertační práce. DAMU. Katedra teorie a kritiky. Vedoucí práce Jaroslav ETLÍK.

NOVÁKOVÁ, Jana. *Současná česká tištěná média zaměřená na divadlo* [online]. Olomouc, 2015. Bakalářská práce. Filozofická fakulta Univerzita Palackého v Olomouci. Katedra žurnalistiky. Vedoucí práce Petra CHVOJKOVÁ. Dostupné z: [https://theses.cz/id/y2wvly/jana\\_bak\\_kor.txt](https://theses.cz/id/y2wvly/jana_bak_kor.txt)

OPLIŠTILOVÁ, Iva. Přeměna paradigmatu. *Živá hudba: sborník Ústavu teorie hudby Hudební fakulty Akademie múzických umění*. 2016, **7**, s. 39-56. ISSN 0514-7735.

OSOLSOBĚ, Ivo. Zichova filozofie dramatického tvaru. In: ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986, s. 373-399.

*Our New President* [film]. Režie Maxim Pozdorovkin. USA, 2018.

PALEK, Bohumil. Charles Sanders Peirce v kontextu F. de Saussura. In: PEIRCE, Charles Sanders a PALEK, Bohumil. *Sémiotika*. Praha: Karolinum, 1997, s. 1-27. ISBN 382-69-97.

PÁLENÍČEK, Ludvík. Divadelní obecenstvo. *Nezávislá scéna*, **2**(5), s. 66.

Parlamentní listy. "Šéf ČRo Vltava se brání: Žádné porno. Pokud ve dvouhodinovém pořadu zazní jednou ,penis', je to umělecký prvek." *Parlamentní listy* [online]. 28.7.2018 [cit. 2020-12-14]. Dostupné z: <https://www.parlamentnilisty.cz/arena/monitor/Sef-CRo-Vltava-se-brani-Zadne-porno-Pokud-ve-dvouhodinovem-poradu-zazni-jednou-penis-je-to-umelecky-prvek-545694>

PATSALIDIS, Savas. From the Uncritical Certainties of Modernism to the Critical Uncertainties of Postmodernism: Reviewing Theatre in Greece. In: *Theatre Criticism: Changing Landscapes*. London: New York, 2016, s. 68-84. ISBN 978-1-4725-7711-5.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Přeložila Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003. 493 s. ISBN 978-80-7008-157-0.

PEIRCE, Charles Sanders, PALEK, Bohumil. *Sémiotika*. Praha: Karolinum, 1997. 335 s. ISBN 382-69-97

PETRUSEK, Miloslav. Století extrémů a kýče: K vývoji a proměnám sociologie kultury a umění ve 20. století. *Sociologický časopis/Czech Sociological Review*. 2004, **40**(1-2), s. 11-36. ISSN 0038-0288. Dostupné také z: <http://sreview.soc.cas.cz>

PHELAN, Peggy. *Mourning Sex: Performing Public Memories*. New York: Routledge, 2013. 171 s. ISBN 978-1-136-18490-1.

PLECITÁ, Zuzana. *Současná divadelní recenze v denním tisku*. Praha, 2018. Bakalářská práce. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Vedoucí práce Petr CHRISTOV.

PLETÁNEK, Jiří. Přestaňte zírat na Willa a nahlédněte do něj. In: Národní divadlo: Král Lear [online]. In: *i-divadlo.cz* [divadelní databáze]. 24.2.2012 [cit. 2020-08-21] Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/blogy/jiri-pletanek/prestante-zirat-na-willa-nahlednete-do-nej>

PLICKOVÁ, Karolina. Patero hledání ztraceného času. *Svět a divadlo*. 2017, **28**(5), s. 82-89. ISSN 0862-7258.

PLICKOVÁ, Karolina. Magnetické tance v nanometrech aneb Teleskop Tima Spoonera. *Svět a divadlo*. 2019, **30**(1), s. 62–67. ISSN 0862-7258.

*Po zkoušce* [film]. Režie Ingmar BERGMAN. Švédsko. 1984.

POKORNÁ, Barbora. Kati (Klicperovo divadlo). In: *NADIVADLO* [online]. 20.2.2017 [cit. 2020-12-20] Dostupné z: <http://nadivadlo.blogspot.com/2017/02/barbora-pokorna-klicperovo-divadlo-kati.html>

POKORNÁ, Terezie. *Kritické chvíle*. Praha: Revolver Revue, 2015a. 267 s. ISBN 978-80-87037-75-1

POKORNÁ, Terezie. O čem se mluví, a hodně. In: *Kritické chvíle*. Praha: Revolver Revue, 2015b, s. 234–249. ISBN 978-80-87037-75-1.

POKORNÁ, Terezie. Když si báječnou ženskou vezme báječnej chlap ... In: *Kritické chvíle*. Praha: Revolver Revue, 2015c, s. 252–253. ISBN 978-80-87037-75-1.

POLA, Petr. Producent, dramaturg ... In: DN. Dotazník aneb Vyhližení divadelního času. *Divadelní noviny*. 2020, **29**(6), s. 14. Odpovědi v dotazníku. ISSN 1210-471X. Dostupné také z: <https://www.divadelni-noviny.cz/petr-pola>

Programové prohlášení vlády z roku 1990. Dostupné z: <https://www.vlada.cz/assets/clenove-vlady/historie-minulych-vlad/prehled-vlad-cr/1990-1992-cr/petr-pithart/ppv-1990-1992-pithart.pdf> [cit. 2020-12-19]

PROCHÁZKA, Arnošt. Národní divadlo/Veni, vidi, fugi. *Moderní revue pro literaturu, umění a život*. 1912b, s. 151–152.

PROCHÁZKA, Arnošt. Večer Jaroslava Vrchlického. *Moderní revue pro literaturu, umění a život*. 1912a, s. 201–202.

PROCHÁZKA, Tomáš. Elegantní nepatříčnost. *Svět a divadlo*. 2020, **31**(2), s. 64–67. ISSN 0862-7258.

PŘECHCALPLŮTEK. Každá doba má své trendy. In: Národní divadlo: Král Lear [online]. In: *i-divadlo.cz* [divadelní databáze]. 26.1.2012 [cit. 2020-08-21]. Příspěvek v diskusním fóru. Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/divadlo/narodni-divadlo/kral-lear>

PŠENIČKA, Martin. Nejen k postdramatickému konceptu Hanse-Thiese Lehmana. *Divadelní revue*. 2010, **22**(1), s. 28–49. ISSN 0862-5409.

PŠENIČKA, Martin. Nebeský Lear ... taková idylická pohádka. In: *Aktuální otázky analýzy inscenace/představení*. Brno: JAMU, 2014, s. 106–113. ISBN 978-80-7460-073-9. Dostupné také z:

[https://is.muni.cz/el/law/jaro2018/MVV254K/um/sbornik\\_asdifa\\_def\\_rev.pdf](https://is.muni.cz/el/law/jaro2018/MVV254K/um/sbornik_asdifa_def_rev.pdf)

*Psí život* [divadelní inscenace]. Režie Matija Solce. Prem. 2017, Teatro Matita, Divadlo DRAK Hradec Králové.

*Pustina* [divadelní inscenace]. Režie Jan Nebeský. Prem. 18.10.2018, JEDL a 420PEOPLE.

RADOSAVLJEVIČ, Duška a kol. *Theatre Criticism: Changing Landscapes*. London: New York, 2016. 337 s. ISBN 978-1-4725-7711-5.

RESLOVÁ, Marie. Král Lear jako divadelní esej. *Hospodářské noviny*. 2011, **55**(226), s. 10. ISSN 0862-9687.

RESLOVÁ, Marie. Publicistika na ČT art se radikálně mění. *Divadelní noviny* [online]. 27.12.2017 [cit. 2020-12-16]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/publicistika-na-ct-art-se-radikalne-meni>

ROUBAL, Jan, BENEŠOVÁ, Michaela, HYVNAR, Jan a kol. *Divadlo v průsečíku reflexe: antologie současné polské divadelní teorie*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2018. 581 s. ISBN 978-80-7008-403-8.

RUT, Přemysl. Autor se rozhodl představit ... In: ČUNDERLE, Michal. *Dialogy řeči: tucet studií o hercích a o řeči*. Praha: Brkola, 2013, zadní desky. ISBN 978-80-905152-8-4.

RUTTE, Miroslav. Ivan Goll a Nikolaj Jevrenov. *Národní listy*. 1925, **65**(92), s. 4.

RUTTE, Miroslav. Divadlo svobodné a osvobozené. In: *Tvář pod maskou: essaye o divadle*. Praha: Aventinum, 1929, s. 78–87.

SČDK. *Časopis Svět a divadlo – Poslední mohykán?* [veřejná debata]. Institut umění – Divadelní ústav. 28.2.2012, Praha.

SČDK. *Kolize, krize, kritika* [veřejná debata]. Institut umění – Divadelní ústav, 22.11.2018, Praha. Dostupné z: <http://svetadivadlo.cz/cz/ostatni/kolize>

SEDLÁK, František a VÁŇOVÁ, Hana. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2013. 396 s. ISBN 978-80-246-2060-2.

SCHECHNER, Richard. *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Bratislava: Divadelný ústav, 2009. 342 s. ISBN 978-80-89369-11-9.

SCHRANZ, John J. A rope over an Abyss. In: In: FALLETTI, Clelia, SOFIA, Gabriele a JACONO, Victor. *Theatre and Cognitive Neuroscience*. London: New York: Bloomsbury, 2016, s. 117-129. ISBN 978-1-4725-8480-9.



SIERZ, Aleks. Death of Theatre Critic? In: *sierz.co.uk* [online]. 1.7.2020 [cit. 2020-08-25]. Dostupné z: <https://www.sierz.co.uk/writings/death-of-the-theatre-critic/>

SMOLÁKOVÁ, Vlasta, DVOŘÁK, Jan a TOBIÁŠ, Egon L. *Fenomén Lébl, aneb, Nikdy nevíš, kdy zas budeš amatér*. Praha: Pražská scéna, 1996. 311 s. ISBN 80-901671-6-0.

*Somnai* [divadelní představení]. Autoři dotdotdot. Prem. 1. 4. 2018, Londýn.

SOPROVÁ, Jana. Věřím, že naše kultura dokáže přežít. *Divadelní noviny*. 2020, **29**(7), 2 s. ISSN 1210-471X.

*Soucít. Příběh kulometu* [divadelní inscenace]. Režie Milo Rau. Prem. 2016, Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin.

SOUKUPOVÁ, Kristina. Je důležité, aby divák byl aktivní a hledal prostor pro svůj vlastní příběh či představivost .... *Taneční aktuality* [online]. 30.3.2016 [cit. 2021-04-01]. ISSN 1803-2559. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/rozhovory/cecile-da-costa-je-dulezite-aby-divak-byl-aktivni-a-hledal-prostor-pro-svuj-vlastni-pribeh-ci-predstavivost>

SPOUSTA, Vladimír. Psychologické aspekty vizualizace. *Pedagogická orientace*. **2004**(4), s. 51-56. ISSN 1211-4669.

STEHLÍKOVÁ, Eva. Úkoly divadelní kritiky jsou vždycky stejné. In: LJUBKOVÁ, Marta. Divadelní kritika v kómatu? *A2*. 2008, **4**(50), s. 14-15. Odpověď v anketě. ISSN 1801-4542. Dostupné také z: <http://www.advojka.cz/archiv/2008/50/divadelni-kritika-v-komatu>

STEHLÍKOVÁ, Eva. Úvahy opouštěného diváka. *Tvar*. 1992, **3**(11), s. 8-9. ISSN 0862-657X. Dostupné také z: <https://itvar.cz>

SUCHAŘÍPA, Leoš. Člověk si musí vybrat. *Divadlo: orgán divadelní a dramaturgické rady*. 1965, **16**(3), s. 30-40.

SUCHAŘÍPOVÁ, Helena. Glosy o hereckém kontaktu. *Divadlo: orgán divadelní a dramaturgické rady*. 1966, **17**(7), s. 18-24.

SULŽENKO-HOŠTOVÁ, Dora. Občas jsem vážně překvapená, co kritici dokážou z představení vydolovat. *Taneční aktuality* [online]. 7.4.2019 [cit. 2020-07-03]. ISSN 1803-2559. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/rozhovory/dora-sulzenko-hostova-obcas-jsem-vazne-prekvapena-co-kritici-dokazou-z-predstaveni-vydolovat>

ŠALDA, František Xaver. *Boje o zítřek: meditace a rapsodie*. 6. vyd. Praha: Melantrich, 1948. 196 s.

ŠALDA, František Xaver. Národní divadlo: Kupec benátský. In: *O věcech divadelních*. Praha: Melantrich, 1987, s. 700–701.

SHARPE, Malik Nashad. Possibilities of Bearing Witness. In: *Critical Interruptions Vol 1: Steakhouse Live*. 2018, s. 66–79. Dostupné také z: [criticalinterruptions.com](http://criticalinterruptions.com)

ŠKORPIL, Jakub. Látka, z níž spřádají se ... *Svět a divadlo*. 2016, **27**(3), s. 10–19. ISSN 0862-7258.

ŠKORPIL, Jakub. Maryša (Národní divadlo Praha) In: *NADIVADLO* [online]. 24.11.2017a [cit. 2020-08-20]. Diskuse pod příspěvkem. Dostupné z: <http://nadivadlo.blogspot.com/2017/11/skorpil-marysa-narodni-divadlo-praha.html>

ŠKORPIL, Jakub. Democracy in America (Societas Raffaello Sanzio). In: *NADIVADLO* [online]. 6.10.2017b [cit. 2020-08-20]. Dostupné z: <http://nadivadlo.blogspot.com/2017/10/skorpil-democracy-in-america-societas.html>

ŠKORPIL, Jakub. Inde je inde, Postfaktótum. *Svět a divadlo*. 2018, **29**(4), s. 71–75. ISSN 0862-7258.

ŠVEJDA, Martin. Bilance 1989–2019. In: *NADIVADLO* [online]. 24.12.2020 [cit. 2020-12-20] Dostupné z: <http://nadivadlo.blogspot.com/2019/12/svejda-balance-1989-2019.html>

Téma: asociace divadelních kritiků a kritiček. BARTOŠ, Josef a kol. 2020. Rozhovor o současném stavu a budoucnosti divadelní kritiky. Zoom setkání 23.11.2020.

THOMPSON, Selina. A Response by Selina Thompson. In: JANKOVIĆ Bojana, VAUGHAN, Megan, KEIDAN, Lois. *The Live Art Almanac Volume 5*. London: LADA, 2019, s. 157–165. ISBN 987-1-9164243-4-0.

TORRANCE, Paul E. *The Manifesto: a guide to developing a creative career*. Westport, Connecticut: London: Ablex Pub, 2002. 140 s. ISBN 1-56750-646-1.

TUČEK, Jaroslav. Mudrování (nejen) nad divadlem (No. 72). *Divadelní noviny* [online]. 4.11.2014 [cit. 2020-08-21]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/mudrovani-nejen-nad-divadlem-no-72>

TUČEK, Jaroslav. Mudrování (nejen) nad divadlem (No. 231). In: *Divadelní noviny* [online]. 26.3.2017 [2020-08-21]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/mudrovani-nejen-nad-divadlem-no-231>

UMILTÀ, Maria Alessandra. The 'Mirror Mechanism' and Motor Behaviour. In: FALLETTI, Clelia, SOFIA, Gabriele a JACONO, Victor. *Theatre and*

*Cognitive Neuroscience*. London: New York: Bloomsbury, 2016, s. 15-22. ISBN 978-1-4725-8480-9.

URBANOVÁ, Alena. Stále ještě král. *Kulturní tvorba: týdeník pro politiku a kulturu*. 1964, **2**(27), s. 12. ISSN 0454-5966.

VACOVSKÁ, Markéta. Performerka a choreografka ... In: DN. Dotazník aneb vyhlížení divadelního času. *Divadelní noviny*. 2018, **27**(19), s. 14. ISSN 1210-471X. Odpovědi v dotazníku. Dostupné také z: <https://www.divadelni-noviny.cz/marketa-vacovska>

VANGELI, Nina. Krása násilí. A2. 2006, **6**(23), s. 22-23. ISSN 1803-6635.

VARYŠ, Vojtěch. Příspěvky v online debatě. In: Debata o Divadelních novinách In: *Divadelní noviny* [online]. 19.11.2010a [cit. 2020-08-21]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/debata-o-divadelnich-novinach>

VARYŠ, Vojtěch. Varyš píše ze zálohy (No.5). *Divadelní noviny* [online]. 7.11.2010b [cit. 2020-06-25]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/varys-pise-ze-zalohy-no-5>

VARYŠ, Vojtěch. Národní království Nebeské(ho). *Týden*. 2011, **18**(47), s. 68. ISSN 1210-9940.

VARYŠ, Vojtěch. Já si třeba myslím, že časopis o divadle ... In: SČDK. *Časopis Svět a divadlo – Poslední mohykán?* [veřejná debata]. Institut umění - Divadelní ústav, 28. únor 2012, cca 18:40 - 19:40. Příspěvek v nahrané debatě.

VAUGHAN, Megan. *Theatre Blogging: the emergence of a critical culture*. London: New York: Methuen Drama, 2020. 270 s. ISBN 978-1-3500-6881-0.

VICENÍKOVÁ, Dora. Šestiminutový rozhovor v rámci události Nová krev – SPEED DATING. Praha: 13. květen 2019, Nová scéna, Národní divadlo. Uloženo v soukromém archivu Národního divadla. Ještě nezpracováno.

VLADIMÍR10. Naprosto sebestředné a režijně příšerné. In: Národní divadlo: Král Lear [online]. In: *i-divadlo.cz* [divadelní databáze]. 25.11.2012 [cit. 2020-08-21]. Příspěvek v diskusním fóru. Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/divadlo/narodni-divadlo/kral-lear>

VODÁK, Jindřich. Dada na lepších cestách. *České slovo: ústřední orgán České strany národně sociální*. 1928, **20**(duben).

VODÁK, Jindřich. Hamlet (William Shakespeare: Hamlet). In: *Eduard Vojan*. 3. vyd. Praha: Melantrich, 1945, s. 86–88.

VOSTRÝ, Jaroslav. Scénické působení a zrcadlové neurony. *Disk: časopis pro studium dramatického umění*. Praha: AMU, 2009, **8**(28), s. 7-28. ISSN 1213-8665. Dostupné také z: <http://casopisdisk.amu.cz>.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Režie je umění*. Praha: AMU, 2001. 273 s. ISBN 978-80-85883-93-0.

*Vypravěč* [divadelní inscenace]. Režie Petr Boháč. Prem. 29.3.2016, Spitfire Company, Palác Akropolis, Praha.

VYSKOČIL, Ivan. Dialogické jednání. In: *Hic sunt leones: o autorském herectví*. Praha: AMU, 2003, s. 176-178. ISBN 80-7331-001-5.

VYSKOČIL, Ivan a KOUBOVÁ, Alice. Myšlení a filozofie. Rozhovor s Ivanem Vyskočilem. *Filozofia*. 2013, **68**(5), s. 453. ISSN 0046-385X.

ZAHÁLKA, Michal. Falešní hráči, ale pravé divadlo. *Hospodářské noviny*. 2013, **57**(29), s. 10. ISSN 0862-9587.

*Zahradníček / Vše mé je tvé* [divadelní inscenace]. Režie Jan Nebeský. Prem. 2.2.2020, JEDL.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. vyd. Praha: Panorama, 1986. 412 s.

## Příloha 1:

### Jamování u vybílené kapsičky

Loutkář a hudebník Matija Solce<sup>66</sup> tvoří divadlo, z něhož se odchází ve večírkové náladě a s rozzářenou tváří. Zpětně však bývá těžké si vybavit, co vlastně zapůsobilo tak povzbudivě. Proto se asi o Solceho tvorbě příliš často nepíše. Jistou roli v tom může hrát i skutečnost, že se produkce mezinárodně kočovného divadla Teatro Matita objevují nepravidelně, bez trvalé záštity jakékoliv instituce, a proto se jejich návštěvy obvykle neplánují, spíš se přiházejí. Není také většinou snadné inscenace nominovat na jakoukoliv divadelní cenu – z banálních důvodů, že lze data premiér těžko dohledat, původ nebývá národně ukotvený a často jde o velmi staré tituly, byť improvizované stále novými způsoby. Letos v červnu v Hradci Králové jsem se ve stanu u Divadla DRAK konečně i já stala svědkem prvního uvedení Solceho inscenace. Když jsem se však později za *Psím životem* vydala ještě na slovinské etno hudebně-performativní setkání Floating Castle Word Festival,<sup>67</sup> vítal aktér diváky rovněž na „premiéře“ a dodal: „*Každé další představení bude také premiéra!!*“<sup>68</sup>

Několik mých předchozích setkání s Teatrem Matita mě fascinovalo tím, že se protagonista nepotřebuje skoro vůbec opírat o příběh a jeho hru stejně

---

<sup>66</sup> Matija Solce je Slovinec, vystudoval však mimo jiné pražskou Katedru alternativního a loutkového divadla na DAMU pod vedením Jakuba Krofty (2004 – 2008) a následně tu do roku 2015 pokračoval v doktorském programu, v jehož rámci také vyučoval. V současnosti cestuje po světě s vlastním divadlem Teatro Matita (bývá zde režisérem i jediným hercem), hostuje v divadlech v různých zemích (např. v královéhradeckém divadle DRAK) a vede mezinárodní workshopy.

<sup>67</sup> Získat oficiální informace o historii festivalu je náročný úkol, ale z letmých rozhovorů se členy organizačního týmu vyplynulo, že jeho vznik v roce 2013 (tenkrát však pod názvem Burning Castle) podnítili hudebníci ze sboru Etno Histeria World Orchestra. Na tomto setkání bylo možné potkat umělce z celého světa, od Indie přes Jižní Koreu až po Brazílii. Mezi pořadatele a pozvané patří i několik českých divadelníků i hudebníků, například scénograf Tomáš Žižka, jenž je hlavním autorem výtvarné úpravy více než čtrnácti pódíí citlivě zasazených do přírody okolo hradu Sněžniku a při okrajích hustého lesa plného medvědů.

<sup>68</sup> Po dopsání článku jsem *Psí život* objevila v programu festivalu ...příští vlna/next wave... dokonce pod novým jménem *Život pod psa*.

skoro bez výjimky publikum po celý průběh napjatě sleduje. Solce je schopen účinně „trápit“ i uvolnit mysl diváků tím, že poskytne jen omezené pole působnosti dovednostem, díky nimž se lze obvykle orientovat, jako je například sledování kauzálních souvislostí nebo porozumění kontextovým odkazům. V inscenacích *Happy Bones* a *Pulcinella*, které se mi v posledních letech nejvíc zaryly do paměti, byla jediným skutečně zřetelným tématem smrt. Ne jako tragická událost, nýbrž osudová nutnost, již je pošetilé se příliš bát. V nejznámější písni hudební skupiny Fekete Seretlek, již Solce založil spolu s bývalými spolužáky z DAMU, se v tomto duchu stále opakuje refrén: „*We are going to die, we are going to die, today or tomorrow, life is what we borrow, we are going to die*“. Po čase obvykle hudebníci vyzývají posluchače, aby se představili, a za jejich jméno pak ve zpěvu s typickým černým humorem doplňují „...*is going to die!*“

**z koncentráku štěně** Také *Psí život* se vysmívá smrti, ale nestaví to tolik na odiv, protože zde se jedná spíš o zabíjení. I vyprávění je více. Inscenace se drží příběhové linky, jejíž nesoustavnost sice uvrhuje diváky do nejistoty, ale ne už do bezbřehosti, v níž je jediným pevným bodem smrt. Tentokrát jde o horečnaté vize, skrze něž se postava ochořelého spisovatele Karla Čapka (ztělesňuje ho sám loutkoherec) pokouší uniknout rozhořčení ze společenského vývoje v Československu roku 1938 a při psaní knihy *Dášeňka čili život štěněte*<sup>69</sup> utíká do představ o hravém psím světě.

Řazení scén přináší zážitek podobný snovému dobrodružství, ve kterém je spící stále unášen na nová, nečekaná místa a nastolenou atmosféru může bez varování přehlušit nálada zcela odlišná. Poté, co připomínky nacistické doby v úvodu několikrát dolehnou v plné tíži, a Čapka se proto zmocní záchvat kašle, rozčeří tíseň několik tónů potají zahraných (přes látku) na

---

<sup>69</sup> Historické reálie podléhají umělecké nadsázce – kniha vznikla v roce 1933 a jejím spoluautorem je Josef Čapek, o němž se inscenace nezmiňuje.

foukací klávesovou harmoniku, až do konce představení pečlivě skrývanou pod performerovým županem. Později Solce představí panenku – miminko bez hlavy - a dožaduje se za něj vysokým hláskem: „*Pappy, I wanna puppy!*“. Když pak k tělíčku připojí vlastní hlavu a skandování zesílí i zrytmizuje, vyvolá tato zcela nečekaná, a proto okouzující zvláštnost bouři smíchu. Když Solce v nestřežené chvíli zapne palcem u nohy i looper, nastane několik minut bujarého koncertu. Jindy vše probíhá opačně. Seznámení rodičů Dášeňky završuje šťastný moment páření, které se nepatrnou změnou v rytmu kopulačních pohybů promění v průjezd vlaku do koncentračního tábora.

Radostné scény v této inscenaci nečekaně rychle zachvacuje truchlivá „nákaza“, zatímco chuť žít si stejně kvapným tempem podmaňuje ty chmurnější. Dlouho se zdá, že převažuje vitální síla, příběh nicméně končí smrtí Čapka i štěněte. Bojem životních sil s těmi smrtonosnými *Psí život* navazuje na linii inscenací o smrti (mezi něž patřily dvě již zmíněné), ve kterých diváky provázeli černobílí tvorové (vedle Pulcinelly v podobě prstové loutky-lebky, především všudypřítomný plyšový maňásek-panda). Tato díla se zabývají otázkou posmrtného života se zvědavostí i s optimismem, neboť nejde o příběh individuálního jedince, ale obecně o nekonečné prolínání života a smrti. V pochmurnějším Psím životě však Čapek nakonec, jak je několikrát zopakováno, „*kapituluje před několika bacily, protože je zklamaný ze společenského vývoje.*“ Nedokáže se vyrovnat s frustrací ze společenského osamocení, které se projevuje jako nejzákeřnější nepřítel. Když nacistický byrokrat kontroluje postavy před odjezdem do koncentračního tábora, přijíždějí k němu v autech, tj. každá se objevuje v samostatné kartonové krabici a při pasové kontrole z ní vystrkuje jen malinkou ručičku navlečenou na loutkářově prstu. Bezmocné, izolované oběti ochotně věří lži, že jedou do prázdninového tábora. Úředník pak jen jednoduše zaklapne krabice a vyrovná je do úhledného komínku na kraji stolu.

Způsob, jímž spolu radostné a tísnivé fáze kontrastují, připomíná úporný boj. Po smrtonosné preciznosti byrokrata následuje až demonstrativně protikladný výjev všeprostopující důvěry a intimity. Performer hned na začátku s přátelskou otevřeností přeruší hru a s pomocí kartonové krabice a kolíčků na prádlo vyrobí loutku psa Winkieho. Dva kolíčky na čtvercovém víku jako uši, na jiné části kartonu kolíček-ocas... Působí to jako zázrak, že natolik věrohodná iluze psích pohybů vzniká spojením tak všedních předmětů, které se ani po výtvarné úpravě psům příliš nepodobají. V této scéně vše závisí na loutkářově mimořádné animační zručnosti. Podobně ležérně Solce oživí i fenku Jenny z krabic od bot stejnojmenné značky a podlouhlého kusu papíru na vystýlání bot jako slušivých uší. Ve sblížení rodičů Dášeňky se pojí živelnost s něhou a důvěřivostí. Poté, co po sobě psi nesměle pokukují a Jenny v rozpacích odvrátí hlavu, Winkie jí pečlivě očichá zadek a pak spokojeně odhlédne, aby si ho i ona stejným způsobem otestovala. Závěrečné neohrabané pokusy o francouzský polibek utne střih jako v romantickém filmu.

Výraznou linku tvoří náznaky krutých zásahů do intimity. Poprvé se motiv objevuje ve scéně pasové kontroly, kdy se nacistický byrokrat zčásti proměňuje v současného celníka na letišti. Plyšového klokana, který se skrýval v jednom z aut cestujících do „prázdninového“ tábora, donutí vystoupit a ten mu pak musí, údajně z bezpečnostních důvodů, postupně odevzdat vše ze své kapsy. Prohlídka toho, co zvíře nosí v těle, působí velmi dojemně a současně vzbujuje odpor. Klokankovi, jehož pohyby doprovází veselé komiksové zvuky, se stane osudným nařízením, aby z útrobu vyňal i životadárnou baterii. Další spojení intimity a zabíjení má lyričtější charakter. Pronikání Winkieho spermie do Jenny je vyjádřeno jako let balistické střely do krabice vystlané bílou vatou. Na stole, kde se vše odehrává, pak až do konce zůstává zátiší s „dělohou“, kolem níž je rozházená vata a nálada obrazu připomíná byt po vloupání.



**naladění na společnou improvizaci** Hradecké představení *Psího života* se v mnohém lišilo od slovinského uvedení u hradu Sněžník. Na českou premiéru dorazilo mnoho dětí podstatně mladších než v doporučeném věku třinácti let - a teprve porovnání se slovinskou reprízou ukázalo, jak moc Solce v zájmu srozumitelnosti vyzdvihl parodickou rovinu díla na úkor jemnějších tematických linií. Uměním přitáhnout diváckou pozornost přitom téměř plýtl. Koncentraci těch, kdo se ještě deset minut po plánovaném začátku sháněli po grilovaném hermelínu, si zajistil komickým prologem, v němž prstová loutka smrtáka namáhavě šplhá na tranzistorové rádio a opět padá dolů ve snaze otočit knoflíkem a pustit zprávy z roku 1938. V samotném představení mělo velký úspěch směšné počínání nacisty ztělesněného samotným performerem, jenž například hajloval ukazováčkem u pravé ruky. Velký úspěch měla i prodloužená scéna s králíčkem, který zhypnotizované publikum nutil, aby křičelo hesla ve smyslu, že je vše (například armáda) skvělé, ale musí to být modré jako jeho srst. Nápadně často při tom používal slovo „great“ s odkazem na slogan Trumpovy předvolební kampaně Make America Great Again!. Přestože ani ostatní roviny inscenace nebyly zcela nečitelné, převládal výsměch nacionalismu.

Úplně jiná atmosféra vládla na slovinském festivalu Floating Castle, na jehož organizaci měl Solce velký podíl. Během tří denního proplétání nespočtem simultánně probíhajících produkcí jsem navíc získala dojem, že se svou tahací harmonikou doprovází snad každou třetí z nich. Podpořit ho při jeho vlastním představení zřejmě na oplátku přišlo i mnoho někdejších hudebních partnerů. Bylo to charakteristické: na festivalu nezůstávala žádná skladba ani inscenace plně v rukou původních autorů. Občas se návštěvníci koncertu dozvěděli, že polovina skupiny odešla hrát jinde a ona místo nich přivítala spřátelené hudebníky; nikdo nevnímal jako problém, že se občas na různých koncertech hrály stejné písně. Diváci si ostatně nekupovali lístky na jednotlivé akce a mohli tak svůj program kdykoliv změnit. Díky tomu bylo snadné se „nachomýtnout“ k nečekaným

událostem. Třeba na zkoušku čardášového uskupení, které zaučovalo jiné hráče, nebo na „site-specific nový cirkus“ improvizačně doprovázený českou ska kapelou Tygroo. Mnoho rovin *Psího života* vyniklo v této atmosféře výrazněji než při premiéře. Hudebníci nemohli žádat po svých jednodenních spoluhráčích příliš komplikované skladby a v podobném duchu ani Solce divákům nepředkládá žádný tematický traktát, jehož sofistikovanost by diváci museli obdivovat a dlouze rozplétat. Nejspíš si také nepřeje, aby byla inscenace pouze jeho vlastním dílem. Myšlenky, k nimž odkazuje, mívají ráz okamžitě pochopitelných, jednoduchých tezí. Od konstatování, že „*nacismus bylo velké zlo*“, se přechází ke sdělením typu „*Trumpův nacionalismus je směšný*“ nebo „*tupé myšlení se mívá s jakoukoliv zdravou hravostí*“. Cílem však není žádné moralizování, Solceho vztah k publiku zůstává na úrovni všeobecně přístupného večírkového „small talku“, který na Sněžniku vyústil v půlhodinovou párty po konci představení, kdy přezpíval zvuky z inscenace a diváci se k němu přidávali a rozvíjeli je. Místy už takto ostatně vstupovali i do samotného představení, k čemuž je někdy performer dokonce vyzýval. Pro nemocného Čapka je sice nemožné prolomit společenskou izolaci pomocí vlastní imaginace, ale performer nezůstává díky hudebnímu zapojení diváků na své straně divadelní rampy úplně sám.

**bylo nebylo...** Solceho tvorbou prostupuje osobitý humor, který se více či méně a někdy sotva zřetelně propojuje se strukturovaným vyprávěním a který je výrazem způsobu prožívání životních událostí. Lze ho snadno nasát a nechat se jím prostoupit. V *Pším životě* diváci málokdy dostávají příležitost uvědomit si tragické momenty příběhu tak, jak by to odpovídalo běžné psychologii. Performer totiž smutné události často umisťuje do míst, kde se střídá radostná atmosféra s truchlivou. Když po řadě explicitních narážek na zabíjení v nacistických táborech odevzdá klokan byrokratovi baterii, veselý zvukový doprovod zvířecích pohybů se postupně prohlubuje a zpomaluje. Scéna spojuje morbiditu s lehkostí tak dráždivým způsobem, že ve chvíli, kdy plyšové zvíře umře, tak publikum bouří smíchy. Těžko

soudit, jestli se tato reakce vztahuje ještě k něčemu jinému, než je překvapivost nápadu. Smutnější rovina události spočívá ve značné naivitě a jisté tuposti obou postav, z nichž si ani jedna neuvědomila, že takto hloubkové šacování povede k tak rychlé smrti. Čapkův skon je zobrazen obdobně. Solce nejprve diváky přiměje, aby spolu s ním zpívali refrén „*au, au, au*“, a když se jim chytlavá píseň dostane pod kůži, naznačí, že jde o poslední slova nemocného. Prožitek náhlého utnutí veselosti je intenzivním vyjádřením stavu, který následuje po oznámení úmrtí známého člověka.

Solce je přímo posedlý snahou zmrazit v průběhu představení vstřícné naladění publika a poté ho opět povzbudit. Mívá kupříkladu ve zvyku na oko, ale nikoliv nepřesvědčivě, diváky ze svých produkcí „vyhánět“. Před hradeckým uvedením *Psího života* například dlouho ujišťoval, že se děti budou nudit a ničemu neporozumí, ač se stal nakonec pravý opak. Když moderoval nejmasovější akci celého slovinského festivalu, oznámil v její polovině velmi věrohodně konec, neboť prý zámořští muzikanti musejí stihnout letadlo.

Mistrovský kousek tohoto typu se mu ovšem podařil při zdejšímu uvedení *Psího života*. Program oznamoval, že Teatro Matita bude hrát v sobotu těsně před půlnocí. Návštěvníky, kteří ve větším počtu dorazili asi ve čtvrt na jednu, performer prosil, aby ho ještě alespoň třičtvrtěhodinku nechali zkoušet (což byl risk už vzhledem k tomu, že se od dvanácti hodin nedalo široko daleko koupit nic na osvěžení). Před jednou hodinou jsem se posadila na zem asi mezi desítku diváků a pokrčila rameny, když se mě Matija Solce ptal, jestli si náhodu nevzpomínám, jak to přesně končí s Dášeňkou. Následujících deset minut konverzoval s diváky ve slovinštině a z tranzistorového rádia do toho zněla relace o koalici proti Islámskému státu. „*Toto není osobní setkání, ale oficiální mezinárodní divadelní událost!*“ zvýšil performer v jednu chvíli hlas a brzo na to představil postavu Karla Čapka. Zarazil se s tím, že kdyby ještě někdo náhodou přišel, inscenaci by nerozuměl. Bylo zřejmé, že půjde o představení

zahrané i zhlédnuté tak trochu ze slušnosti, ve smutném kontrastu ke všem ostatním hojně navštěvovaným festivalovým akcím. Pak se ale začali trousit další diváci, a když jsem se ve čtvrt na dvě ohlédla, uviděla jsem plácek „Sirota Jevica“ nacpaný k prasknutí. Jako kouzlem se v pěti minutách stala z kamarádkého setkání žádaná veřejná událost, kvůli níž přihlížející lezli i po okolních zídkách.

Podobné strategie by se daly přirovnat k pohádkovému „bylo nebylo“. Na začátku představení nebo mezi jeho částmi je třeba symbolicky ukázat, že odhodlání zůstat v divadle je silnější než sugesce, že by bylo vhodnější odejít. Lze to však vnímat i jako formu zaříkávání performerových vůdcovských sklonů<sup>70</sup>) či tendence k exhibicionismu. Na slovinském festivalu dokázal spolehlivě naplňovat entusiasmem publikum při moderování asi tříhodinového estrádního zakončení, koncertu osmdesátičlenného sboru Etno Histeria World Orchestra. V jeho průběhu například plul po jezeře na voru do půl těla nahý ve zlatých legínách s červenou kšiltovkou a takto sbor dirigoval a doprovázel na tahací harmoniku.

V divadle je sice užitečné tento druh živelnosti usměrnit, bez něho by ale tvorba Matiji Solceho pozbyla ty nejpodstatnější a nejosobitější výrazové prostředky. Kouzlo jeho představení spočívá mimo jiné v tom, že se při nich mohou diváci skvěle bavit, přestože pochopí minimum z vyprávění či celkového smyslu díla, a zpětně tak na něj vzpomínají hlavně pocitově. Děti, které se přišly podívat na hradeckou reprízu Psího života, ostatně také vše soustředěně a tiše sledovaly. Z inscenace by zbylo velmi málo, kdyby Solce nevyužíval svého až diktátorského talentu ovlivňovat způsob diváckého přijetí zneklidňujících informací nebo nabízet tolik divadelních atrakcí, až publikum snadno zapomene na vše, co se předtím odehrálo.

---

<sup>70</sup> Svůj herecký talent Solce umí použít například i při demonstracích. Mohli se o tom přesvědčit například účastníci pražského Týdne neklidu v roce 2012.

*Matija Solce, Karel Čapek Psí život, režie, hudba, loutky M. Solce, dramaturgie Ariel Doron, Sara Evelyn Brown, premiéra v divadle DRAK v rámci festivalu Divadlo evropských regionů 24.6.2017*

## **Příloha 2:**

### **Má láska, cihla**

Režisér Spitfire Company Petr Boháč a francouzská tanečnice a herečka Cécile Da Costa sledují v inscenaci *Vypravěč* bolestivé vzpomínky ženy na vlastní nenarozené, potracené děti. Počáteční inspirací jim byla novela Atiqa Rahimiho *Kouzelný kámen* a především osobní zkušenosti aktérky. V inscenaci jde zejména o metaforické zachycení citových pochodů, které se odehrávají v nitru jediné postavy.

Prvních několik scén vyjadřuje klid před bouří, stav, který bolestnému vzpomínání předchází. Cécile Da Costa dlouho „drží“ pozornost publika, když stojí čelem k němu a její napnuté tělo s rozpaženými rukama připomíná kříž. Zdá se, že v sobě – a vůbec v sále – strádá energii, aby tak vyjádřila atmosféru potlačených emocí. Scénu lemují obdélníkové skleněné nádoby naplněné různými materiály (pískem, vodou či krystaly soli), do nichž aktérka v průběhu představení několikrát vstupuje, což pokaždé od základu změní náladu ztělesňované postavy. Když se například na okamžik ocitne v akváriu, jež obsahuje (tuším) štěrky, padne na ni bledé světlo a ona se zkroutí tak, že připomíná opuštěné ptáče, které zuřivě i bezmocně třepe křídly-pahýly, jako by chtělo vzlétnout. Nepřirozeně, jako postižené dítě, zaklání hlavu a skřehotavě zpívá do mikrofonu, který stojí nad ní. Vystoupí-li Da Costa z akvária, je zase klid. Úvodní část inscenace zahrnuje i dojemnou scénu. Aktérka se chvilí probírá v hromadě cihel, které předtím vyndala z jiné nádoby, každou bere něžně do rukou jako vlastní dítě, načež ji odkládá mezi ostatní.

Emoce se plně otevírají, když si Da Costa připevní izolepou jednu cihlu k ruce. Otočí se k publiku zády a opět nastává chvíle klidu, strádání síly, v níž se představení přehoupne do nové fáze. Zatížená ruka si začíná žít vlastním životem, jako by se snažila z těla ženy dostat pryč. Aktérka se

vrhá na zem, zmítá sebou sem a tam, vydává zpěv-výkřiky, které se pak vracejí ve smyčkách. Atmosféru zrychleného tepu a vzdáleného života udržuje také živý hudební doprovod Jana Šikla a Davida Kollára. Zklidnění přichází až ve chvíli, kdy si Da Costa odloží obtíženou ruku do nádoby s vodou. Opět nastává působivě klidná pasáž, niterný vír utichá. Aktérka se nasune pod hladinu celým tělem, stočí se do polohy embrya a vydává podivný, ale uklidňující zpěv připomínající dětskou zvonkohru.

Poslední část inscenace patří vyrovnávání se s předchozími prožitky. Da Costa teď spíše slouží výtvarnému konceptu, než že by významově využívala svých pohybově-výrazových schopností. Zvedá nyní z podlahy dřevěné desky a zakrývá jimi skleněné nádoby – symboly ženského podvědomí. Po straně jeviště si postaví zrcadlo, do něhož se v poslední scéně dlouze dívá na sebe samu. Nyní už žena nevnímá bouři v sobě, vidí se zvnějšku a je klidná. Nejistě se přesvědčuje o tom, že nemá – a nikdy neměla – žádné „nenarozené“ děti. Tato část inscenace je pocitově velmi dlouhá. Přestože lze ztrátu napětí, kterou vyvolává, vyložit významově (žena odsouvá emoce zpět do podvědomí), neospravedlní to nudu, která se diváka zmocní.

Metafory, se kterými se ve *Vypravěči* pracuje, jsou velmi konkrétní, a proto působivé. Největší zásluhu na síle inscenace má charismatická Cécile Da Costa, která dokáže velmi dobře pracovat s energií představení. Nemalou úlohu hraje živý hudební doprovod vyjadřující (ale ne ilustrující) míru rozčilení, které žena zažívá. Závěrečné scény jsou sice věnovány výtvarnému konceptu, který děj zbytečně zdlouhavě „dopovídá“, ale silný zážitek z předcházející části představení to zcela nepřehluší. Inscenace má navíc potenciál ovlivnit myšlení diváků zodpovědnějším směrem. Mohou se nám vybavit hyperrealistické dokumenty o potratech, které se dospívajícím dívkám promítají ve školách. Dokážou znechutit mnohem víc než tato inscenace, o etické otázce dobrovolné interrupce ale příliš nevypovídají. Vypravěč, jehož smysl není jen osvětový, se k ní naopak

vyjadřuje jasně. Přesvědčivě zachycuje násilí, které potrat způsobuje ženské duši.